



MARCA
MUSEO DELLE ARTI CATAZARRO

PINACOTECA E GIPSOTECA PROVINCIALE

ARTE DAL XVI AL XX SECOLO

Electa

PINACOTECA E GIPSOTECA
PROVINCIALE

ARTE DAL XVI AL XX SECOLO

A CURA DI SERGIO RISALITI

Electa

Coordinamento editoriale
 Cristina Garbagnati

Redazione
 Rosella Sassi

Coordinamento grafico
 Eugenio Galassi

Capotipografo
 Sebastiano Grandi

Impaginazione
 Diego Sardi

Coordinamento tecnico
 Andrea Pavesi

Controllo qualità
 Susanna Sassi



MARKA
Museo delle Arti, Caserta

Provincia di Caserta
 Assessorato alle Culture

Direttore artistico
 Sergio Ruffini

Comitato scientifico
 Gianni Brera
 Alberto Foli
 Renzo Ghigliotto
 Corrado Vivanti
 Paolo Napolitano
 Riccardo Paganini

Direttore responsabile del progetto di recupero e restauro dell'edificio
 Giovanni Altomare

Tecnici incaricati
 Francesco Ruffini
 Francesco Zampini

Progettazione e direzione lavori
 Salvatore Spagnolo
 Marco Gino
 Marco Gargiulo

Provincia e Dipartimento Provinciale
Arti del XVI al XX secolo

Curatore dell'esposizione e del catalogo
 Sergio Ruffini

Tutti
 Comitato scientifico
 Paolo Napolitano

Coordinamento organizzativo
 Maria Teresa Cristofari

Organizzazione e allestimento
 Assessorato alle Culture
 della Provincia di Caserta

Allestimento
 Sergio Ruffini

Coordinamento dell'allestimento
 Marco Gino

Allestimento
 Marco e Roberto Cristofari
 Vincenzo Ruffini
 Fabio Pizzuto
 Giuseppe Nigro
 Sebastiano D'Amico Sasso

Segreteria organizzativa
 Assessorato alle Culture
 della Provincia di Caserta

Coordinamento grafico
 Guglielmo Spagnolo, Susanna Pavesi

Fotografia
 Antonio Ruffini, Tiziana

Ufficio stampa
 Susanna Pavesi, Felice
 Sassi, Marco
 Provincia di Caserta

Trasporti
 Gianfranco Turi

Assicurazioni
 Asa Milano

Un'organizzazione personale
 alla Commissione
 di gestione storica, incaricata
 di amministrare il Museo
 per la prossima collaborazione nel
 settore di ricerca e cura di opere

Il catalogo include
 Marco Gino
 Sebastiano Grandi
 Susanna Pavesi
 Susanna Pavesi
 Susanna Pavesi

Un'opera di ricerca e catalogo
 con la selezione delle collezioni del

L'apertura di un nuovo museo è sempre un momento importante e positivo nella vita di una collettività, ma la realizzazione del MARCA è per la città di Catanzaro e la sua provincia qualcosa di più. E non soltanto per la bellezza della sede e per la qualità delle esposizioni proposte. L'apertura del Museo delle Arti, come abbiamo voluto chiamare il MARCA a sottolinearne la molteplice vocazione, completa un programma complessivo di rilancio culturale del capoluogo che ha impegnato l'amministrazione su più fronti. Prima con il recupero del suo patrimonio storico, restituendo con profondi interventi di ristrutturazione e restauro edifici storici della città e opere d'arte al loro originario splendore. Poi con l'organizzazione di grandi eventi espositivi e culturali: la grande arte internazionale ha fatto approdo in Calabria ed è stata un'occasione per promuovere il nostro territorio ovunque nel mondo. E infine con l'acquisizione di opere importanti e la realizzazione di esposizioni permanenti e di prestigio.

Un grande successo di pubblico ha accompagnato pochi mesi fa l'apertura del Musmi, il museo della storia militare, mentre il Parco Internazionale delle Sculture si afferma come una delle realtà più interessanti del mezzogiorno. Ora è la volta del MARCA. Qui la collezione d'arte della Provincia di Catanzaro, con le tele di Mattia Preti, Battistello Caracciolo, Andrea Sacchi e Andrea Cefaly e i gessi di Francesco Jerace, convive, sia pure in contesti diversi, con le opere del più illustre artista catanzarese, Mimmo Rotella, e con le espressioni più qualificate della giovane arte contemporanea.

Una poliedricità che sarà uno dei punti di forza del MARCA e che premia, sintetizza e definisce il lavoro dell'amministrazione provinciale.

Tutto questo consente di guardare al futuro con più ottimismo e maggiore serenità.

In pochi anni sono state create le occasioni e le condizioni per favorire quella crescita culturale che è presupposto di ogni ipotesi di sviluppo organico del territorio. Occorre a questo punto una politica assennata di gestione che valorizzi e tuteli quanto è stato realizzato e attivi un programma organico di promozione culturale del quale il MARCA non può che essere al centro.

Michele Traversa
Presidente
Provincia di Catanzaro

Il MARCA ha nella qualità e nella varietà delle sue proposte espositive un punto di forza e distinzione. Un museo giovane che trae autorevolezza dalla significativa collezione di arte classica provinciale, con le opere pittoriche e i gessi di Mattia Preti, Battistello Caracciolo, Andrea Sacchi, Andrea Cefaly e Francesco Jerace, che si affiancano al grande spazio espositivo dedicato al catanzarese Mimmo Rotella, maestro del décollage ed esponente di punta del Nouveau Réalisme il quale, attraverso la sua ricerca, ha saputo farsi interprete della contemporaneità portando la strada all'interno delle sue composizioni così provocatorie.

Tutto questo al MARCA avviene in un contesto dinamico, dove la flessibilità degli spazi, frutto di un intelligente intervento di ristrutturazione, permetterà di dar vita a un progetto originale che va oltre l'ipotesi di una struttura espositiva ricca e funzionale.

L'idea è quella di rendere il MARCA un museo dinamico e meta di frequentazioni non occasionali ma continue. Questo è il senso della collaborazione con la Fondazione Mimmo Rotella, che dimostrando grande sensibilità ha aderito al progetto e contribuirà al periodico rinnovamento delle opere esposte con mostre tematiche destinate ad avere un grande impatto sia sul pubblico sia sulla comunità scientifica. Non a caso, in occasione dell'inaugurazione, viene proposta la serie delle lamiere, mai esposte in precedenza in uno spazio pubblico italiano.

E sempre questa è la ragione per la quale un intero piano sarà dedicato alle migliori espressioni dell'arte giovane italiana e internazionale: pittura, scultura, video e fotografia, ma anche teatro e musica, in uno spazio che ambisce a divenire un riferimento culturale costante per i giovani della città e della provincia.

Il MARCA è stato dunque immaginato non soltanto come una accogliente sede espositiva ben allestita e ricca di opere d'arte, ma anche come una fabbrica di cultura, dove sia possibile apprezzare Mattia Preti e Rotella, visitare grandi mostre ma anche discutere, dibattere, confrontarsi ed esplorare forme nuove di arte e di espressione.

Per realizzare tutto questo nulla è stato trascurato. Dalla partnership con la Fondazione Mimmo Rotella alla scelta del direttore artistico, alla distribuzione e all'allestimento degli spazi interni, ogni cosa è stata concepita per superare l'idea di un museo che fosse soltanto bello, ma statico e distante, e favorire invece la nascita di un centro d'arte vivo e vitale che orienti e supporti la crescita culturale di tutto il territorio.

È con orgoglio che la Calabria si accinge a inaugurare il MARCA, il Museo delle Arti di Catanzaro, che rappresenterà soprattutto la "casa" di Mimmo Rotella, l'artista che certamente più di altri nell'ultimo secolo ha dato lustro alla nostra Regione. Lo spazio dedicato all'inventore della tecnica pittorica realizzata con pezzi di manifesti incollati su tela sarà ricavato in un palazzo di metà Ottocento, di circa 20.000 metri quadrati, molto bello e posto in una delle vie centrali del capoluogo calabrese. Finalmente anche i calabresi avranno l'occasione di conoscere meglio e a fondo l'opera rivoluzionaria di questo genio della Pop Art che in tutto il mondo ha ottenuto consensi e stima ma che in Calabria è stato forse poco conosciuto e amato. Le sale ospiteranno in maniera permanente i capolavori del maestro catanzarese con una serie di mostre tematiche sulla sua attività e sarà un modo per risarcire in parte la storia e consegnare i tributi che merita a questo straordinario pittore che riposa nel cimitero catanzarese. Ma il MARCA non sarà solo il museo dedicato a Rotella. Questa struttura moderna e polifunzionale potrà essere un centro vitale di arte e comunicazione, uno spazio utile alla fruizione ma anche alla crescita culturale e sociale della città capoluogo calabrese. È dunque un rifiorire culturale, quello che si materializza con la nascita di questo Museo che conterrà anche una pinacoteca con opere che vanno dal Seicento alla fine dell'Ottocento e uno spazio dedicato all'arte giovane: pittura, scultura, fotografia, teatro, musica e prosa. La Calabria, anche grazie al MARCA, avrà qualcosa in più, soprattutto da offrire, ai calabresi stessi innanzitutto, e in particolare ai tanti visitatori a caccia di spazi culturali e di arte. È un percorso virtuoso quello che la nostra Regione intende attraversare nel futuro. È anche un modo per diffondere il seme della cultura e della legalità, attraverso esempi positivi, come questo.

Agazio Loiero
Presidente
Regione Calabria

La dotazione di strutture culturali della città di Catanzaro, capoluogo della Regione, si arricchisce di un nuovo gioiello.

Al Teatro Politeama, al complesso monumentale del San Giovanni, al centro di via Fontana Vecchia, all'auditorium Casalnuovo, si aggiunge ora il Museo delle Arti, realizzato dall'Amministrazione provinciale in un palazzo storico di notevole pregio, interamente ristrutturato.

L'operazione portata avanti dalla Provincia – e, in particolare, dal suo presidente Michele Traversa – consentirà di esporre stabilmente opere d'arte di straordinario valore, come le tele del pittore garibaldino Andrea Cefaly senior e i famosi "gessi" di Francesco Jerace, il grande scultore calabrese di Polistena.

Ma consentitemi di sottolineare soprattutto lo spazio espositivo che sarà dedicato a Mimmo Rotella, uno dei più geniali artisti del Novecento, conosciuto in tutto il mondo. L'esposizione permanente delle opere di Rotella costituirà, ne sono certo, un motivo di forte richiamo per tutti gli studiosi e gli appassionati della Pop Art.

L'Amministrazione comunale, proseguendo nel proficuo rapporto di collaborazione con la Provincia, non farà mancare il suo sostegno alle iniziative del MARCA, la cui nascita rafforza la "rete della cultura" che stiamo pazientemente tessendo nella città capoluogo.

La riapertura del Museo Provinciale di Catanzaro costituisce un'iniziativa di grande valenza nella strategia di valorizzazione e promozione del patrimonio artistico e culturale della Regione, sia in considerazione dell'alta qualità delle opere che espone, sia in ragione del suo inserirsi quale terzo polo espositivo del capoluogo calabrese, accanto al museo provinciale archeologico e al museo storico militare, ospitato nel Parco delle Biodiversità della Provincia.

Com'è noto, il Museo Provinciale di Catanzaro veniva inaugurato il 4 maggio 1879, in un momento di radicale trasformazione del centro urbano, e di demanializzazione di numerosi edifici sacri. La primitiva impostazione del museo recava, così come la maggior parte delle consimili istituzioni allora nascenti, un'impronta di carattere "antiquariale", con una prevalenza del materiale archeologico rispetto alla limitata collezione di opere pittoriche, che sarebbe stata successivamente e progressivamente implementata a cura dell'Amministrazione provinciale, sempre attenta all'opera di promozione delle espressioni artistiche del territorio.

Il costituirsi del ricco nucleo di opere pittoriche si lega, infatti, all'azione culturale svolta dall'Ente Provincia quale azionista della Società Promotrice di Belle Arti napoletana, nata allo scopo di promuovere l'arte e inserire i giovani artisti in circuiti di più ampio respiro, nei quali fosse possibile esprimersi e veicolare nuove idee. Le opere che, in occasione delle manifestazioni espositive della Promotrice rimanevano invendute, venivano sorteggiate tra gli azionisti della Società, di cui era parte appunto la Provincia di Catanzaro.

La consistenza del patrimonio è oggi assai notevole, frutto anche di donazioni e di acquisti: le vicende connesse al suo costituirsi sono oggetto di specifici contributi in questo catalogo per cui è opportuno ricordare solo quei manufatti che costituiscono le componenti eccellenti della collezione; in particolare la tavola di Antonello de Saliba, nipote del grande Antonello, raffigurante la Madonna dello Ginestro, la Croce reliquiaria cinquecentesca, la tela di Mattia Preti raffigurante *I due filosofi* e un'altra di Battistello (per citare le opere più antiche), e poi il consistente gruppo di opere di Andrea Cefaly, illustre pittore dell'Ottocento calabrese, e della Scuola da lui fondata a Cortale (Catanzaro); infine, la Gipsoteca intitolata a Francesco Jerace, scultore calabrese di cui è fama e testimonianza nelle più illustri raccolte private e in molti edifici pubblici napoletani e romani, e le opere della Fondazione Mimmo Rotella, intitolata a Domenico (Mimmo), famoso artista calabrese, scomparso due anni fa, che ha assunto un rilievo internazionale nella storia delle arti figurative del Novecento. Una scelta, quest'ultima, che si presenta come fattore di continuità per la storia dei linguaggi artistici elaborati da maestri catanzaresi tra Ottocento e Novecento.

L'ottocentesco edificio che ospita il museo, che ora riapre con il nuovo allestimento, ed è stato sede per oltre un secolo dell'Istituto sordomuti, dovette, probabilmente, in precedenza funzionare come opificio. Il suo restauro e il suo adeguamento funzionale sono il frutto di un encomiabile impegno, condotto dall'Amministrazione provinciale con serietà e lungimiranza, con il supporto tecnico e scientifico della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici e di quella per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico della Calabria: un esempio, quindi, e una testimonianza di proficua collaborazione tra istituzioni operanti, ognuna con le proprie competenze, ai fini della tutela e della valorizzazione di un patrimonio che, finalmente, oggi viene restituito alla fruizione della collettività, fornendo un prezioso contributo allo sviluppo sociale e culturale della città e del territorio.

