

Predella journal of visual arts, n°55, 2024 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Teresa Callaioli, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Disegni veneziani per ornamenti per la «meraviglia del gran cancello»: nota sulle fonti e sulla fortuna critica della cancellata in ferro battuto nella cappella del Santissimo Sacramento in Santa Maria del Colle a Pescocostanzo

The ornate wrought iron gate of the Chapel of the Sacrament in the Basilica of Santa Maria del Colle in Pescocostanzo features foliage and secular figures. This design was adapted by local craftsmen from prints by Odoardo Fialetti reproducing drawings by the almost unknown Venetian set designer Polifilo Zancarli, who is better known for his prints of ornaments designed for carriages and furniture. The initial critical success of the gate passed through a moment of renewed appreciation for wrought iron used in outdoor and furniture application. This renaissance was led by figures such as Ugo Ojetti and the erudite doctor Gaetano Sabatini who were central to the forge of «Dedalo» between 1907 and 1925.

Sullo scorcio dell'estate 1907, Ugo Ojetti trascorre una settimana in Abruzzo per un reportage che esce a puntate sul «Corriere della Sera», il quotidiano che Ojetti dirigerà per un anno tra 1926 e 1927 grazie alla sua fedeltà al fascismo¹. Sabato 21 settembre il giornalista arriva in auto a Pescocostanzo dopo avere visitato rapidamente Corfinio e Sulmona la stessa mattina, per giunta in un giorno di mercato. A Corfinio, la duecentesca chiesa di Sant' Alessandro custodisce nel libro delle visite esposto sull'altare le tracce del passaggio di poco precedente del «principe dei critici d'arte americani», Bernard Berenson, e del «principe dei critici di letteratura italiana», Benedetto Croce: in tutto, un «magro principato», secondo Ojetti². A Pescocostanzo lo guida Monsignor Domenico D'Eramo, già insegnante a Montecassino e proprietario di una ricca biblioteca. D'Eramo mostra all'ospite i frutti del suo coordinamento del lavoro delle donne pescolane trasformate in merlettaie: con il supporto della Cooperativa delle industrie femminili e di una «americana di gran gusto, la marchesa [Etta] de Viti de Marco³ [...], riesce a dar lavoro a quasi duecento operaie» che ricamano i famosi merletti a tombolo di antica importazione veneziana. «Tenta ora di far risorgere l'industria dei solidi tappeti abruzzesi di lana torta [...], sorveglia che nuovi punti e nuove mode non alterino lo stile locale». Quando infine D'Eramo conduce Ojetti «nella sacrestia della [sua] magnifica chiesa di S. Maria del Colle, dal fastoso soffitto cinquecentesco oro e verde degno d'una basilica romana, a mostrarci le nuove trine d'oro e d'argento che non si distinguono dalle preziosissime antiche», non indica all'ospite i preziosi tesori d'arte in chiesa⁴. Almeno così sembra, a giudicare da come il giornalista termina il brevissimo riepilogo del sabato a Pescocostanzo, dopo il quale risale in auto verso Rivisondoli. Non una parola sulla cancellata (fig. 1), né sulle due aquile in bronzo che reggono le acquasantiere in marmo⁵,

né sulla venerata statua lignea policroma della Madonna del Colle, né tantomeno sulla *Madonna di Costantinopoli e santi* di Tanzio da Varallo, allora ancora oscurata dall'anonimato periferico e la cui fama era di là da venire.

Diversamente sarebbe andata la visita se a guidare Ogetti fosse stato un altro pescolano, il medico trentanovenne Gaetano Sabatini, erudito appassionato e informato, storico di fatti e arte pescolani da lui messi costantemente in relazione con la storia del territorio italiano, sottratti così al colore municipalistico e regionalistico⁶. Diciassette anni dopo, Sabatini, diventato Regio Ispettore Onorario per i Monumenti e gli Scavi, prova a rimediare ad almeno una lacuna nel resoconto dell'antica visita di Ogetti a Pescocostanzo e gli consegna per «Dedalo» il saggio *Il cancello in ferro battuto della Cappella del Sacramento in Pescocostanzo*, probabilmente anche facendo leva sulla rinnovata attenzione per la metallurgia veicolata da un recupero dei mestieri artigiani contrapposti alla produzione industriale⁷. Ogetti promette a Sabatini di pubblicare il lavoro di presentazione della cancellata nel maggio 1924, ma il saggio, datato «Pescocostanzo, aprile 1924», «venne trattenuto per vari mesi» proprio dal direttore⁸. Sabatini rimedia pubblicando *Il cancello in ferro battuto della Cappella del Sacramento in Pescocostanzo* nel primo numero del 1925 della «Rassegna di Storia e d'Arte d'Abruzzo e Molise», che ha accolto altri suoi contributi. Il lavoro è corredato da cinque fotografie, due delle quali ritraggono i disegni progettuali del cancello, di proprietà dell'autore. Per «quattro fotografie»⁹ Sabatini ringrazia Mario Carboni, allora direttore del Gabinetto fotografico nazionale, e Achille Bertini Calosso, nel 1924 direttore della Galleria Borghese e incaricato di un corso in Sapienza¹⁰.