Paolo Scarpellini
Direttore Regionale
per i Beni Culturali
e Paesaggistici della Calabria

La nascita di un nuovo spazio museale, arricchito di collezioni permanenti di pittura e scultura, è un evento che deve essere accolto con entusiasmo, in qualsiasi città questo avvenga. Un dato è certo: musei, centri d'arte e spazi culturali interdisciplinari che affiancano eventi espositivi alle collezioni e agli archivi, produzione di arte del presente e anche didattica e formazione, contribuiscono a migliorare la qualità della vita dei cittadini. In situazioni del genere l'esperienza estetica può trasformarsi in esperienza conoscitiva, e la prima reazione concerne il grado di consapevolezza culturale e la disposizione alla decostruzione critica che, in questo pur lento processo evolutivo del tessuto sociale, tende a emanciparsi e a non regredire più. La vera funzione moderna dei musei si esalterebbe proprio con questo spostamento di prospettiva, al centro del quale dall'Ottocento in poi si posiziona prima l'utente e poi la collettività. La spinta linguistica delle avanguardie tutte tese al superamento dei valori tradizionali si espande dall'intero del discorso artistico (comprendente anche la critica) a quello museologico e storico-artistico. L'utenza da pubblico borghese e colto, élite cittadina, nell'epoca dei consumi di massa e della globalizzazione è diventata utenza planetaria, turismo mondiale. Oramai non si tratta di creare quei depositi di anticaglie o gallerie di capolavori che furono all'origine i musei, né tantomeno spazi spettacolari, luoghi del via vai e del consumo turistico che sembrano essere diventati i musei nella nuova era della società trasparente (come l'ha definita Jean Baudrillard), l'era della spettacolarizzazione dei simulacri. I musei danno il meglio di sé quando, all'esposizione delle opere e dei manufatti, si è in grado di affiancare un'attività didattica, ma ancora più a monte quando si è investito almeno su due fronti, oltre quello della conservazione e della tutela: su ricerca scientifica e sperimentazione artistica. La funzione sociale dell'arte e dei musei può essere identificata allora tra molti estremi: da una parte l'esaltazione attraverso la conservazione e la tutela dei valori fondativi della storia e della cultura umana – quella in particolare locale e quella trasversale rispetto a epoche e contesti sociali – poi l'esaltazione dell'esperienza contemplativa – soggettiva o di gruppo – infine la tendenza a fare dell'arte un potente attrattore simbolico e un moltiplicatore finanziario. C'è poi la tentazione a cavalcare l'onda della globalizzazione e del turismo di massa, che riproduce la funzione catartica dell'arte nell'epoca della globalizzazione del tempo libero, dell'insicurezza e della paura globale (si leggano a questo proposito le analisi di Zygmunt Bauman). Infine potremmo dire che il museo è il fondamentale punto di riferimento di ogni gesto artistico, di ogni ricerca scientifica e di ogni discorso critico che, al di là del momento effimero del mercato, dell'informazione e dell'esposizione, pretendono di esistere o resistere storicamente (cioè di essere storicizzati culturalmente e non solo monetizzati e valutati economicamente). Questa miscela di funzioni e di prestazioni è un flusso di energia positiva, da sfruttare assolutamente per nutrire il corpo sociale. Un'energia fluida e liquida (come deve essere in una modernità liquida), poliedrica e in fieri, che scaturisce da qualcosa fondato qui e altrove, nel presente e nel passato: un misto di materialità e di immaterialità – la materialità dell'opera in sé come oggetto concreto e l'immaterialità della sua aura. La funzione politica e quella intellettuale dovrebbero collaborare in questo senso per il bene della polis: quando si tratta di incanalare questa energia, di immagazzinarla e poi distribuirla, farne un segmento di un sistema culturale molto più articolato e complesso, che intercetta e collega storie diverse e mondi differenti, conoscenze e sentimenti di varia origine, linguaggi e culture locali e internazionali. Un sistema culturale che valorizza la città e la rende città creativa, città all'avanguardia. Dunque, un museo così concepito, magari affiancato a un centro d'arte – come quello immaginato al piano seminterrato del nuovo museo MARCA fortemente voluto dal presidente della Provincia Michele Traversa e dall'assessore alla Cultura Maurizio Rubino, qui sorretti nell'opera dai dirigenti della Provincia capitanati da Maria Teresa Cristiano – trasforma lo spettatore da contemplatore passivo a interlocutore attivo, la città in città-laboratorio, il museo stesso in fucina culturale, la contemplazione dell'arte in una esperienza inedita o quantomeno innovatrice. Nelle nuove sale restaurate del MARCA, Museo delle Arti della Provincia di Catanzaro, sono ora restituite alla conoscenza pubblica opere d'arte del passato in un dialogo vitale con le opere del mondo

contemporaneo; di fronte a questo ingente patrimonio gli stessi appartenenti alla comunità locale – senza escludere i visitatori futuri che arriveranno da tutta Italia e dal mondo – potranno riconoscere i percorsi storici (non sempre lineari, piuttosto anodini) di una lingua figurativa che fa parte del Dna culturale di questa civiltà e che abbraccia almeno cinque secoli di storia. Infatti le collezioni del MARCA iniziano con Antonello de Saliba, pictor messinese, che all'epoca (siamo ai primi del XVI secolo) mediò tra la pittura del celebre Antonello da Messina e il territorio locale, facendo così da sponda al rinascimento che da un secolo avanzava in tutta Italia ed Europa: un rinascimento in cui a informazioni ed esperienze specifiche al linguaggio artistico italiano – quelle prospettiche per esempio del XV secolo – si sommano altre informazioni stilistiche e formali di matrice veneta e nordica – quelle sulla pittura di paesaggio o sul colore. Si leggano a questo proposito le belle pagine in catalogo di Maria Teresa Sorrenti che con perizia e proprietà ci restituisce le notizie utili a comprendere l'opera di Antonello de Saliba assieme alla fisionomia dell'autore. Estraggo a questo proposito un breve passaggio dal testo della Sorrenti, per noi utile a chiarire la vicenda: "Nel 1504, un nobile catanzarese, fra' Vincenzo Cocco, commissionava a 'Magister Joannes desaliba, intagliator, et magister Antonellus desaliba, pictor, eius filius... quondam yconam altitudinis palmorum vigenti et largitudinis palmorum sexdecim... prout in designo ey tradito et ostento per ipsos magistros, et illarum figurarum prot describitur in dicto designo manu mey infrascripti notarii'" il che conferma la consuetudine della committenza nell'affidare a padre e figlio, ciascuno per le proprie abilità e specializzazioni, l'esecuzione di complessi apparati decorativi quali politici, gonfaloni e custodie nei quali le indiscusse qualità di Antonello si coniugavano ai pregevoli lavori di intaglio del genitore". Le collezioni della Pinacoteca riorganizzata nelle sale del MARCA attraversano epoche diverse, il Seicento, il barocco e si proiettano ben oltre (vi si ammirano tra l'altro opere di Battistello Caracciolo, uno dei maggiori artisti nati dalla costola di Caravaggio, di Mattia Preti, vera star locale il cui successo si estende in molte parti dell'Italia di allora, Salvator Rosa, Andrea Sacchi) e si procede poi attraverso la storia dell'arte del Settecento locale fino a intercettare figure dell'Ottocento determinanti l'evoluzione artistica della scena meridionale come Andrea Cefaly e Francesco Jerace che, grazie alle loro esperienze non provinciali (Andrea Cefaly lavora e studia attivamente a Napoli con Bernardo Celentano, Domenico Morelli, Saverio Altamura e Filippo Palizzi), fecero di Catanzaro, in quello scorcio di tempo, una città europea. Andrea Cefaly sembra riassumere nella propria ricerca molte delle istanze figurative del tardo Ottocento: interessi per il gusto romantico letterario e neo-gotico, verismo e naturalismo positivista, una sensibilità e un gusto che spaziano dai macchiaioli e dai napoletani agli impressionisti europei, interesse alla ritrattistica borghese, attenzione a temi sociali, qualche influenza pompiere e simbolista.

Inoltre, e qui sta l'eccezionalità del MARCA, a tutta questa storia così antica e illustre, si è aggiunta la vicenda storica di Mimmo Rotella e una selezione del patrimonio di opere appartenenti alla omonima Fondazione, un cospicuo fondo messo a disposizione del MARCA per incentivare la conoscenza dell'arte di questo grande maestro. Il museo, in occasione dell'inaugurazione, dedica all'artista anche una mostra, a cura di Alberto Fiz, che raccoglie esclusivamente grandi opere su lamiera realizzate tra il 1980 e il 2004, esposte per la prima volta in uno spazio pubblico. Mimmo Rotella è stato uno tra i maggiori artisti dell'Italia del dopoguerra e anche della prima contemporaneità. La presenza delle opere di questo artista è di fondamentale importanza per la completezza del percorso storico e artistico inanelato all'interno delle sale museali: funge da punto di raccordo tra la tradizione, il passato e la modernità. Le lamiere del maestro di Catanzaro, i suoi décollage, offrono al pubblico locale la possibilità di un veloce aggiornamento in diretta sui temi e le pratiche moderne, e di converso aggiornamento su alcune delle vicende più significative dell'arte del secondo Novecento: quella dell'informale, del Nouveau Réalisme, di Fluxus e della Pop Art, per non dire di performance, environment e graffitismo, che Rotella anticipa o almeno in certi casi avvicina in parallelo. Mimmo Rotella rappresenta una ricchezza non solo per MARCA e il suo sviluppo futuro: chi trarrà beneficio da questa collezione è la città tutta, la società loca-

le, il mondo culturale e produttivo di Catanzaro e provincia. Bene ha fatto l'amministrazione provinciale allora a creare questo ponte tra Catanzaro, MARCA e la Fondazione Mimmo Rotella. Un ponte che, lo sappiamo, aveva i piloni già impiantati qui a pochi passi da queste sale museali dove l'artista è nato e ha vissuto. Sarà allora importante non dimenticare la casa Rotella e creare un sistema di relazioni culturali e di progetti coinvolgendo magari anche università, accademie e Soprintendenza, fin nell'immediato futuro.

Una collezione, abbiamo detto, agisce come medium cognitivo ed emozionale e libera informazioni di varia natura e modelli linguistici o culturali utili allo spettatore nella vita di ogni giorno. E poi l'esperienza dell'arte fungerà per lui da stimolo per meglio interpretare la distanza o la vicinanza con il passato: evidenziando poi con messaggi perturbatori, e per questo salutari, la perdita o scomparsa di valori, significati, simboli, la mutazione di stili di vita e comportamenti sociali, la trasformazione (a volte drammatica) di luoghi e tratti del paesaggio urbano o di quello naturale. In questo senso deve essere letto e interpretato il primo progetto interno alla programmazione del MARCA, qui inteso e fatto funzionare sia come museo e collezione sia come centro di produzione di arte contemporanea. Con *Archeologia del presente* – è questo il titolo del progetto realizzato per l'inaugurazione del MARCA – si è voluto creare un dialogo e un corto circuito tra l'arte attuale, la sensibilità presente e la ricerca di oggi, con quanto di permanente e storicamente consolidato si trova esposto nel museo stesso. Si badi bene che i progetti di Paola De Pietri, Flavio Favelli, Davide Rivalta sono tutti interventi site specific: ovvero opere pensate, progettate ed eseguite sul posto, per questo contesto. Tutto nasce immaginando una geometria di riferimenti e suggestioni fluida e decentrata che comprende l'interno del museo (le collezioni e i servizi, le opere della Pinacoteca e Gipsoteca e le funzioni a servizio del pubblico – in specifico il nuovo bar-spazio ristoro) ma anche l'esterno, la città e il territorio complesso della provincia, un contesto demo-etnoantropologico che si estende tra la costa e le catene montuose dell'Appennino calabrese.

Paola De Pietri cerca l'altro e il diverso: prima di tutto cerca un tempo diverso. Per lei fotografare significa darsi la possibilità di rallentare il battito del tempo, il fluire delle visioni, l'impressione della realtà stessa. Questo rallentamento apre inedite esperienze: lascia varchi all'altro, all'inatteso. È ancora l'epifania, cioè il manifestarsi di un diverso tempo dell'esserci. Un esserci che sembra connotarsi immediatamente di un'aura speciale, come direbbe Walter Benjamin. Osservando il mondo con questo tempo (la famosa durata di cui parlano sia Merleau-Ponty sia Roland Barthes) è come se le cose potessero ancora situarsi in una magica e sorprendente distanza, un'insopprimibile distanza che le rende anche icone. E come icone, le cose di Paola De Pietri appaiono ritratte con ferma attenzione per il dettaglio e la veridicità, eppure si sostanziano di una indimenticabile ma significativa figuratività metafisica. Sono forme del figurale piuttosto che riproduzioni figurative. Allora le cose, i paesaggi o le persone che abbiamo di fronte sono più vere del vero, sono esattamente dove ha inizio e corso la loro autenticità, la loro fondazione ontologica. Nominarle significa vederle e incontrarle non nel nostro universo di controllo ma in una zona franca, spostata piuttosto verso l'al di là che di qua, laddove è il fondamento originario, quel loro essere nonostante noi. In uno spazio ma ancor più in un tempo che è quello originale del loro venire al mondo. Anche Paola De Pietri, allora, parte dall'arte per andare verso il mondo, per restituire, attraverso la bellezza e la verità, un'occasione di conoscenza precedente o estraniante. Il nome delle cose, questo è il progetto di Paola De Pietri, è un omaggio a questa terra e anche un lavoro sui fondamenti del linguaggio visivo, anzi sul linguaggio stesso in un'estensione concettuale e formale che abbraccia le osservazioni logico-metafisiche di Wittgenstein, quelle fenomenologiche di Merleau-Ponty, e quelle socio-politiche di Michel Foucault.

Flavio Favelli è uno scultore che costruisce o ricostruisce luoghi pubblici: nel senso però che restituisce alle persone luoghi che prima di essere nella realtà sono incubati nelle pieghe della memoria. Partendo da qui, da questo mondo virtuale del rimosso, a poca distanza dall'oblio, egli ritrova (come Prou-

st) qualcosa del nostro passato: un universo familiare e condiviso che comunque ci appartiene ancora, nella doppia dimensione di memoria e di desiderio, tra il feticcio e il reperto. Egli ha la forza di voltarsi indietro, non per un desiderio di nostalgia anacronistica nei confronti di una tradizione passata. Come scrive Benjamin, il suo desiderio (magari malinconico) è quello di ricomporre l'infranto, cioè i pezzi frammentari della nostra storia, una storia che è fatta non solo di memorie e di affetti, ma anche di cose, di oggetti, di architetture e di design.

Davide Rivalta si azzarda a entrare in un territorio che solo apparentemente può apparire anacronistico. E pur evidenziando formalmente e con la scelta programmatica del genere e del soggetto un suo legame con la tradizione e il linguaggio classico dell'arte – uno è il figurativo e l'agreste, nell'altro caso si tratta di animali e nature morte, ovvero paesaggi arcadici e *landscapes* naturalistici – la sua opera è del tutto figlia della nostra epoca. Quella di Rivalta è infatti un'opera che incorpora il linguaggio plastico moderno di Fontana e quello dell'Arte povera, così come il gesto informale e quello performativo; ma poi di questo nostro tempo senza centralità assume il progetto centrifugo tipico di molti artisti che attraverso l'arte vogliono conoscere il mondo di fuori e con esso l'altro, il diverso, sfidando categorie e ideologie, il progresso e la tecnologia, l'idea di evoluzione meccanicistica e consumistica. Rivalta cerca gli animali ma in definitiva cerca il loro ambiente, e la scultura vive soprattutto dal momento in cui – almeno dal punto di vista dell'arte – è restituito allo spettatore qualcosa di originario e fondativo. Un'esperienza che qui è quella della natura (vista dalla parte dell'altro). Ancora una volta la natura, dunque, ma come desiderio di un diverso umanesimo. Un umanesimo uscito dall'orbita del moderno e del postmoderno. Rivalta restituisce a tutti noi un mondo quasi perduto in cui la relazione tra soggetto e oggetto è possibile a partire dal ribaltamento delle logiche di interpretazione e della prospettiva con cui ci impossessiamo del mondo. Siamo noi gli altri, i diversi: siamo noi a essere guardati. Quasi intrusi o marziani nella natura. E questa stessa sensazione ci accompagna anche nel mondo delle opere, nell'universo dell'arte. Sono le forme, le materie, le decisioni formali che ci interrogano.

Dunque un museo, oggi come non mai, deve essere un luogo vitale, aperto, in movimento e capace di condizionare l'evoluzione culturale del singolo individuo e delle comunità, fondando e rifondando modelli e paradigmi cognitivi, la trama di emozioni e sensazioni estetiche e morali che costituiscono il nostro essere al mondo. Si spiega allora come e perché i musei funzionino come attrattori e diffusori di ottimismo sociale, anche quando generano critiche e perplessità, sconcerto o stupore. Va inoltre rilevato che musei e i luoghi d'arte in genere sono considerati in gergo tecnico spazi relazionali, cioè luoghi che favoriscono le relazioni umane e gli scambi culturali fra individui: scambi che sono interdisciplinari e multiculturali.

Laddove si genera questo sistema di relazioni e di scambi – così virtuoso tra arte, spazi pubblici, spettatori – solitamente si sprigionano energie creative che hanno una ricaduta positiva sia dal punto di vista sociale sia economico. Gli analisti del settore sanno bene che con la nascita di un museo o di uno spazio espositivo cambia il volto di interi quartieri e addirittura muta la fisionomia di intere porzioni di città, che da questi nuovi insediamenti culturali vengono rigenerate e corroborate da nuovi transiti e flussi, quelli di utenti e di consumatori, di moltitudini e gruppi, nonché dalla ricaduta di interessi e commesse in molti settori della produzione, del commercio e della ricerca. Le cosiddette città creative, a forte offerta di cultura e produzione artistica o artigianale, sono oggi considerate nel mercato globale, che è anche un mercato dell'immateriale, città appetibili, fortemente attrattive dal punto di vista del turismo, dell'industria e della finanza. Anche la città e la provincia di Catanzaro potranno dunque trarre giovamento da questa nuova istituzione pubblica (qualcosa di molto più complesso di un semplice servizio o accessorio). Tutto questo è tanto più eccitante perché l'attesa si è protratta negli anni, e la speranza di vedere riunite in un solo edificio le funzioni museali e conservative a quelle espositive oggi non viene delusa.

Le vicissitudini del nuovo museo MARCA sono legate a fatti importanti della vita culturale cittadina,

strettamente collegati al territorio ma capaci di proiettarsi al di fuori di esso, addirittura oltre oceano (è il caso dell'opera e della storia di Mimmo Rotella). E poi MARCA è punto di approdo di un processo di avvicinamento e di perfezionamento museologico che ha origini molto lontane. Ma siamo solo all'inizio di un nuovo percorso. Perché già dopo l'inaugurazione dei nuovi spazi recuperati con il restauro dell'ex Istituto per sordomuti e dell'annessa tipografia – un restauro che va apprezzato per come si è svolto e concluso – la struttura non si dovrà ridurre a deposito conservativo. MARCA in accordo con l'Amministrazione e le Soprintendenze dovrà dar vita a una serie di iniziative espositive collegate alle sue collezioni, poi all'arte del presente, così come dovrà farsi promotore di ricerca e di studi storico-artistici e di critica – con particolare attenzione all'ingente patrimonio di arte locale che ancora merita valorizzazione e in certi casi ulteriori approfondimenti, nuove interpretazioni, nuove attribuzioni. Penso che dalla costola del MARCA potranno nascere quaderni di studio, pubblicazioni specifiche, iniziative editoriali, per mettere in collegamento il museo stesso con la ricerca universitaria, con la conoscenza e promozione del territorio e del suo patrimonio storico-artistico e paesaggistico. E poi dovranno crearsi iniziative di dialogo e di collaborazione con l'Accademia di Belle Arti, patrimonio anch'esso di creatività e di sperimentazione, così necessario per lo sviluppo e l'innovazione della società locale, e altrettanto decisivo per la vita futura del MARCA (che senza un contatto reale con la formazione e sperimentazione artistica locale, nazionale e internazionale sarebbe privato di una funzione importantissima e vitale).

Così MARCA nasce per molte ragioni, ma tre sono di fondamentale importanza. Era urgente, necessario, improcrastinabile riunire le belle raccolte di arte pittorica e plastica entrate a far parte del patrimonio della Provincia a partire da quel nucleo di collezione già costituitasi in tappe successive tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento prima come Museo e poi come Pinacoteca provinciale – e su questa storia si leggano le belle pagine di Corrado Iannino pubblicate in questo catalogo. Quella della Pinacoteca e del suo ingente patrimonio è una storia che rimonta agli inizi della nascita di un'Italia moderna e industrializzata. Quando si gettarono le basi di una moderna museologia, funzionale a uno stato democratico, che iniziava a sentire il patrimonio artistico come bene pubblico da tutelare e conservare, da conoscere e valorizzare. Così si legge nel testo succitato di Corrado Iannino: "Quando il 4 maggio 1879, in piazza dei Tribunali, si inaugura a Catanzaro il Museo Provinciale, questa nuova struttura culturale assolve a una pluralità di scopi, alcuni dei quali immediatamente avvertiti dalla classe dirigente dell'epoca. Intanto, per come si evince dal discorso pronunciato dal suo primo direttore, Domenico Marincola Pistoja. Secondo il direttore, con la fondazione del Museo i Catanzaresi concorrono 'al politico Risorgimento della Patria ... producendo frutti abbondanti di sapere e civiltà'. E cioè, Catanzaro, attraverso il suo nuovo Istituto, ritrova le sue radici culturali e si mette al pari con altre realtà territoriali della Penisola, seguendo il nobile esempio 'di quelli di Lombardia, di Terra del Lavoro, di Terra d'Otranto'. In secondo luogo, la presenza di un contenitore artistico, specifico, in città avrebbe impedito la dispersione di beni culturali in una Calabria, in quel momento quasi vergine agli scavi che, nel passato, ha visto il suo patrimonio 'portato fuori d'Italia nei musei di Vienna e di Berlino'. Ed è con questi sentimenti e con queste aspettative che è nato quel Museo provinciale ottocentesco da cui oggi si genera il nuovo MARCA. Ancora Iannino ci illustra la storia e la ricchezza del patrimonio e correda di tante altre notizie questa bella storia museologica. "Nel 1879, alla sua nascita, il Museo Provinciale comprende, oltre a circa 6200 monete, 110 vasi, 71 medaglioni medievali e moderni, 33 quadri. Il successivo inventario, quello del 1896, redatto nel periodo di direzione di Oreste Dito, storico calabrese e importante massone, comprende, invece, 54 quadri di cui alcuni non saranno presenti poi nei successivi inventari né nel Catalogo delle opere in pittura, stampato nel 1976, come Leccapiedi e Polenta, due dipinti a olio di Migliaccio, un acquerello su carta non meglio identificato del XVII secolo e altri lavori. L'inventario del 14 gennaio 1925 comprende in tutto 125 opere, quello del 1931, 116. Nel 1934 il direttore segnala la presenza di 100 quadri". Oggi se ne contano quasi duecento. Ma

nelle sale ovviamente si è dovuta presentare una scelta, secondo una coerenza storica e qualitativa. Perseguendo queste primitive funzioni anche MARCA necessita di un centro di studi specializzato sull'arte regionale e locale dal XVI secolo a oggi. Qui potranno essere studiate e attribuite alcune delle opere conservate in Pinacoteca che ancora restano senza firma, e si dovranno ulteriormente valorizzare alcune figure o episodi di indubbio valore nazionale e internazionale come Andrea Cefaly, la scuola di Cortale, l'opera scultorea e in gesso di Francesco Jerace. C'era poi la necessità di dare una casa, qui a Catanzaro, alle opere di un grande maestro contemporaneo come Mimmo Rotella. La cui storia nasce in terra calabra ma ha superato la dimensione locale, perché come tutti sappiamo Rotella è artista di valore e di fama internazionale. Terzo punto, c'era la necessità, un'urgenza ormai storica: dotare la città e gli ambienti più avanzati dell'innovazione cittadina e provinciale di un punto di riferimento culturale. Nasce con quest'ambizione il progetto di un centro per le arti del presente, dinamico e fluido, aperto a tutte le forme di espressione artistica contemporanea.

La forza di un museo sta nell'essere punto di raccordo tra il passato e il presente, tra la memoria di un luogo e la cultura contemporanea. In un'epoca dominata dalla globalizzazione, i musei contribuiscono alla costruzione e valorizzazione dell'identità culturale di un luogo. Identità che necessita tuttavia di continui aggiornamenti e di nuove informazioni, che ha urgente bisogno di aprirsi e di confrontarsi con quanto di nuovo e di inedito viene creato adesso nel mondo. Ecco allora che un museo che incorpora in sé un centro d'arte – cioè un luogo dove si produce e ospita la produzione attuale nazionale e internazionale – si può trasformare in un ponte di collegamento tra locale e globale, tra il mondo familiare e ciò che appare estraneo, tra il noto e l'ignoto. La prima conseguenza di questa operazione culturale è l'innovazione che si mette in moto assieme alla conservazione e tutela del patrimonio locale, alla valorizzazione della storia e della cultura passata. MARCA è stato costruito e organizzato museologicamente pensando a tutto questo: per essere un luogo di esperienze e di studi, di emozioni e di scoperte. Ma anche un luogo dove si potrà generare e rigenerare curiosità intellettuale e soprattutto tolleranza culturale. Un luogo dove i cittadini potranno sentirsi a casa propria e nel mondo.

Sommario

- 18 **Dal Museo Provinciale (1879) al MARCA (2008)**
Corrado Iannino
- 26 **La Madonna della Ginestra**
Maria Teresa Sorrenti
- 32 **Esperienze artistiche in Calabria: Andrea Cefaly e la sua scuola**
Corrado Iannino
- 45 **Pinacoteca**
- 133 **Gipsoteca**

Dal Museo Provinciale (1879) al MARCA (2008)

Corrado Iannino

Quando il 4 maggio 1879, in piazza dei Tribunali, si inaugura a Catanzaro il Museo Provinciale, questa nuova struttura culturale assolve a una pluralità di scopi, alcuni dei quali immediatamente avvertiti dalla classe dirigente dell'epoca. Intanto, per come si evince dal discorso pronunciato dal suo primo direttore, Domenico Marincola Pistoja. Secondo il direttore, con la fondazione del Museo i catanzaresi concorrono "al politico Risorgimento della Patria... producendo frutti abbondanti di sapere e civiltà". E cioè, Catanzaro, attraverso il suo nuovo Istituto, ritrova le sue radici culturali e si mette al pari con altre realtà territoriali della Penisola, seguendo il nobile esempio "di quelli di Lombardia, di Terra del Lavoro, di Terra d'Otranto".

In secondo luogo, la presenza di un contenitore artistico, specifico, in città avrebbe impedito la dispersione di beni culturali in una Calabria in quel momento quasi vergine agli scavi che, nel passato, ha visto il suo patrimonio "portato fuori d'Italia nei musei di Vienna e di Berlino". Sono, soprattutto, le cospicue quantità di monete antiche reperite nel territorio provinciale (che comprende anche Crotona e Vibo Valentia) a preoccupare l'élite cittadina.

Campagne di scavi avviate da pochi anni per la costruzione di strade e ferrovie (1870-1900) portano alla luce oggetti e testimonianze delle civiltà greca e romana, monete, anfore, capitelli, medaglie. È soprattutto lungo l'asse della ferrovia jonica, nelle località di Cropani, Simeri, Roccelletta e Soverato, che avvengono i maggiori ritrovamenti.

Scavi avviati con successo dall'ingegner marchese Francesco Le Piane, poi proseguiti dal fratello Vincenzo, nelle campagne di Tiriolo, portano alla luce, tra l'altro, il noto "Elmo di Tiriolo" e altre prospezioni promosse a Strongoli fanno ottenere preziose testimonianze magnogreche. Occorre far confluire tutto questo materiale che, via via, si rinviene, in un luogo ove possa essere esposto organicamente alla fruizione pubblica.

Si aggiunga, poi, che la città di Catanzaro in quei vent'anni che vanno dall'Unità d'Italia (1861) al 1880, è interessata da una vera e propria rivoluzione urbanistica che riguarda tutto l'assetto urbano ancora di impianto medievale e da cambi d'uso che incidono profondamente sulla destinazione di alcuni tra i suoi principali palazzi e complessi architettonici.

Il piano regolatore cittadino, approvato nel 1864, dispiega proprio negli anni settanta i suoi effetti. "Si allarga e si rettifica il corso principale con l'eliminazione progressiva delle strettoie che lo hanno caratterizzato sino a quel momento; si procede, incentivando gli espropri, all'abbattimento o al ridimensionamento delle case che danno ostacolo all'allargamento del corso; si livella (1875-1876) il tratto tra il Real Liceo Galluppi e il castello di San Giovanni; si allinea il terrapieno del San Giovanni, su cui è adagiato il Castello, al corso principale", arrivando a "colmare la separazione tra la città, delimitata a nord dal Castello e l'area esterna, separazione che si era mantenuta anche quando la roccaforte aveva perso la sua funzione di difesa". Insomma, la città vuole uscire dal medioevo e assumere, gradualmente, quelle funzioni che sono proprie di un capoluogo di provincia e di regione.

Tra queste funzioni riveste rilevanza, sempre in quel periodo, quella militare. A Catanzaro, infatti, trovano sede il Comando Generale della Divisione Militare delle tre province e i moltissimi uffici a questo connessi. In particolare, è la sedicesima divisione che trova ospitalità in città: ben tremila uomini che vanno a incidere notevolmente sulla società e l'economia della città. Come ha evidenziato in un suo recente saggio A. Curcio⁴, la presenza di questi militari in una cittadina di medie dimensioni che a stento raggiunge i 25.000 abitanti negli anni settanta dell'Ottocento, arreca il vantaggio di rendere finalmente diffuso tra il popolo minuto catanzarese l'uso della carne.

"I militari avevano creato un loro mattatoio e provvedevano alla macellazione dei bovini necessari per il sostentamento dei soldati. Le frattaglie non potevano essere utilizzate perché avrebbero comportato un gran lavoro per la loro pulizia". Ecco che i militari, senza un ufficiale toro, le regalano ad alcuni cittadini. "Quei pochi cittadini fortunati si sacrificano a creare in città una rete di distribuzione delle frattaglie che venivano vendute ai puticari" (commercianti)⁵. Nasce così, con l'opportuna aggiunta alle frattaglie cotte della salsa di pomodoro e del peperoncino piccante, una pietanza che sarebbe divenuta, per quasi un secolo e mezzo, l'emblema della cucina catanzarese: 'u morzeddhu. Per centocinquanta anni Catanzaro si popolerà di luoghi di somministrazione della robusta pietanza che, giunti a essere quasi un centinaio, muteranno il gusto e le abitudini alimentari dei cittadini.

Un'altra conseguenza della presenza dei militari in città, quella che rileva di più per il nostro discorso, è rappresentata dalla conversione d'uso dei molti conventi sparsi nel perimetro urbano; essi diventano, infatti, caserme o quartieri militari. Questa sorte tocca al convento di San Francesco, alla congrega dell'Immacolata, al convento di San Rocco, al monastero e alla chiesa di Santa Caterina, al convento dei Cappuccini, a quello di Santa Chiara.

Si disperdono, con la demanializzazione di molti edifici sacri o di culto, le opere e i beni culturali che essi contengono: intere biblioteche, quadri e oggetti ecclesiali di pregio artistico. È un allontanamento che, in molti casi, si rende assolutamente necessario perché i soldati alloggiati alla rinfusa negli ex conventi non hanno mostrato di saper trattare le opere artistiche col dovuto rispetto.

In un rapporto del 5 giugno 1929 il soprintendente Edoardo Galli, discutendo sui risultati di un primo restauro eseguito su quadri di proprietà della Provincia, iniziato il 7 febbraio 1927 e terminato da poco, scrive, tra l'altro: "La ricordata Madonna del De Saliba ... altri danni e forse maggiori aveva subito a cagione dell'incuria in cui rimase per lunghissimo periodo nella Chiesa dei Gesuiti avanti di essere ricoverata nel Museo Provinciale. Abrasioni multiple erano presenti su tutto il campo della pittura, talune delle quali prodotte con la punta delle baionette dai soldati che di tempo in tempo venivano accasermati nella chiesa"⁶, e ancora, forse per cause analoghe, nell'altro importante quadro, *Madonna in gloria di angeli* di Battistello Caracciolo, "è stato richiuso e risarcito uno strappo, verificatosi durante il troppo prolungato periodo in cui la suppellettile del Museo rimase in disordine e fuori posto"⁷.

Il Museo Provinciale rappresenta, dunque, il contesto più propizio per riallocare le tele dimesse dalle chiese e dai conventi, minacciate e in parte vandalizzate dai militari di truppa.

In sintesi, il patrimonio culturale del Museo Provinciale si viene formando per donazioni dei ricchi della città, oppure attraverso sporadici e modesti acquisti, o ancora per confluenza da ex conventi⁸ o ex chiese o, infine (non per ciò che riguarda i quadri, naturalmente) come risultato secondario di scavi operati per importanti lavori pubblici realizzati sul territorio.

C'è da segnalare, poi, l'importante ruolo svolto dall'Amministrazione Provinciale di Catanzaro nella seconda metà dell'Ottocento nel campo della promozione dell'arte. In Calabria non esiste una scuola artistica pubblica. Una certa parte della moderna critica sostiene che "mancavano la struttura scolastica, il mercato locale, il sistema informativo, gli apparati critici e quindi bibliografici, i canali di informazione e di circolazione, la rete di propaganda, il sistema espositivo"⁹.

A nostro avviso non si può affermare che non esistano del tutto una rete di committenza e un circuito calabrese di veicolazione dei prodotti artistici. Gli studi di M. Panarello, per esempio, sul pittore nicastrese Francesco Colelli (1734-1820), di cui l'Amministrazione Provinciale di Catanzaro possiede due opere, dimostrano che questo artista si è mosso in un raggio di azione che include, oltre la diocesi nativa, molte altre località calabresi e che "attorno a lui si muove tutta una cerchia di maestranze che, ormai specializzate, si trasferivano in ordine alla domanda di lavoro"¹.

Sono molti gli artisti, scrive Giorgio Leone, nella sua prefazione al libro di Panarello, che "operano più estesamente nella regione disseminando la personale produzione di tele, tavole o decorazioni e pitture murali, affreschi, soprattutto nell'ambito elettivo della propria diocesi. Il più delle volte, queste personalità sono anonime o conosciute soltanto dalle firme apposte sui quadri, ma destano interesse per la ricchezza della loro inventiva e la particolare soluzione formale delle proprie opere"².

Senza addentrarci nell'esplorazione approfondita di un argomento che solo da pochi anni segnala la presenza di studi specifici³, si può sostenere che quel che manca in Calabria, nella seconda metà dell'Ottocento, non è certo l'*humus* artistico né l'industria artistica e la produzione locale, sia pur molto spesso subalterni a correnti artistiche extraregionali, ma l'istituzione artistica e, soprattutto, l'istruzione artistica pubblica.

Chi voglia studiare l'arte, nell'Ottocento e nella prima parte del Novecento, chi vuole avere strutture e maestri per farlo, deve dunque recarsi fuori della regione, prevalentemente a Napoli. Ed è così che l'Amministrazione Provinciale di Catanzaro, proseguendo una strategia paternalistica già avviata prima dell'Unità d'Italia dai Borboni, concede sussidi e incentivi a quanti sono meritevoli di andare a studiare all'Accademia d'arte di Napoli. Borse di studio vengono pertanto concesse a Gregorio Cordaro di Borgia, allievo di Andrea Cefaly, ad Achille Martelli, di Catanzaro, a Eduardo Fiore di Sambiase (per frequentare il Reale Istituto di Belle Arti di Napoli)⁴.

Ad Antonio Palmieri si concedono 600 lire per un biennio da pagarsi mensilmente⁵, 300 a Francesco Pipari di Catanzaro, per studiare a Napoli disegno ornamentale.

Più volte la Provincia interviene a favore di Giuseppe Costanzo di Nicastro che regala ai consiglieri un medaglione di gesso in cui è effigiato il viso della regina Margherita di Savoia, scrivendo a proposito: "Avrei voluto spedirvi non un medaglione in gesso, ma qualche cosa in marmo di più pregevole ... ma io nutro fiducia e spero attuabile il mio presentimento, che perverrò a scoprire e lavorare i marmi della nostra contrada"⁶.

La Provincia aderisce alla Società Promotrice di Belle Arti di Napoli, costituitasi nel 1861, e di cui fanno parte anche il Comune di Napoli, la Provincia di Avellino e quella di Napoli, alcuni grandi collezionisti e altre società promotrici di numerose città italiane.

Passano dalla Promotrice, che conta, nel 1862, 909 azionisti per un totale di azioni vendute di 1530⁷, molti artisti le cui opere sono premiate e vendute, mentre le opere rimaste invendute sono sorteggiate tra gli azionisti.

La Provincia di Catanzaro è attiva nelle acquisizioni riuscendo a implementare un nucleo di quadri che confluisce nella prima dotazione del suo Museo.

Nel 1879, alla sua nascita, il Museo Provinciale comprende, oltre a circa 6200 monete, 110 vasi, 71 medaglioni medievali e moderni, 33 quadri.

Il successivo inventario, quello del 1896, redatto nel periodo di direzione di Oreste Dito, storico calabrese e importante massone, comprende, invece, 54 quadri di cui alcuni non saranno presenti poi nei successivi inventari né nel *Catologo delle opere in pittura*, stampato nel 1976, come *Leccapiatti* e *Polenta*, due dipinti a olio di Migliaccio, un acquerello su carta non meglio identificato del XVII secolo e altri lavori⁸.

L'inventario del 14 gennaio 1925⁹ comprende in tutto 125 opere, quello del 1931, 116¹⁰.

Nel 1934 il direttore segnala la presenza di 100 quadri. Nell'inventario del 1934 viene formu-

lata anche, per la prima volta, una valutazione pecuniaria di quanto posseduto dal Museo. Il valore totale dei beni mobili è di 863.065 lire, così suddiviso: dipinti 394.900 lire, oggetti archeologici 54.050 lire, collezione numismatica 400.000 lire, libri pergamene e mobili 14.115 lire. Tra i quadri di maggior valore spiccano la *Madonna della Ginestra* del De Saliba e *L'ascensione di sant'Andrea* del Barabino, valutati 100.000 lire ciascuno. Vengono poi *Madonna in gloria di angeli* di Battistello Caracciolo e *Donna che legge* di Cordaro, 50.000 lire ciascuno, *Ritratto di nobildonna* di Barabino, 40.000 lire, *Ritratto di giovinetta*, dello stesso autore, 30.000 lire, *La barca di Caronte*, di Andrea Cefaly, il *Pio V*, dipinto caravaggesco, e la *Natività e adorazione dei pastori*, 10.000 lire ciascuno²².

Nel corso degli anni la Provincia di Catanzaro e il suo museo hanno incrementato la propria dotazione di beni culturali con modalità disparate. Per esempio, nel 1917, alla morte di Bruno Chimirri, ex consigliere provinciale e senatore del Regno, perviene per donazione alla Provincia la preziosa tela di Andrea Sacchi *Noè ubriaco deriso dai figli* che Chimirri aveva ricevuto in dono, a sua volta, dal plenipotenziario tedesco Von Bulow.

Destinata inizialmente al tribunale di Catanzaro, arriva all'Ente, in dono da parte dell'autore, *Bruto che condanna i figli* (1853), una drammatica composizione pittorica di Andrea Cefaly, mentre nel 1938 si acquistano da un tal Tulelli di Zagarise, per la somma di 700 lire, alcuni dipinti su rame del Seicento: *La Natività*, *San Vincenzo de Paoli*, *Testa di Addolorata*, *Maddalena*, *Madonna con Bambino*, *Testa di Cristo con aureola*²³.

Il periodo è però contrassegnato non solo da acquisizioni, ma anche da qualche privazione. Ne fa fede un carteggio del 1938, da cui si apprende che il museo affida in consegna temporanea alla Regia Prefettura, per essere collocati nel Palazzo del Governo, due dipinti raffiguranti paesaggi di scuola napoletana settecentesca. Dagli atti della Provincia non risulta che il museo sia mai tornato in possesso dei quadri, così come non risultano riacquisite dall'Ente altre due tele di scuola fiamminga e una preziosa ceramica squillacene del XVII secolo, rimesse alla Prefettura nel 1950²⁴.

Dal 1924 è divenuto direttore del museo l'avvocato Antonio Pelaggi, numismatico, paleografo, ispettore onorario dei Monumenti e Scavi per il circondario di Catanzaro²⁵. Pelaggi profonde un'attenzione vera e costante nei confronti del museo e del patrimonio culturale della Provincia. Procede, tra l'altro, all'incremento della raccolta posseduta dalla Provincia e alla sua salvaguardia, portando anche a termine un vasto intervento di restauro dei quadri più importanti. Quando sta per scoppiare il secondo conflitto mondiale, nel 1939, il soprintendente ai Monumenti e Gallerie della Calabria, Luigi Perrotta, gli scrive per preavvisarlo della necessità di sgomberare il patrimonio artistico mobile di Catanzaro non appena il Ministero dell'Educazione Nazionale ne avesse dato l'ordine esecutivo²⁶. Nell'identico modo agisce la Soprintendenza alle Antichità della Calabria che individua alcuni oggetti archeologici da tutelare²⁸.

Il 20 settembre del 1940 vengono ricoverati negli scantinati dell'Ospedale Psichiatrico di Girifalco il quadro della *Madonna di Antonello de Saliba* e il *Monetiere* del museo²⁷ mentre il resto delle opere confluisce a Girifalco solo il 19 febbraio 1943, quando le minacce di bombardamenti diventano una concreta realtà quotidiana³⁰.

Cessato il conflitto, il patrimonio ritorna alla sede originale di Villa Margherita (in cui il Museo si era trasferito dal 1887) e si incrementa con ulteriori acquisizioni.

Il 27 aprile 1960 sono conferiti al museo alcuni frammenti rinvenuti alla Roccelletta di Squillace, così come pure nel 1960 e poi ancora il 19 luglio 1961 altri frammenti marmorei greci e un capitello romano vengono convogliati a Catanzaro dalla studiosa Emilia Zinzi.

Per ciò che concerne i quadri, il colpo grosso il direttore Pelaggi lo fa nel 1953, quando si tiene a Catanzaro una mostra retrospettiva dell'opera di Andrea Cefaly senior. Alla chiusura della mostra viene proposto agli eredi Cefaly l'acquisto, da parte della Provincia di Catanzaro, di trentotto quadri di loro proprietà.

Il 6 novembre 1953 il Consiglio Provinciale accoglie la richiesta ufficialmente formulata dal Comitato delle Manifestazioni Artistiche di Catanzaro e accetta i quadri in deposito. Le trattative proseguono a lungo ma è solo nel 1963 che il Consiglio, dopo quasi dieci anni di deposito, dispone effettivamente l'acquisto per un totale di otto milioni di lire, con frazionamento della spesa in tre ratei di cui l'ultimo, di 500.000 lire, viene versato solo nel marzo 1967²¹.

Nel 1966 vengono donati al museo trentaquattro calchi in gesso (e statue in marmo) di Francesco Jerace, scultore neoclassico nativo di Polistena, famoso in tutto il mondo²². Nel 1987 i gessi vengono restaurati dallo scultore Zino Nisticò ed è inaugurata una gipsoteca intitolata all'artista di Polistena.

Morto nel 1977 Pelaggi, e cessato il mandato dell'avvocato Gianni Bruni che gli è succeduto (1993), la conduzione tecnica del Museo Provinciale è affidata alle cure dirette delle strutture amministrative dell'Ente.

Negli anni novanta, sotto la presidenza di Giuseppe Martino, la Provincia acquista *Terrazza a Sorrento con vista sul Vesuvio* di Andrea Cefaly (1998), *Polonia Victa* (1998), scultura in marmo di Francesco Jerace, *Eraclito e Democrito (i due filosofi)* di Mattia Preti (1998), *Campo di fiori 3* di Mimmo Rotella (1999).

Nel 2001 il Museo Provinciale è trasformato, dopo una serie di interventi architettonici ed edilizi che lo rinnovano profondamente, in museo archeologico e i quadri vengono spostati e poi custoditi presso un deposito blindato nella sede centrale dell'Amministrazione Provinciale, salvo le tele di Andrea Cefaly e della scuola pittorica di Cortale, sistemate nei corridoi dei primi due piani del palazzo della Provincia, in apposite teche, a mo' di galleria.

La Provincia, con un apposito accordo stipulato con la Soprintendenza ai Beni Artistici della Calabria, dispone, con fondi dell'Unione Europea, un restauro conservativo di quasi tutto il suo patrimonio pittorico, completato nel 2007.

Nel 2008 si inaugura, presso il palazzo in cui aveva sede il glorioso Istituto Sordomuti (con annessa tipografia), luogo prescelto dal presidente della Provincia Traversa e dal suo esecutivo, il MARCA, Museo delle Arti di Catanzaro: è una istituzione culturale che – nelle premesse – si rivela episodio unico nella storia della città di Catanzaro. Il palazzo, completamente ristrutturato a livello edilizio secondo le norme vigenti per la sua destinazione d'uso, quella museale, con l'accettazione anche dei suggerimenti e delle prescrizioni delle Soprintendenze calabresi, è suddiviso in tre distinti ambienti.

In uno confluiscono opere dell'artista catanzarese di fama internazionale Mimmo Rotella (Catanzaro, 1918 - Milano, 2006) del quale saranno esposte, con cadenza ciclica, tutte le opere reperibili presso la Fondazione Rotella di Milano e presso le collezioni pubbliche e private di tutto il mondo. Per assicurare una fruizione duratura delle opere dell'artista calabrese la Provincia ha firmato una convenzione con la Fondazione medesima.

In un altro piano sono esposte le opere della collezione storica della Provincia, quelle ereditate dal Museo Provinciale che, per il loro numero – sono quasi duecento – documentano la storia e le dinamiche artistiche calabresi e dell'Italia Meridionale dal Cinquecento al primo Novecento.

Nel piano seminterrato, ove un tempo era installata la tipografia della Provincia, è stata approntata e attrezzata un'area espositiva per giovani artisti che, comunque, si siano già fatti un nome a livello nazionale nel settore delle arti visive contemporanee. Un luogo di sperimentazione dinamico e fluido in cui si possano avviare anche eventi musicali e teatrali.

Cosa differenzierà questo nuovo contenitore dagli altri operanti in città che pure hanno condotto al successo mostre pittoriche di buona fattura? Ci sentiamo di rispondere che la differenza la farà l'estrema flessibilità con cui è stato concepito il MARCA, spazio, per un verso, vivibile e fruibile tutto l'anno con mostre che si approvvigioneranno con i materiali già inizialmente disponibili e, per altro verso, luogo di sperimentazione in continuo divenire, agganciato ai fenomeni artistici contemporanei, locali e nazionali.



Andrea Cefaly,
particolare.

Il 29 marzo, data prescelta per l'inaugurazione del MARCA, rappresenta dunque una data spartiacque nella storia artistica catanzarese. A partire da quel giorno sarà possibile per i cittadini rivisitare con uno sguardo globale le radici artistiche del proprio territorio e, contemporaneamente, rielaborare e gustare i principali fenomeni dell'arte contemporanea attraverso le opere di Rotella, le sue "lamiere" di grandi dimensioni (alcune delle quali ottenute con una collaborazione con il museo Guggenheim), quelle di Flavio Favelli, che ha allestito il bar del Mambo-Museo di arte contemporanea di Bologna e allestirà il bar del MARCA di Catanzaro, dello scultore Davide Rivalta e della fotografa Paola De Pietri, delicata interprete della fenomenologia paesaggistica e antropologica della Calabria.

Dal Museo Provinciale al MARCA, un viaggio lungo e suggestivo, dalle soluzioni aperte e infinite.

¹ "Discorso letto nella inaugurazione del Museo Provinciale della Calabria Meda A di 4 maggio 1879 dal prof. Domenico Marincola Pistoja", Tipografia dell'Orfanotrofio, Catanzaro 1879, p. 5.

² *Ibidem*, p. 14.

³ *Ibidem*, p. 11.

⁴ Cfr. C. Iannino, *Storia del Museo Provinciale di Catanzaro*, Catanzaro 2001, pp. 6-8.

⁵ G. Rubino, M.A. Terzi, Catanzaro, Bari 1987, p. 112.

⁶ A. Curcio, *U merzeddhu*, Catanzaro 2007.

⁷ *Ibidem*, pp. 32-33.

⁸ *Ibidem*, p. 32.

⁹ E. Galli, *Relazione sul restauro di dipinti nel museo provinciale* (dattiloscritto), datata 5 giugno 1929, p. 1.

¹⁰ *Ibidem*, p. 2.

¹¹ Si pensi anche al quadro caravaggesco *Pio V* proveniente, per lascito comunale, dal disciolto convento di San Domenico di Soriano.

¹² I. Valente, *Centro e periferia: itinerari isolari di alcuni artisti calabresi tra Ottocento e Novecento*, in T. Sicoli, I. Valente, *L'anima e lo sguardo*, Cosenza 1997, p. 17.

¹³ Per una puntualizzazione sui circuiti artistici calabresi tra Settecento e primo Ottocento, e per approfondimenti sulla figura di F. Colelli: cfr. G. Leone, *Prefazione*, in M. Panarello, *Francesco Colelli pittore*

1734-1820 - documenti di cultura artistica sul '700 calabrese, Soveria Mannelli 1999, pp. 9 sgg.

¹⁴ G. Leone, *Prefazione*, *cit.*, p. 14.

¹⁵ Si vedano soprattutto gli studi di G. Leone, I. Valente, T. Sicoli, M.P. Di Dario, E. Zizzi, apparsi negli ultimi anni, anche in riferimento alla curatela di grandi eventi artistici.

¹⁶ T. Sicoli, I. Valente (a cura di), *Andrea Gephy e le scuole di Corsale*, Catanzaro 1998, p. 99.

¹⁷ Consiglio Provinciale di Catanzaro, "Atti", tornata dell'8 settembre 1880, p. 66.

¹⁸ Lettera di G. Costanzo ai consiglieri provinciali dell'8 settembre 1880, *cit.* in M. Pino, *Pitursi ed esperienze artistiche nella Provincia di Catanzaro nell'Ottocento*, Lamezia Terme 1999, p. 88.

¹⁹ M. Pino, *op. cit.*, p. 84.

²⁰ Inventario del 2 ottobre 1896, dattiloscritto di sedici pagine.

²¹ Inventario del 31 ottobre 1925, manoscritto composto di sedici pagine uso protocollo.

²² Inventario del 31 ottobre 1931, manoscritto composto di sedici pagine uso protocollo.

²³ Inventario del 1934, manoscritto su fogli formato in 4°. Ora, parzialmente, in

C. Iannino, *op. cit.*, pp. 35-37.

²⁴ Cfr. lettera di A. Pelaggi al preside dell'Amministrazione Provinciale di Catanzaro, datata 4 aprile 1938 e relativo carteggio annesso.

²⁵ Cfr. nota n. 5417 del 16 aprile 1938 del presidente della Provincia al direttore del Museo e verbale del 27 aprile 1938 firmato dal prefetto, dall'economista della Prefettura e dal direttore del Museo.

²⁶ Sulla figura di A. Pelaggi, cfr. C. Iannino, *op. cit.*, pp. 31-48 e 49-67.

²⁷ Lettera di L. Ferrotta a A. Pelaggi, *proc. n. 176* dell'8 settembre 1939.

²⁸ Soprintendenza alle Antichità della Calabria, nota del 13 settembre 1939.

²⁹ A. Pelaggi, lettera *proc. n. 1515* del 20 settembre 1940, indirizzata al soprintendente di Cosenza.

³⁰ Cfr. verbale di consegna del 19 febbraio 1943, con annesso elenco delle opere, ora in C. Iannino, *op. cit.*, appendice documentaria.

³¹ Quattro milioni di lire vengono accreditati con mandato n. 1854 del 28 maggio 1965, 3,5 milioni con mandato n. 1518 del 6 dicembre 1965 e 500.000 lire sono corrisposte nel marzo 1967.

³² Con atto rogato presso il notaio Alessandro Chielli il 7 dicembre 1966 (rep. n. 98391).

La Madonna della Ginestra

Maria Teresa Sorrenti

Nel 1845 il messinese Carmelo La Farina, insigne studioso e cultore di storia patria, segnalava in una lettera alla rivista "Scilla e Cariddi" la tavola della *Madonna della Ginestra* abbandonata con riprovevole trascuratezza in un angolo del Monastero dell'Osservanza e, precisamente, "nella sala che immette al chiericato".

Circa la costruzione dell'illustre fabbrica conventuale dei Minori Osservanti, sul sito di un antico oratorio intitolato alla Madonna della Ginestra forse per la consistente presenza di questa pianta, p. Giovanni Fiore riferisce della molto contrastata sua realizzazione che, fortemente sostenuta dal b. Paolo da Sinopoli inviato da san Bernardino quale suo vicario in Calabria "con facoltà di riceverli li monasteri stabiliti nell'indulto dell'Apostolica Sede ed edificarne altri di nuovo", trovò ferma opposizione nel conte Ruffo "sotto pretesto che la fabbrica riuscir dovesse di offesa al suo vicino Castello". Fu così che i lavori di costruzione, avviati e interrotti per l'ostilità del Centelles, ripresero solo dopo la cacciata del feudatario da Catanzaro e, secondo la profezia del b. Paolo, utilizzando le pietre del suo rovinato castello onde, conclude p. Fiore, "l'anno 1480 con Bolla di Sisto IV dalle suddette rovine poco appresso seguite si edificò la Santa Casa. Altri ne rimettono la fabbrica al 1457 a richiesta di Alfonso primo e Bolla di Callisto. Può essere che di questo tempo od ottenuta la licenza, o debitamente principiata, si fosse poi portata avanti nel 1480".

Qualche decennio più tardi, e precisamente nel 1504, un altro nobile catanzarese, fra' Vincenzo Coco, commissionava per suddetto monastero a "Magister Joannes desaliba, intagliator, et magister Antonellus desaliba, pictor, eius filius... quondam yconam altitudinis palmorum viginti et largitudinis palmorum sexdecim... prout in designo ey tradito et ostento per ipsos magistros, et illarum figurarum prot describitur in dicto designo manu mey infrascripti notarii", il che conferma la consuetudine della committenza nell'affidare a padre e figlio, ciascuno per le proprie abilità e specializzazioni, l'esecuzione di complessi apparati decorativi quali polittici, gonfalon e custodie nei quali le indiscusse qualità di Antonello si coniugavano ai pregevoli lavori di intaglio del genitore. A tal proposito, risulta documentato per la Calabria già nel 1498 l'affidamento a entrambi di un gonfalone ligneo con diverse figure dipinte per la confraternita di San Giovanni nella terra di Guisaguardia in Calabria e, sempre nello stesso anno, un altro per Terranova; l'anno successivo risulta invece commissionata a entrambi per Seminara una "cona" raffigurante la Madonna del soccorso tra i santi Antonio e Caterina e, nella predella, Cristo tra gli apostoli. La tavola catanzarese sembrerebbe, dunque, dalla documentazione d'archivio l'ultimo lavoro che vede padre e figlio lavorare insieme per la Calabria.

Il dipinto del Museo Provinciale costituisce, a parere degli studiosi⁷, l'unico elemento superstite del grandioso polittico descritto nel documento di allogazione e contenente precise indicazioni circa l'uso dei colori del manto della Vergine di "azoru ultramarinu" e di "lu campu di li figuri... di ayru et virduri".



Incendio di Antonio Pollaiuolo
col Bambino, Paris, Conservatori
di San Francesco di Paola

Antonio da Sella, Madonna
alle Lattine, 1518, incisa
"Hic una magistra Angelica
Rosaetta de Placencia fecit"
Dalla Chiesa di Santa Maria
della Spina e dalla Chiesa di
cassero de "Monti Chaurino"



Il modulo iconografico utilizzato dall'artista messinese si muove nell'ambito della tradizione antonelliana e, in particolare, com'è stato evidenziato dalla critica¹⁰, "jacobelliana", attesi i puntuali riscontri con la tavola di Jacobello d'Antonio, conservata presso il santuario di San Francesco di Paola, dalla quale il giovane Antonio deriva la semplificazione dello scanno su cui siede la Vergine e la cura meticolosa del dettaglio architettonico degli edifici del retrostante paesaggio che, nell'accurata scenografia della tavola catanzarese, diventa "tutto un ricamo fiammingo"¹¹.

Allievo di Jacobello, come risulta da un documento del 21 gennaio 1480, l'apprendistato del giovane De Saliba dovette compiersi tanto nella nota bottega del cugino Jacobello, quanto attraverso comprovate esperienze venete, supposto un viaggio da lui effettuato al seguito del suo maestro anteriormente al 1497, anno a partire dal quale la sua produzione è puntualmente documentata in Sicilia fino al 1535.

La tavola catanzarese, datata al 1508, è stata opportunamente messa in relazione con quella oggi conservata presso il museo catanese di Castel Ursino, datata 1497, proveniente dalla locale chiesa di Santa Maria del Gesù, che dovette costituire un fortunato prototipo per tutta una serie di commissioni, tra cui quella di Santa Maria del Gesù di Castoreale (1503-1505) e quella non datata della chiesa di San Sebastiano di Pagliara, oggi al museo Regionale di Messina. Le stringenti analogie con quest'ultima, rilevabili tanto nell'aggraziata figura della Vergine dal volto velato di una soffusa malinconia che rimanda a prototipi belliniani, quanto nella dolcezza atmosferica del paesaggio retrostante, hanno fatto supporre al Consoli¹² una derivazione della tavola siciliana da quella catanzarese. Tale ipotesi non mostra di essere condivisa dalla Pugliatti¹³ che, attesa la migliore qualità del dipinto messinese, considera questo "un archetipo sul quale venne eseguito con intervento di bottega il dipinto di Catanzaro".

L'opera calabrese, come quella messinese, mostra una sensibile evoluzione rispetto a quella di Castel Ursino rispetto al rapporto che in entrambe lega il gruppo centrale con il contesto paesaggistico; di fatti mentre nella tavola di Catania (1497) la Vergine siede con il Figlio su un trono riccamente decorato da intarsi confrontabile con quello dipinto dal maestro nella tavola di Spoleto del 1494, generalmente considerata opera del periodo veneziano, viceversa nelle due opere sopra citate, e cronologicamente più tarde, il trono diventa umile e modesto scanno a vantaggio di un pressoché totale inserimento del gruppo centrale nel retrostante paesaggio. Paesaggio che nella tavola catanzarese non è una visione di fantasia, ma "sintesi simbolica, costruita per elementi emblematici (strutture difensive e religiose) e inserita in una figurazione dei luoghi di fondo naturalistico"¹⁴. Precise annotazioni architettoniche sembrano potersi riscontrare negli edifici sacri *extra moenia* e negli elementi fortificati ubicati lungo un percorso delimitato dai due torrenti, Musofalo e Fiumarella, fino al lontano profilarsi di un fitto serrarsi di cupolette orientaleggianti allusive, forse, del cosiddetto "Monacaru".

La presenza nelle collezioni del Museo Provinciale di Catanzaro della pregevole tavola del maestro messinese assume, diremmo, un rilievo speciale in quanto, a fronte della dispersione dei numerosi gonfaloni e polittici da lui realizzati, anche con la partecipazione del genitore, e di cui è menzione nella documentazione archivistica, nulla purtroppo rimane a testimoniare l'interesse della committenza calabrese per la prestigiosa bottega del celebre Antonello da Messina.



Antonello de Saliba, *Madonna del Gelsomino*, Messina, Museo Regionale.

Antonello de Saliba, *Madonna col Bambino*, 1497, Catania, Museo di Castel Ursino.

¹ Cfr. A. Frangipane, *La Madonna della Ginestra di A. de Saliba*, in "Bruttium", 1958, nn. 5-6, pp. 6-8. L'opera venne trasferita presso il Museo Provinciale di Catanzaro nel 1880 e qui sottoposta negli anni venti del secolo scorso a un intervento di restauro. Su quest'ultimo intervento e sulla consistenza del patrimonio del museo si veda C. Iannino, *Storia del Museo Provinciale di Catanzaro*, Catanzaro 2001, p. 33; un primo censimento delle opere pittoriche è in A. Pelaggi, *Oliviole centro*, 1976.

² G. Fiore, *Della Calabria illustrata*, 1691, 3 voll., vol. II, p. 78.

³ G. Fiore, *op. cit.*, p. 418.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. Di Marzo, *I Gogoi e la scultura in Sicilia nei sec. XV-XVI*, 2 voll., Palermo 1890-1893, vol. II, pp. 387-388.

⁶ M.P. Di Dario, *Arte in Calabria. Ritravimento-Restauri-Recuperi*, Cava de' Tirreni

1978, pp. 65-69. L'autrice estrapola dalla documentazione archivistica edita dal Di Marzo gli atti relativi a committenze pervenute ad Antonello de Saliba per lavori da eseguirsi tanto in Sicilia quanto in Calabria. I documenti citati nel nostro testo si riferiscono solo a lavori calabresi che vedono una collaborazione del pittore con il padre, apprezzato incagliatore; in tale collaborazione l'ultima opera calabrese sembra essere, appunto, coesistita dalla tavola catanzarese, laddove invece per le opere siciliane essa va oltre la data del 1504.

⁷ Cfr. A. Frangipane, *op. cit.*, p. 6; M.P. Di Dario, *op. cit.*, p. 65.

⁸ M.P. Di Dario, *op. cit.*, pp. 65-66; è stato altresì evidenziato come, in particolare, il modulo del finto in piedi sulle ginocchia della Madre trovi riscontro in una tavola di Giovanni Bellini, oggi conservata a Glasgow, sintomatico degli aggiornamenti del ma-

stro siciliano durante il periodo veneto.

⁹ A. Frangipane, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰ G. Consoli, *Messina. Museo regionale*, Bologna 1980, scheda e fig. 29, pp. 12-13. Il Consoli suggerisce per la tavola messinese una datazione intorno al primo decennio del Cinquecento e la considera "una replica, se non addirittura la prima versione della Madonna della Ginestra datata 1508. Entrambe dipendono nell'impasto dalla tavola del 1497 firmata e datata (ora al museo del Castello Ursino di Catania) stilisticamente dominata dai moduli stereometrici e coloristici antonelliani". Sulla stessa tavola di Catania cfr. C. Ciolino, scheda n. 56 in *Antonello de Messina*, catalogo della mostra, Messina (22 ottobre 1981 - 31 gennaio 1982).

¹¹ T. Pugliati, *Pittura del Cinquecento in Sicilia*, Napoli 1993, pp. 15-27.

¹² E. Zirni, *Immagini per un centro antico*, Catanzaro, Catanzaro 1983, p. 15.

Documento di allogazione della tavola

CCXCIV
(9 di ottobre, V ind., 1504)

Magister Joannes desaliba, intagliator, et magister Antonellus de saliba, pictor, eius filius, c. m. sponse quilibet eorum in solidum se constituerunt et solemniter se obligaverunt hinc | ad annos duos proximos venturos construere et de novo facere nobili Joanni Coco de terra Catanzari, parciam Calabrie, presentis, quandam yconam altitudinis palmorum viginti et sex | gradibus palmorum sexdecim, ad omnes eorum espansa, tam de intagli, quam de pictura | et inauratura, illius intagli prout apparet in designo ey traddito et ostenso per ipos magistras, et illarum figurarum prout describitur in dicto designo manu meyn infra scripto no- | tari, ita quod dicta desaurati-

ra et pictura sint et esse debeant de finoru et di coloru boni | et perfecto, et clamis gloriosissime Virginis Marie sit et esse debeat de azoru ultramarina, | et tucti altri coloru sint et esse debeant boni et perfecti, et lu campu di li figuri sit et esse debeat di avru et viriduri, Et hoc pro precio et nomine precii unciarum centum monete | Sicilie, de summa quarum dicti mr Joannes et Antonellus et quilibet eorum in solidum re- | ceperunt et habuerunt ac confessi sunt recepisse et habuisse uncias viginti presencialiter, | cum octo tabolis quas eys venderunt, renunciando, etc. Reliquas vero uncias octuaginta, | ad complimentum dictarum unciarum centum integri precii et scanti pagamenti dicte ycone, | eo modo et forma ut supra, dictus nobilis Joannes solvere tenetur et promisit, et sic se | constituit et solemniter se obligavit per se dictos magistris Joanni et Antonello, in pecu-

nia | numerata ac in pace et in civitate Messane, in quatuor solucionis, videlicet quolibet se- | mestri tempore uncias viginti, ita quod ultima solucio sit et esse debeat tempore assigna- | tionis dicte ycone. Quam dico mr Joannes et mr Antonellus dare, traddere et assignare | tenentur et promiserunt, et sic se constituerunt et solemniter se obligaverunt, expeditam, | eo modo et forma ut supra, in civitate Messane, supra lu azaru grandi di lu Carminu di | Missina, in tempore predicto annorum duorum: cum pacto, quod sumpibus et expensis dico | nobilis Joannis dicti mr Joannes et Antonellus tenentur et debeant dictam yconam incaxare | intus capsam dicti nobilis Joannis, Pacto etiam, quod si aliqua ipsarum parcium contrave- | nerit, etc. Presentibus ven. presbitero Francisco Laxana, Jeronimo Conti Jo. Bernardo | li Cutelli et Nicolao Filla, c. m.

**Esperienze artistiche in Calabria:
Andrea Cefaly e la sua scuola**

Corrado Iannino

Andrea Cefaly nasce a Cortale il 31 agosto 1827. Il nonno era stato un antico rivoluzionario, che, dopo una vita trascorsa pacificamente all'interno della sua comunità, per primo in Calabria aveva innalzato l'albero della libertà, nel 1799. Il padre, Domenico, è un proprietario terriero del luogo, uomo che gode di un certo prestigio, signore di immediata e calda generosità.

Arthur John Strutt, l'inglese che viaggia a piedi nella Calabria dell'epoca, nel 1840, ne traccia un profilo indelebile: quando egli è assalito e depredato con tutti i suoi amici da contadini di Caraffa, è proprio Domenico Cefaly, capo della milizia locale (ed ex guardia murattiana), a ospitare i viaggiatori e farli rifocillare assicurando loro, in breve, anche la restituzione di quanto era stato rubato.

La madre è Caterina Pignati-Ducos, napoletana di origine francese, figlia di un ingegnere stradale, donna di grande cultura, che apprezza e pratica la pittura e la musica. Narra la leggenda che, sin dalla più tenera età, Andrea Cefaly disegnasse uccelli, cavalli o figure "con una precisione che destava la meraviglia di tutti" e preferendo questa attività a quella dei giochi infantili.

Compie i primi studi nel Real Collegio di Catanzaro e poi, nel 1842, viene avviato alla prosecuzione dell'apprendimento a Napoli. Il padre vuole fare di lui un avvocato, ma i suoi primi studi napoletani riguardano la letteratura, per la quale ha come maestri il catanzarese Cesare Malpica e il vibonese Gregorio D'Alessandria. Il suo vero, duraturo amore è, però, l'arte e, pur privo dell'assenso dei genitori, frequenta la scuola privata del pittore Camillo Guerra.

Si racconta che sia proprio Cesare Malpica, il suo insegnante, a intercedere presso la famiglia di Andrea per fargli ottenere il permesso di dedicarsi ufficialmente allo studio della pittura. Il professore è colpito dalla predisposizione artistica del suo allievo che ha l'ardire di schizzare, in piena classe, un'ottima caricatura del maestro che presto fa il giro della scuola destando la meraviglia e lo stupore di tutti.

È così che, nel 1848, frequenta l'Accademia di Belle Arti di Napoli ove ha come riferimento Filippo Marsigli, per seguire poi la "Scuola Libera" di Giuseppe Bonolis, avendo come compagni di strada Bernardo Celentano, Domenico Morelli, Saverio Altamura, Filippo Palizzi, Michele Lenzi.

Il 28 gennaio 1848, Cefaly pubblica sul giornale "L'Eco dei due vulcani", di ispirazione liberale, un proprio inno alla libertà e affronta il re sulla strada per chiedergli un ampliamento della costituzione, promulgata obtorto collo dal sovrano proprio quell'anno. È portato in trionfo dalla folla, ma per questo e per aver partecipato, assieme al fratello Raimondo, ai moti liberali di Filadelfia, è accusato di "attentati contro la sicurezza dello Stato con arruolamento in banda armata per distruggere e cambiare il Governo" e, non fosse stato per il padre, che lo fece ritirare prontamente a Cortale per salvaguardarlo dall'inevitabile reazione delle autorità di polizia, avrebbe assaggiato lungamente le galere borboniche.

Per sette anni, dalla fine del 1848 sino al 1855, rimane isolato, quasi confinato, nel suo paese nativo ove si dedica con assiduità alla pittura, frequentando un gruppo di pittori e scultori autori di artistiche figure per presepi in terracotta.

Chi lo ha conosciuto a Napoli e ne ha intravisto il potenziale e apprezzato le capacità non sa dar-

si spiegazioni per quello che si ritiene un tradimento e un allontanamento volontario. Il suo antico maestro, Giuseppe Bonolis, gli scrive di non riuscire a persuadersi "come un giovane in cui risplende l'ingegno e la non dubbia attitudine per l'arte divina del Raffaello possa rimanere in una colpevole inerzia" esortandolo, poi, a "venire al più presto a Napoli".

Francesco Sgaliano, pittore nativo di Capua che ha percorso negli studi le stesse tappe di Cefaly, nell'ottobre del 1848 scrive alla madre dell'artista calabrese che segue sempre con attenzione il figlio, chiedendole notizie di Andrea, eclissatosi dalla capitale borbonica. "Voi non sapete - scrive Sgaliano - il valore ed il genio di vostro figlio, ciò che per noi è studio, per lui è spontaneità e dono naturale". Gustavo Nacciarone, attivissimo pittore napoletano, il 21 agosto 1852 lo rimbrotta benevolmente: "Invece di stare tra i monti come monaco, godreste delle bellezze di Roma e suonerebbe il vostro nome sulle labbra altrui".

Nel 1855, ritornato a Napoli, per l'intercessione degli amici e col permesso dell'intendente di polizia, diventa allievo di Giuseppe Mancinelli all'Istituto di Belle Arti, assieme ad altri studenti che poi diventeranno suoi amici e compagni di sorte, quali Martelli, Migliaccio, Sgaliano.

Sono, quelli susseguenti al suo arrivo a Napoli, anni di intensa preparazione artistica per Andrea. Il periodo che va dal 1855 al 1859 è quello in cui Cefaly matura il suo pensiero conducendo una strategia di lotta contro l'accademismo pittorico, sino a quel momento dominante sulla scena artistica, alla ricerca di un nuovo verismo e con l'intento di creare un linguaggio innovativo ed evoluto che riesca a coniugare la ricerca dal vero con il romanticismo.

In vicolo San Mattia a Napoli, dov'è lo studio di Cefaly, si ritrovano, in quegli anni, i migliori ingegni artistici del momento: oltre all'artista cortalese vi lavorano in permanenza Domenico Morelli, Filippo Palizzi e molti altri. Insieme, per un periodo intenso, costituiranno il riferimento artistico per la città e l'intero Meridione.

Alla Biennale Borbonica del 1859 Andrea Cefaly presenta i due dipinti *La tradita*, che era stato realizzato l'anno prima, e *Il giudizio di Minosse*, che gli valgono apprezzamenti e riconoscimenti.

Sono anni di densi avvenimenti politici e militari; la storia genera numerose e profonde vicende che muteranno per sempre le sorti della Penisola. La storia rapisce all'arte Cefaly, che smette i panni del pittore per indossare quelli del patriota e del guerriero. Sarà un'esperienza che lo segnerà positivamente e di cui andrà fiero per tutta la vita. Da garibaldino segue le tappe percorse alla conquista del regno borbonico dal condottiero nizzardo sino a Capua, dopo aver combattuto sulle alture di Maida, non lontano da casa sua, al ponte di Turrina: il 2 ottobre 1860 è ferito a Caserta vecchia. Accanto a lui, contenti di vivere le stesse esperienze, consci che le battaglie avrebbero portato a un rinnovamento della società e delle coscienze, molti amici pittori che saranno suoi collaboratori negli anni a venire.

Deposte le armi, partecipa alla prima Mostra Nazionale di Firenze del 1861 nella quale confluiscono i temi dell'attualità sociale e militare dell'epoca, comprese dunque le tappe dell'epopea garibaldina. Le opere di ispirazione patriottica presenti alla rassegna sono numerose. Cefaly porta alla mostra *Allegoria: il cavallo sfrenato che abbatte la reazione* e *La battaglia di Capua*, quadro, quest'ultimo, realizzato l'anno prima mettendo a frutto i consigli e gli insegnamenti di Nicola Palizzi, suo amico fraterno e dispensatore di preziosi consigli (per come si evince da alcune lettere del Cefaly stesso), specie in materia di paesaggio. *La battaglia di Capua* è acquistato da Vittorio Emanuele II per il Museo di Capodimonte.

L'anno dopo, il 1862, è la volta della partecipazione alla Prima Mostra della Società Promotrice Napoletana ove molti artisti, tra cui i compagni di strada di Cefaly in quel momento e nel futuro, ripropongono le opere presentate a Firenze. È così per Michele Lenzi, Achille Martelli, Antonio Migliaccio che, oltretutto, hanno condiviso con l'artista di Cortale le esperienze garibaldine.

Nel 1862 Andrea Cefaly è costretto a ritornare al proprio paese per la morte del fratello, ucciso per un colpo accidentalmente esploso dal suo fucile, e per partecipare alla gestione delle sorti familiari, mutate da questo evento.

La sua permanenza durerà tredici anni, sino al 1875. Se ciò non significa, alla fine, un allentamento del suo lavoro di pittore, perché continuerà a produrre opere, certamente lo estranea dalle correnti e dai gruppi che continuano a formarsi a Roma e a Napoli e gli fa perdere l'occasione di confronti artistici importanti.

Tornando in Calabria, rinuncia subito a seguire Giuseppe Palizzi a Parigi ove l'amico ha uno studio pittorico avviato e crocevia delle vicende artistiche più importanti d'Europa; se fosse andato a Parigi, probabilmente avrebbe potuto imprimere una svolta alla sua vita.

A Cortale, l'anno stesso del suo rientro, fonda, nel palazzo avito, un Istituto Artistico e Letterario, che, in breve tempo, si evolve sino a divenire una vera e propria scuola d'arte alla maniera di quelle che il Cefaly ha conosciuto a Napoli, attiva e importante, anche se non ufficializzata dal riconoscimento del potere pubblico. È un vero laboratorio, prima di idee che di pittura, una maniera per giovani e meno giovani di confrontare le esperienze con vicendevole profitto in una terra come la Calabria, allora più culturalmente posta ai margini di quanto lo sia adesso. Tutti gli studenti sono calabresi. Suo collaboratore è Michele Lenzi, nativo di Bagnoli Irpino, amico e compagno di Cefaly sin dai primi studi compiuti a Napoli. Gli allievi non sono numerosissimi ma costituiscono un bel gruppo; i frequentatori episodici sono più numerosi.

Che cosa si prefigge Cefaly con la sua scuola? Sensibile com'è ai mutamenti della società e conoscendo, per averle vissute in prima persona e nelle esperienze di tanti suoi amici, le difficoltà che si oppongono in Calabria a chi voglia sviluppare l'attitudine all'arte, vuole creare un punto di apprendimento che supplisca alle evidenti carenze del territorio.

È chiaro che, nel contempo, lo spazio organizzato deve essere un luogo in cui si viene a formare, oltre che la professionalità dell'artista, anche la coscienza dell'uomo. Ecco perché, usando un termine ora consueto, si potrebbe definire interdisciplinare il lavoro effettuato nella scuola: l'apprendimento comprende, infatti, musica, poesia, letteratura, scultura, formazione e informazione politico-sociale.

Tredici anni dura l'esperimento della scuola calabrese che naufraga, infine, non per mancanza di allievi o cessazione delle motivazioni perché il gruppo che si incontra a Cortale è unito da comunanza di valori e da stima reciproca. Ad affrettare lo scioglimento della scuola è l'insensibilità delle istituzioni pubbliche, che prima concedono – tiepidamente – un sussidio annuo alle attività promosse dal Cefaly, neanche molto rilevante, poi lo fanno venire a mancare.

I casi sono due: o non si coglie in pieno il valore innovativo delle iniziative intraprese dall'artista cortalese che colmano carenze immani e, comunque, costituiscono un modello di intervento didattico-culturale, o, al contrario, comprendendone appieno la portata innovativa e quasi rivoluzionaria (per l'epoca e in quel territorio), i centri di potere locale hanno voluto stroncare, dopo qualche anno di perplessa sopportazione dovuta al prestigio di Cefaly (divenuto prima consigliere comunale e poi consigliere provinciale), quanto già avviato.

Intanto da Napoli, per tutti gli anni sessanta e fino ai primi anni settanta, arrivano messaggi da artisti e pittori che reclamano a gran voce la presenza di Andrea in città. Come per la prima volta, anche questa volta non ci si rende conto del perché un uomo di tale prestigio e capacità voglia vivere "in esilio" in provincia invece che stare nella capitale del Sud o in un altro luogo più vicino alle fucine d'arte. Le necessità e gli esperimenti del Cefaly non vengono compresi.

Il 29 novembre 1870, l'amico Francesco Sagliano gli invia una lettera insistendo perché ritorni per ricostituire un gruppo di artisti indipendenti. Curiosamente, a metà tra il lamento e l'invettiva, Sagliano scrive: "Altamura uscì pazzo, Celentano morì, noi abbiamo famiglia e la vita è cara, chi resterà così gli ambiziosi? Adunque, per amore dell'arte vieni, noi ci ragneremo tutti, e l'onesta trionfa".

Tommaso Iuvare, famoso incisore, il 2 agosto 1866, dopo aver lodato il suo apostolato in Calabria, gli ricorda che se fosse stato a Napoli invece che al suo lontano paese, "avrei fatto assegnamento sui vostri talenti, come disegnatore e come spirito piccante (e lo mostrate bene nel vostro quadro

esposto, con la tagliente lezione che date al ministro dei lavori pubblici) per ottenere dei disegni da voi, per il giornale *La Guerra Illustrata*".

Salvatore Caro, il rinomato violoncellista del teatro San Carlo, pur ospite gradito nella patriarcale casa di Cortale, da Napoli, con una prosa pittoresca e partecipata, il 6 luglio 1869, gli riferisce: "Ieri sera ritornai da Roma e con la massima franchezza vi devo dire... che mi piace di più di Cortale... Cortale! Vituperio delle genti, il bel paese dove il beddissimo suona, perché non cacciate via Mastr'Andrea da quel letargo in cui si trova per metterlo nella gloria del mondo? Cacciatelo via da Cortale!".

Negli anni sessanta, comunque, l'artista non rimane, come già detto, inoperoso e anzi porta a termine importanti opere che confermano la fama di genio solitario che s'è fatta. Del 1863 è *Bruto che condanna i figli*, quadro destinato al palazzo di giustizia di Catanzaro, mentre del 1860 è il suo *Autoritratto*. Di quegli anni sono pure *La famiglia in terrazza*, *I due filosofi*, *La famiglia in giardino*, *Il miglior modo di viaggiare in Calabria* che è acquistato dal Municipio di Napoli nel dicembre del 1866, per volere di Giovanni Nicotera, suo conterraneo, che fa parte della commissione giudicatrice, *La Calabria senza strade e con i briganti*.

C'è chi esalta i suoi quadri, ma c'è anche chi lo critica sostenendo che la lontananza dai flussi e dai movimenti napoletani ne ha reso limitata e provinciale l'opera. Tra questi critici il più importante è Vittorio Imbriani che gli si rivolge quasi corrosivamente quando, pur ammettendo la profondità del bizzarro ingegno del calabrese, scrive: "Ma da quattr' o cinque anni, affari familiari lo trattengono a domicilio coatto in non so quale paesucolo della Calabria, e s'è improvvincialito, e l'arte non gli sembra più che un mezzo per esprimere idee subiettive e quintessenziate e non pittoriche".

La critica non lascia indifferente Cefaly, che anzi risponde direttamente con una nota accorata e in parte forzatamente ironica.

L'illustre critico, che si firma "Quattro Asterischi", prende le mosse del suo rimprovero al Cortale dal quadro presentato da Andrea alla "Promotrice" del 1868, *La Calabria senza strade e con i briganti*, col quale punta il dito sull'impossibilità per i calabresi di muoversi sul proprio territorio; anzi, nel quadro, sullo sfondo del cielo, si intravede un pallone aerostatico, simboleggiato quale unica via possibile di fuga.

Il nostro replica alla critica di Imbriani ammettendo subito di sentirsi lusingato dall'essere chiamato "amico da un giovane ben distinto per talento letterario e patriottismo quale tu sei" (l'ironia è immediatamente palpabile perché Cefaly è sempre stato orgoglioso della propria esperienza di patriota garibaldino militante e chiaramente mal sopporta la retorica patriottarda degli altri, soprattutto se ancora giovani). Con autocompiacimento per niente velato, continua: "Il paesucolo che abito si chiama Cortale e l'egregio mio maestro Filippo Palizzi scrivendomi diceva che Cortale mi renderà corte le ali dell'ingegno. Infatti, veggio che me le ha reso tanto corte che indarno tenterei più servirmene per volare. Quindi, tolto dalle guerre volatili, solitario sovra un monte, lontano dalla marina, come potrei più venire in Napoli quando tu mi contrasti anche il mezzo del mio pallone?". Dopo aver illustrato a Imbriani quali fossero in quel momento le condizioni dei calabresi, costretti, uomini e donne, a guardare fumare e a salire e scendere monti a piedi per portare i prodotti delle proprie fatiche o anche solo per spostarsi per qualsiasi motivo, continua affermando che, lontano da Napoli e dalla civiltà, ormai si è "incalavresato" ben bene.

"Ho un cavallo abituato a correre agile e svelto su pe' greppi ove salta il camozzo, che io libero e va pe' dirupi come la capra, che viene al fischio quando lo chiamo; sul quale non trovo difficoltà di correre queste montagne a mio talento, ridendomi delle carrozze e della ferrovia". A mo' di conclusione l'artista concede che si stipuli un patto. "Tu, per dimostrarmi amico, devi fare sempre la più severa critica ai quadretti miei che potranno caderti sott'occhio, mentre io, da parte mia, farò di tutto a trarne profitto, a lavorare pel meglio".

Degli anni settanta sono le opere *La battaglia di Benevento* (1870), *Il cavodenti* (1875), che ha come modelli di insuperato verismo sua moglie (nelle vesti della paziente che deve farsi estrarre un den-

te) e il fedele cameriere Antonarello (in quelle di cerusico), Paolo e Francesco (1876), inviato poi all'Esposizione Universale di Parigi del 1878, Cino (1877), esposto alla Mostra Nazionale di Napoli. Nel 1870 espone a Parma e, nel 1873, assieme a Francesco Sagliano, a Vienna.

Artista di grandi possibilità, non si nega nessuna esperienza e per questo partecipa alla decorazione del palazzo Serravalle di Catanzaro, in cui ottiene grandi effetti cromatici.

Catanzaro, in quegli anni, è scossa da fermenti di innovazione che giungono a cambiare radicalmente il volto architettonico della città: viene creato l'asse del corso per dare respiro al centro storico, si sopraeleva il piano stradale in alcuni punti-chiave, si congiunge l'antico castello all'assetto della piazza antistante, si inaugura il museo, si abbattano casupole fatiscenti e si allargano strettoie viarie. Achille Fazzari, antico garibaldino diventato ricco, si costruisce il suo palazzo in stile fiorentino nella antica Giudecca cittadina.

Anche gli interventi artistici richiesti dai proprietari Serravalle per il loro palazzo rispondono in qualche modo a questa nuova aria che tira in città, a queste sollecitazioni dinamiche e moderniste. Cefaly dipinge, negli interni di questa grande dimora catanzarese, *Il progresso in America*, su una parete dello studio al primo piano, *L'Aurora*, nel pianerottolo della scala e infine un soffitto con puttini. Proficua è, in questo caso, la sua collaborazione con Enrico e Federico Andreotti di Firenze, i principali destinatari della committenza, verso i quali è umile e disponibile.

Alcune lettere pubblicate anni or sono da Alfonso Frangipane sulla rivista "Brutium" ci mostrano un Cefaly ansioso di piacere agli Andreotti e che si muove con un rispetto quasi suddito nei loro confronti. Scrive, nell'occasione, a uno dei due: "Desidererei che l'egregio signor Andreotti mi dicesse a quale genere di composizione dovrei attenermi, se crede buono un gruppo di putti, o una scena con paesaggio, o figura sola, giacché io credo che spetta a me cercare di armonizzarmi col resto, e non forzare a modificarsi l'idea dell'ornato pel mio lavoro".

Dal 1871 al 1875 assume le cariche di consigliere comunale e provinciale. Da quest'ultima carica si dimette per protesta contro il Consiglio che nega, grazie alle continue rimostranze di un altro consigliere, il cavaliere Cimino, un sussidio di 700 lire che permette la vita di una scuola di disegno, sorta per iniziativa di Cefaly a Catanzaro.

Il 1875 è un anno di svolta sia umana sia artistica per Andrea Cefaly. Come abbiamo detto, si dimette dalle cariche pubbliche fin lì assunte. C'è da chiedersi come un uomo come lui, che ha rifiutato prebende e orpelli e così farà per tutta la sua lunga vita, si sia messo in politica assumendo in essa un ruolo attivo. Certo a spingerlo saranno stati pure i suoi numerosi estimatori e amici, ma la motivazione principale è forse da cercare nel suo progetto di rimodellamento della società meridionale che in lui era una molla potente che interagiva a vari livelli.

In quest'ottica devono presumibilmente essere valutate le energie spese da Cefaly per l'ideazione e la prosecuzione per anni della sua scuola a Cortale, la fondazione della scuola di disegno a Catanzaro, la partecipazione al comitato per la promozione di esposizioni artistiche, sempre a Catanzaro (1868) che organizza, nel 1868 e nel 1870, due esposizioni in città, le passionali e partecipate denunce sociali che sottolineano in più occasioni la pessima qualità della vita dei calabresi, evidenziate in discorsi e occasioni varie ma anche in alcuni quadri che gli varranno, anche tra alcuni addetti ai lavori, l'accusa di provincialismo.

Fallito parzialmente il progetto di istruzione e qualificazione professionale e artistica che aveva disegnato per i giovani calabresi, abortito il tentativo di creare istituzioni artistiche permanenti in Calabria (progetto che, invece, riuscirà, molti anni dopo, ad Alfonso Frangipane, l'illustre critico catanzarese che sarà ispiratore della creazione di tutte le strutture artistiche di Reggio Calabria), ritorna, l'anno dopo, e dopo quindici anni di assenza, a Napoli. In questa città le cose sono molto mutate rispetto a come le aveva lasciate.

Come sottolinea Maria Pia Di Dario, in quegli anni sono ormai giunte all'epilogo le esperienze macchiaiole della Scuola di Resina che tanto hanno contribuito a tenere in fermento nel passato la scena artistica.

Non sembra che in quel periodo, nel mondo dell'arte napoletano, vengano avviate nuove sperimentazioni o si cerchino nuove strade, magari in rispondenza a flussi e movimenti di ispirazione nazionale e internazionale. Semmai qualche fermento nasce per una certa nuova attenzione ai valori dell'industrialismo e dell'imprenditoria: alcuni artisti si adoperano per creare un'apertura per le belle arti e per le discipline e i prodotti artistici nel contesto dell'industria.

È per questo che – sulla scorta di iniziative intraprese in altre realtà territoriali più avanzate – viene patrocinata l'istituzione in città di un Museo Artistico Industriale e si cerca di dare pratico sviluppo a creazioni artistico-manifatturiere, come le maioliche e le ceramiche che fanno bella mostra di sé nelle "Promotrici" e nelle rassegne degli anni ottanta e alla Mostra Nazionale del 1877.

Espositori entusiasti si rivelano Benassai, Lenzi, Martelli, ma anche Cefaly si cimenta dipingendo e decorando piatti con soggetti di vario genere: *Dante alla porta dell'Inferno*, *Madonna col Bambino*, *Discussione in casa Votta*, *Autoritratto con fantasia patriottica*.

Per il resto, tornando alla pittura su tela, il periodo che l'artista calabrese vive tra Napoli e Portici è forse il più proficuo della sua vita, pur se l'ispirazione dell'uomo sembra volgersi a temi e spunti di più antica e consolidata tradizione, approdando, infine, quasi a un neobarocchismo, in cui si fondono una sicura vena spiritualistica e il sempre affiorante naturalismo di matrice palizziana.

Certi motivi artistici non vengono mai, comunque, completamente abbandonati e in Cefaly pittore, anche in quegli anni, è sempre un bel contendere tra realismo sociale e avanzato spiritualismo. Dal 1876 al 1884 Cefaly produce *Francesca da Rimini*, *Chi compra Manfredi?*, *La morte di Spartaco*, *Caino*, *Il progresso in America*, *La battaglia di Legnano*, *Germanico*.

L'impegno artistico non gli fa diminuire l'attenzione ai problemi sociali della sua epoca, soprattutto a quelli delle sue classi più deboli, i due impegni anzi si integrano. È per questo che continua a fare politica, questa volta, però, a livello nazionale. Viene eletto deputato nella XII legislatura (settembre 1875) per il collegio di Serrastretta, completando anche la XIII legislatura, dal 20 novembre del 1876 al 2 maggio del 1880. È vicino alla estrema sinistra, ma rimane un indipendente.

Dopo il suo definitivo rientro a Cortale, avvenuto nel 1884, forse a causa del colera che imperverosa a Napoli, nulla di veramente nuovo accade nella vita pubblica del pittore calabrese, forse schiacciata dai molti eventi umani negativi che gli occorrono nel tempo della sua tarda maturità: basti solo pensare che perde sei dei sette figli avuti dalla moglie Agnese Votta.

Si ritira dalla politica attiva e si dedica "a dipingere ritratti e quadri luminosi e devoti per le chiese della sua terra".

Pur schivo e discosto da ciò che è pubblico, ha accanto a sé ancora amici fedeli che gli tengono compagnia e collaborano ad attenuare la depressione del maestro e il suo isolamento.

Neanche i compagni di sempre che vivono fuori dalla Calabria si dimenticano di lui. Michele Lenzi, Achille Martelli e altri continuano a scrivergli affettuosamente e confidenzialmente, a dimostrazione che il sodalizio di questi artisti è qualcosa di molto più profondo di una semplice comunanza di interessi e che "i segni dell'arte sono come i vincoli del sangue, una volta saldati e benedetti, non si cancellano".

Le lettere scritte da Michele Lenzi, sino quasi a ridosso della morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1886, sono una preziosa testimonianza di un rapporto profondo e incancellabile, nato in gioventù, nelle scuole d'arte, temprato sui campi di battaglia garibaldini, ravvivato nelle splendide serate trascorse nella casa di Cortale quando Cefaly suonava il piano o il pèssolo, Lenzi e Martelli il violino, sperimentato nelle tenzoni pittoriche e nella comune "bohème" di vicoletto San Mattia.

Andrea ha cessato di coltivare da tempo le illusioni della realizzazione di una nuova società più equa e dai valori morali più saldi. Il ritorno alla tranquillità di Cortale, al contatto con la natura selvatica, nell'attesa di una morte serena, rappresenta l'unica fuga possibile da un mondo che avverte estraneo: "A Cortale sono tornato e resto/ perché altrove più recarmi non vale/ sto chiuso in casa quando il tempo piove/ quando è bel tempo cerco una boscaglia/ immemore d'illustri e di canaglia!".

Nel 1907, il 4 aprile, giunge così l'epilogo per un artista che ha fatto della ricerca del vero e del meridionalismo passionale le bandiere più importanti della propria vita.

Cefaly è stato meridionalista convinto e *ante litteram*; proprio per questo non è stato compreso da una certa parte dei suoi contemporanei che gli hanno rimproverato la sua rigida onestà e l'accorata capacità di denuncia espressa usando come strumento l'arte, considerandola non fine a se stessa, ma collegandola ai problemi evolutivi della società e al mutamento in atto nell'Italia della seconda metà dell'Ottocento. Egli ha scelto, prima con l'animo e poi col corpo, di essere un "provinciale", di vivere in Calabria, allora (come oggi) regione di frontiera, e di vivere le contraddizioni e le ragioni della sua terra, perché ogni artista deve trattare "il soggetto del proprio paese, illustrandone la gloria antica e manifestando lo spirito dell'attualità".

Dai più ciò fu inteso come un limite, e alla fine lo costituì davvero, impedendogli di assumere il ruolo che frequentazioni più dirette di ambienti e fenomeni artistici nazionali e internazionali gli avrebbero consentito di ottenere.

La scuola di Cortale

Nasce nel 1862 dall'esigenza di Andrea Cefaly di creare in Calabria un ambiente che potesse offrire garanzie didattiche e professionali per lo sviluppo delle discipline, delle strutture e la promozione dei talenti artistici.

All'alba dell'Unità d'Italia non vi è nella regione nessuna istituzione artistica ufficiale cui i giovani, che ne abbiano predisposizione, possano avviarsi e chi ne ha i mezzi emigra a Napoli, a Roma o altrove per compiere studi specialistici. I meno abbienti non hanno altra possibilità se non quella di brigare per ricevere un sussidio pubblico che renda loro possibile partire e studiare fuori della regione senza grossi disagi economici.

A favore dell'incentivazione allo studio per giovani artisticamente dotati gioca un buon ruolo in quegli anni e sino all'inizio del Novecento l'Amministrazione Provinciale di Catanzaro, che provvede a sussidiare i giovani calabresi del proprio territorio di pertinenza che così possono frequentare Napoli e seguire in quella città vari corsi di discipline artistiche.

Dalle fonti consultate risulta che incentivi economici vengano concessi dalla Provincia, per questo scopo, a Gregorio Cordaro, Achille Martelli, Eduardo Fiore, Antonio Palmieri, Francesco Pipari, Giuseppe Costanzo; ma l'elenco è senz'altro più lungo.

Queste grandi carenze in campo artistico e dell'istruzione all'arte inducono Cefaly, che era stato anch'egli un emigrato per ragioni di studio, anche se più agiato degli altri, a tentare l'esperimento di una scuola-laboratorio che fosse luogo di apprendimento, ma soprattutto luogo di formazione della personalità e della coscienza. Così solamente, ragiona Cefaly, può attuarsi una crescita morale e civile del territorio in tempi accettabili e può realizzarsi la formazione di uomini nuovi che possano divenire loro stessi "invertitori di situazione".

Ottimo organizzatore, l'artista di Cortale ha in mente un progetto educativo e formativo che avrebbe potuto mutare le sorti del sistema di istruzione calabrese, creando i presupposti della nascita di una solida intelaiatura di strutture artistiche (licei, istituti artistico-artigiani per la formazione femminile ecc.). L'operazione voluta da Cefaly non sarebbe stata attuabile se in essa l'artista non avesse convogliato tutta l'esperienza acquisita a Napoli dove era stato attento osservatore degli esperimenti realizzati da altri e, comunque, non si fosse giovato dei contatti maturati con gli ambienti artistici napoletani, utilizzando, infine, anche il credito di cui gode nella sua terra. Quest'ultimo è necessario non solo per non essere ostacolato in loco, ma anche per ottenere sussidi economici e altre forme di riconoscimento pubblico. D'altra parte, investe nell'impresa molto del suo, a partire dal palazzo avito che diviene sede della Scuola e luogo di ricetto per molti giovani.

Come viene ad attuarsi concretamente la fase didattica dell'insegnamento nella casa di Cefaly, trasformata velocemente in "Istituto Artistico e Letterario" e quindi in "Scuola degli Artieri" (con un presidente onorario del calibro di Giuseppe Garibaldi)?

Lo sappiamo oggi grazie alle testimonianze epistolari di alcuni artisti che hanno frequentato la Scuola e grazie soprattutto a quella del critico e promotore d'arte Alfonso Frangipane. Scrive quest'ultimo: "In casa Cefaly era tutto, il centro culturale in miniatura, lo studio dei pittori, la scuola di disegno, il centro musicale (inviava i pezzi da suonare il Serrao), con la scuola di violoncello (che don Andrea aveva sostituito con un nuovo strumento, da lui inventato, il pèssolo, per cui Serrao compose una speciale suonata), le dissertazioni sul Boccaccio, le letture di Dante etc., mentre su la piazza del paese veniva costruita in muratura la colonna con la statua dell'Italia in terracotta, modellata da don Andrea".

Professori e studenti coltivano, come rimedio alla mancanza di fondi ma anche come strategia innovativa, l'ambizione di avvalersi di materiale autarchico, come quella terra gialla trovata nei dintorni di Cortale che tanto successo riscuote a Napoli presso gli altri amici artisti quando Michele Lenzi, prezioso collaboratore e amico, ne porta lì una certa quantità.

In una lettera del Lenzi c'è il racconto del gustoso episodio: "Avendo fatto macinare per prova un poco delle diverse tinte della terra gialla di Cortale, avendole fatte provare a Palizzi ed altri, si sono trovate magnifiche, qualcheduna nuova affatto... e non ho fatto provare le bruciate che sono ancora meglio. Tutti, specialmente Palizzi, ne hanno parlato a Tibaldi per farne commercio".

In realtà, a parte le conversazioni letterarie, l'esecuzione di concerti musicali, il dibattito costante sulla dinamica sociale e politica dell'Italia di allora, la Scuola punta molto sul tirocinio pittorico all'aperto e sullo studio dell'insieme, macchie e paesaggismo, in pieno accordo con le teorie di Giuseppe Bonolis, ascoltato maestro di Cefaly. Un ruolo importante è pure concesso allo studio della prospettiva, essenziale per affrontare a sua volta lo studio della natura in "presa diretta".

È così che gli allievi del Cefaly diventano, dopo questa esperienza di totale immersione nell'apprendimento artistico, tanto bravi da potersi inserire, dopo pochi anni, in circuiti di mercato come quello di Napoli, fatto di rassegne conosciute e complesse.

Lo sforzo del cortalese non avrebbe dispiegato i suoi effetti se non ci fosse stata la collaborazione di un ristretto gruppetto di amici che si impegnano per realizzare il suo sogno. Primo fra tutti Michele Lenzi, di Bagnoli Irpino.

Egli si ferma in Calabria per tre anni, dal 1861 al 1864. È stato garibaldino, ha fatto parte del gruppo di artisti riuniti intorno al vicoletto San Mattia di Napoli dove ha sede lo studio di Cefaly, è unito da un affetto rispettoso e ammirato al cortalese e lo segue nella sua terra pensando di partecipare per poco tempo alla comunità di studi che era stata appena avviata in Calabria, sulla scorta dell'analoga esperienza palizziana a Napoli.

"Quindi - racconta ancora Alfonso Frangipane sulla sua rivista d'arte, "Brutium" - i giorni di quella sincera, fraterna ospitalità della famiglia Cefaly divennero mesi, anni".

Lenzi è il collaboratore tecnico-scientifico della Scuola di Cortale; si adatta a tutto, trova soluzioni brillanti ai problemi, in tre anni impara a conoscere la Calabria e i calabresi e a farsi conoscere. Segue attentamente l'amico Andrea assecondandolo anche nella passione musicale: egli stesso racconta che una volta si è dovuto impegnare un mese in concerti per imparare a realizzare a punti-

no una serenata (era una serenata composta da Paolo Serrao, sette fitte pagine). Non ha la puzza sotto il naso; quando ne ha bisogno per mantenersi bene in Calabria e non pesa-

re troppo sull'amico Andrea, consente a realizzare medaglioni dipinti per il tribunale di Catanzaro. Annota in una sua lettera: "Sono rimasto qui in Calabria a fare il vagabondo; perché? Perché devo

aspettare che mi paghino quei rinomati lavori del tribunale". Si accincia anche a dipingere un emblema reale, ma porta pure a termine il pregevole *Forno cala-*

brese, che può ritenersi il simbolo dei dettami della Scuola di Cortale, così attenta al territorio e ai suoi usi e costumi, così avanzata nella fase degli studi demologici.

Gira per tutta la Calabria centrale per assimilare dal vero quello che poi fissa sulla tela; lo troviamo a Gimigliano, a Curinga, a Vena. Si cala talmente nella realtà dei paesi calabresi che visita che

quando poi ritorna a Napoli gli amici gli dicono che "aveva preso l'espressione ed il dialetto di un

calabrese". Morirà nel 1886 dopo aver percorso con discreto successo anche la tappa della sperimentazione pittorica su ceramica.

Altro collaboratore prezioso di Andrea Cefaly è Achille Martelli, catanzarese, che ha studiato anch'egli a Napoli, condividendo le scelte artistiche e politiche di Cefaly e Lenzi.

Garibaldino pure lui, segue il generale Garibaldi da Soveria Mannelli sino a Capua. Dopo l'esperienza cortalese e le molte partecipazioni a rassegne pittoriche napoletane, finirà a Bagnoli Irpino, paese natale dell'amico Lenzi, dopo aver portato a termine preziosi lavori su ceramica esposti in mostre a Napoli, Torino, Milano.

Ad Avellino dirige la scuola di disegno "Paolo Anania De Luce". Alla Prima Mostra d'Arte Calabrese di Catanzaro del 1912, a nove anni dalla sua morte, vengono presentati ben trentotto suoi lavori, a testimonianza del favore che ancora l'artista conserva presso i critici e il pubblico.

Valido aiuto proviene pure a Cefaly da Antonio Migliaccio, girifalcese. Si è laureato a Napoli dove ha frequentato lo studio di Cefaly al vicolo San Mattia. Fine pittore e poeta, uomo politico di buon successo (è, per lunghi anni, sindaco del suo paese), partecipa con buon consenso critico alle "Promotrici" napoletane del 1863 e del 1869. Ha buoni trascorsi garibaldini combattendo a diverse battaglie, tra cui quella del Volturmo. Anch'egli si inserisce nel solco del naturalismo palizziano, adattandolo allo scavo della condizione intima e quotidiana dell'uomo. La sua figura complessa di artista poliedrico e di uomo d'azione e di pensiero rimane ancora parzialmente inesplorata e attende nuovi e approfonditi contributi critici.

Della Scuola di Cortale sono allievi, con diverso grado di frequentazione e contatto, una quindicina di artisti di cui si ha notizia certa. Il Museo Provinciale di Catanzaro possiede opere di alcuni di loro, tra i più conosciuti e studiati.

Antonio Palmieri (1850-1920), dopo la prima esperienza artistica presso il laboratorio di Cortale, partecipa a numerose esposizioni con buon successo ed è attivo specialmente tra Nicastro e Catanzaro, caratterizzando le proprie opere con una felice osservazione dei modi del vivere, dei costumi e dei mestieri dei contadini e delle classi umili calabresi.

Raffaele Foderaro (1846-1890), uno dei più amati allievi di Cefaly e Lenzi, frequenta la Scuola di Cortale dal 1862 al 1866, andando poi a studiare a Napoli dove partecipa ad alcune "Promotrici". In città frequenta sia lo studio di Morelli sia quello di Lenzi: i suoi quadri più noti sono quelli che rispecchiano i dettami della scuola cortalese e la particolare attenzione che essa riserva al territorio e all'ambiente calabresi.

Gregorio Cordaro (1848-1919), dopo aver studiato presso Cefaly, è ammesso all'Accademia di Napoli divenendo allievo di Domenico Morelli. L'espressività e gli effetti tonali di luce, accanto alla cura dei dettagli e alla capacità di replicare il caratteristico realismo sociale della Scuola di Cortale, sono le principali caratteristiche della sua pittura.

Guglielmo De Martino (1845-1898), inizia la sua carriera di pittore con un'impostazione di stampo morelliano e finisce con l'approdare alla riproduzione della natura e all'esaltazione dei dettagli del quotidiano, evidenziato nei particolari più minuti e intimi. È uno dei più attenti allievi della Scuola calabrese e uno dei pochi ad avere l'opportunità di lavorare nello studio di vicolo San Mattia a Napoli. Partecipa alle "Promotrici" del 1870, 1875, 1876. Nella fase della sua maturità artistica, si cimenta anche con soggetti storici, trattati pregevolmente con raffinata tecnica.

Guglielmo Tomaini (1854-1909), nipote di Cefaly, sfrutta l'opportunità che la parentela gli offre, frequentando la Scuola del maestro cortalese, e ciò gli consente di affinarsi pittoricamente sia nello studio e riproduzione del costume locale, sia nella rappresentazione di soggetti storici e religiosi. È di salute delicata e, infine, trascorre gli ultimi anni ospite del manicomio di Girifalco. Nonostante ciò, la produzione artistica di Tomaini è notevole: alla Mostra d'Arte Calabrese del 1912 sono presenti nove suoi quadri.

Garibaldi Gariani (1861-1930), è uno degli epigoni di Cefaly, cui si richiama. Studia anch'egli a Napoli, avendo come maestri Domenico Morelli e Filippo Palizzi. Riesce ad apprendere da questi





Antonio da Soligo
1747-1785
Madonna della Consolazione
1768
olio su tavola, cm. 107 x 80
n. inv. 100000





Michele De Poveri (?)
Cristo ignominiosamente crocifisso
1959
Agosto, Inghilterra e Giappone su
commissione di Tokio, 1960-1961

Autentico
M'Al'acuto
Basta il Cristo
solo su rame, con 25,2 x 16,2

Marco Pissano (?)
S. Lucia, 1964 (Pissano?)
1978 (Pissano?)
S. Lucia in preghiera
olio su tela, con 119 x 121





Autunno
1711
olio su tela, cm 29 x 39

Autunno
1711
olio su tela, cm 22,5 x 17,2



Antonio Canova
1776-1779
Plastico in gesso e argilla
Alte Pinakothek, München



Adamo e Eva
1508-1510
Museo di Capodimonte, Napoli





Photo: [unreadable]
[unreadable]
[unreadable]
[unreadable]

Accanto al quale sono
177 buste
Distribuzione di oggetti con un valore
che va da 10 a 15

Quantità di oggetti trasportati
800 oggetti
in custodia
per un valore da 15 a 20

Quantità di oggetti trasportati
177 buste
Distribuzione con funzione
che va da 10 a 20

Quantità di oggetti trasportati
177 buste
Distribuzione con funzione
che va da 10 a 24



Accademia di San Luca
1511-1512
Luce Praga
olio su tela, cm 120 x 100

Accademia
1511-1512
Luca Praga
in plume
olio su tela, cm 120 x 100

Accademia di San Luca
1511-1512
Luca Praga
olio su tela, cm 120 x 100

Accademia
1511-1512
Luca Praga
in plume
olio su tela, cm 120 x 100





Veduta di Ponte Sisto
 1764
 Roma
 olio su tavola, cm 30,2 x 41,1

Veduta
 1764
 San Giovanni in Laterano
 olio su tavola, cm 32,4 x 41

Veduta di Ponte Sisto
 1764
 Roma
 olio su tavola, cm 32,4 x 41

Veduta
 1764
 San Giovanni in Laterano
 olio su tavola, cm 32,4 x 41



<p> Giovanni Battista Piranesi Veduta del porto di Venezia olio su tela, ca. 1763 - 65 </p>	<p> Giovanni Battista Piranesi Veduta del porto di Venezia olio su tela, ca. 1763 - 65 </p>	<p> Giovanni Battista Piranesi Veduta del porto di Venezia olio su tela, ca. 1763 - 65 </p>
---	---	---





Alcamide di Niccolò Caporali
 XVII secolo
 Persepolis
 olio su tela, cm 16,2 x 10

Alcamide di Niccolò Caporali
 XVII secolo
 Persepolis
 olio su tela, cm 16,2 x 10

Alcamide di Niccolò Caporali
 XVII secolo
 Persepolis (studio per l'Alcamide e per
 olio su tela, cm 16,2 x 10

Alcamide di Niccolò Caporali
 XVII secolo
 Persepolis
 olio su tela, cm 16,2 x 10



Autor: <i>Antonio Caracciolo</i> Año: 1775 Técnica: <i>Óleo sobre lienzo</i>	Título: <i>San Juan Bautista con el cordero</i> Medidas: <i>100 x 140 cm</i>	Ubicación: <i>Madrid, España</i> Colección: <i>Real Academia de San Fernando</i> Referencia: <i>1775, 100 x 140 cm</i>
--	---	--





Reproduction of a painting depicting the Nativity scene, showing the Virgin Mary holding the infant Jesus, Joseph, and other figures in a dark, dramatic setting.

Reproduction of the original painting
1600-1610
Napoli
Museum of the City of Naples





Annuncio di Maria (dettaglio)
San Francesco di Paola
olio su tela, ca. 1745 e 50

Autor: Antonio de Pereda Año: 1680 Lugar: San Sebastián de los Reyes (Madrid) Técnica: Óleo sobre lienzo	Título: San Sebastián Lugar: San Sebastián de los Reyes (Madrid) Fecha: 1680	Autor: Antonio de Pereda Año: 1680 Lugar: San Sebastián de los Reyes (Madrid) Técnica: Óleo sobre lienzo
---	---	---





Poppeo 12000
1770-1800
Il Risorto
olio su tela, cm 100 x 100

Poppeo
1810-1850
Bambino di garofano
olio su tela, cm 41 x 91
Collezione M. Bertolotti

Poppeo
1860-1900
Il Cristo ripulito
olio su tela, cm 200 x 142





dettaglio di quella rappresentata
per del 1511, ovvero
l'Immacolata
che si vede nel 1511 e 1512
nella Cappella Sistina



Stazione d'Emmaus
1861
Olio su tela, 142 x 99
1861



Alcide Bonifazi
1861-1862
L'Assunzione di sant'Antonio
Olio su tela, 142 x 99



Beach at Sunset
1881-82
Oil on canvas
100 x 150 cm





Portrait of a man
c. 1845-1850
Oil on canvas, 40 x 30 cm
The National Gallery, London
© 2015 Turner Institute
www.turner-institute.org.uk



Adolfo Fumati
1852-1903
Il momento del ritorno
1884
Olio su tela, cm 81 x 69





Gaetano Previati
1875-1876
Paesaggio con figure di pastorelle
olio su tavola, cm 22 x 33

Giuseppe Penone
1961-1962
Autoritratto
olio su tavola, cm 22 x 26





Andrea Celli
(1827-1907)
Cielo
1877
olio su tela, cm 43 x 36,3

Andrea Celli
(1827-1907)
Bacco che convulsa i figli
olio su tela, cm 228 x 251



Antonio Canova
1797-1801
1802
1803
1804-1805-1806-1807



Adamo, 1860
1863-1865
Adamo e Eva
1863-1865





Andrea Carli
1827/1875
Discesa di S. Giuseppe
olio su tela, cm. 111 x 98

Andrea Carli
1827/1875
La Madonna del Pianto
olio su tela, cm. 102 x 76





Andrea Mantegna
1480-1490
St. George and the Dragon
Oil on wood, 148 x 148 cm, 148 x 148 cm



Andrea Cella
(1827-1897)
Giudizio Universale
olio su tela, cm 116,5 x 95

Andrea Cella
(1827-1897)
Il cardinale
1875
olio su tela, cm 138 x 98

Andrea Cella
(1827-1897)
Donna di Bengali
olio su tela, cm 75 x 54





Andrea Corbelli
(1827-1907)
Stanza della madre
con il figlio Francesco
olio su tela, cm 100 x 60

Andrea Corbelli
(1827-1907)
La madre in giardino
olio su tela, cm 40 x 20



Antonio Canova
1797-1807
Il gruppo di persone
del Monte di Pietà a 181





Andrew Gault
1881-1882
Public Arena
1882

Portrait of a Man
1855-1856
Oil on canvas
100 x 130 cm

Portrait of a Man
1855-1856
Oil on canvas
100 x 130 cm

Portrait of a Man
1855-1856
Oil on canvas
100 x 130 cm





Andrea Calchi
1857-1947,
Battaglia di guerra,
olio su tela, 243 x 407

British 22nd
and 23rd
regiments of Foot
at the Battle of
Maida, 1806





Andrea Mantegna
(1431-1506)
La battaglia di San Romano
olio su tela, ca. 1480 - 1492

George Catlin
1795-1846
American painter
1832-33
American West
1832-33



1840-1845 1845-1850 1850-1855 1855-1860	1860-1865 1865-1870 1870-1875 1875-1880	1880-1885 1885-1890 1890-1895 1895-1900
--	--	--



Andrea Lilli
1857-1907
Il giorno di San
Vincenzo, 1868



Edgardo De Marco
1885-1950
Italia
olio su tela, cm 58 x 47

Roberto Perini
1900-1950
Italia
olio su tela, cm 45 x 35

Edgardo De Marco
1885-1950
Italia
olio su tela, cm 85 x 110



Isabella Andreotti
(1864-1932)
Donna in abito scuro
1890
olio su tela, cm 124 x 124

Adolfo Beltrami
(1864-1925)
Donna in abito scuro
1890
olio su tela, cm 124 x 124

Gregorio Costantini
(1864-1935)
Donna che legge
1890
olio su tela, cm 124 x 124

Giuseppe Tomasi
(1864-1935)
Donna in abito scuro
1890
olio su tela, cm 124 x 124



A. Del Sarto
1483-1520
Ritratto di un giovane
1490
olio su tavola, cm 39 x 48

B. Del Sarto
1483-1520
Giovane
1490
olio su tavola, cm 39 x 48

Severino di Giovanni
1480-1495
Figliuola di san. Rocco
1490
olio su tavola, cm 30 x 44,1

Paolo Veronese
1528-1588
Stanza giovanile
1564
olio su compensato, cm 58 x 72,1







Francesco Jerusa
1860-1927
La Croce
1885
Marmo, bronzo e gesso

Francesco Jerusa
Vale
1888
Marmo

Francesco Jerusa
La Fante
1891
Gesso

Francesco Jerusa
Madonna col Bambino con cane
1900
Gesso

Francesco Jerusa
Prospetto Esterno Colonna di Federico
1901
Gesso





Francesco perini
Il mito di Demetra
1910
Spagnolo di stoffe in gesso

Francesco perini
L'Albero
1911
Sussano in gesso

Francesco perini
Cantata all'Albergo di Firenze
1914
gesso

Francesco perini
Alpaca, con angeli
1920 circa
gesso





Francesco Caracciolo
San Giovanni di Paolo
1854
gesso

Francesco Caracciolo
Santissimo Padre
1854
marmo

Francesco Caracciolo
San Jacopo Pastor
1855
marmo

Francesco Caracciolo
Addolorato
1855
gesso

Francesco Caracciolo
Santissimo di Santa
1854
gesso



Questo volume è stato stampato per conto di Mondadori Electa S.p.A.
presso lo stabilimento Mondadori Printing S.p.A., Verona, nell'anno 2008