In un'altra occasione utile per valorizzare adeguatamente il patrimonio pubblico pescolano, qualche anno dopo la veloce visita di Ogetti, Sabatini aveva guidato l'esplorazione di Emidio Agostinoni per gli altipiani d'Abruzzo. Nel libro derivato da tale viaggio, Agostinoni aveva dedicato alla cancellata un paragrafo entusiasta, corredato da una fotografia in bianco e nero:

Oh, la meraviglia del gran cancello! Esso è tutto un poema di composizione, d'ardimento e di leggiadria. Fino all'altezza del grand'arco non v'è nulla di particolare, ma di lassù fino alla crocetta di coronamento la lamina di ferro si sbizzarrisce nelle più diverse figurazioni; nei più arditi grovigli; nei più strani accordi di simboli pagani, di figure umane, di draghi in agguato, di delfini irrequieti e di leoni mordenti; nelle volute più complicate, negli angioletti più vispi, nei fiori più morbidi, nell'armonia più completa. L'anatomia di ogni pezzo è perfetta. Le figure vuote hanno le membra snodate e mobili, hanno i capelli ricciuti e l'espressione vivida [fig. 2]. E mentre il gusto della composizione fa pensare a un delicato conoscitore del disegno, la tecnica del lavoro rivela l'ispirazione tratta da qualche fucina d'armature preesistente. Certo in Pescocostanzo l'arte del ferro fiorì lungamente. Trovammo già il ricordo di un mastro Cicco, venuto di quassù, nel balcone di Villetta Barrea; troviamo campioni della stessa arte in ogni borgo di tutto l'altipiano. Ma non v'è altro lavoro che possa eguagliarsi al gran cancello di Francesco di Sante di Rocco e

di Ilario di Sante di Rocco nell'ombra eterna! Ilario di Sante di Rocco, che compì l'opera, volle essergli seppellito proprio davanti, all'ingresso della sontuosa cappella del Santissimo.¹¹

C'erano state precedenti fugaci menzioni a stampa del cancello. Liborio de Padova tramanda la diceria locale secondo la quale l'arte dell'anonimo fabbro della cancellata era stata tenuta segreta a chiunque, persino alla donna cieca che nottetempo aiutava il malmostoso fabbro; tra le fonti a me note, De Padova è l'unico a porsi il problema della piena visibilità della cancellata, persistente per le scarse condizioni di luminosità (elemento comune a quasi tutti i manufatti di questo tipo, che richiedono particolari accortezze per essere fotografati bene¹²) e per l'architettura della chiesa:

L'artefice fu pescolano, ma il suo nome non è giunto fino a noi. Questo solamente si sa per tradizione: ch'egli, perché altri non scovrisse il segreto della sua invenzione, si faticava di notte sul suo lavoro, non avendo altri da vicino che una donna vecchia e cieca, la quale lo aiutava nell'opera agitando il mantice perché soffiasse nella fucina. Voll'esser unico nella nuova forma che aveva data all'arte e ne portò la pena. O che il suo lavoro non fosse stato tanto apprezzato in quel tempo quanto meritava, o che i suoi concittadini avessero voluto punire in lui il mistero con che volle tener chiusa e coperta la sua ingegnosa maniera di operar sul ferro, il suo nome è rimasto sepolto nell'oblio. Ciò che offende non poco questo maraviglioso lavoro si è il difetto della luce, perciò che dalla parte esterna della cappella in cui son volte le principali figure di tutta l'opera poca luce esso riceve, facendogli ombra i pilastri frammezzati nella chiesa¹³.

Teodoro Bonanni nel 1888 aveva sbagliato a indicare il nome dell'autore della cancellata, attribuendolo a un «Pietro di Rocco»¹⁴. Poi un'altra occorrenza, stavolta in una sede a diffusione nazionale, si doveva formalmente allo scrupoloso studioso regionalista Antonio De Nino nel 1904; Sabatini in questa occasione aveva segnalato a De Nino il nome di Ilario di Rocco ed era nato in lui un certo disappunto rilevando che il lavoro del collega non era «privo di inesattezze», che Sabatini stesso emendò in una nota del proprio articolo del 1925¹⁵.

Considerata l'importanza non solo locale che il medico studioso di Pescocostanzo attribuiva alle proprie scoperte documentarie sulla cancellata, non sappiamo se Sabatini abbia spontaneamente ritirato l'articolo (che tardava a uscire) dalla rivista di Ogetti o se Ogetti lo abbia rifiutato, nei fatti, temporeggiando. Posso avanzare un'ipotesi verosimile. Sabatini aveva proposto il suo lavoro a Ogetti non solo perché questi dirigeva un periodico di grande rilievo ma anche perché all'Abruzzo prima e ai ferri battuti poi, pur se contemporanei, Ogetti aveva mostrato di interessarsi scrivendo la prefazione al libro *I ferri battuti di Alessandro Mazzucotelli*¹⁶, etichettato da Mario Tinti proprio su «Dedalo» come «il primo precursore dell'odierna ripresa del ferro battuto in Italia»¹⁷. Del resto, fin dal primo numero di «Dedalo» del giugno 1920 Ogetti aveva chiarito che la rivista

si sarebbe occupata di arte antica e moderna senza distinzioni tra arti maggiori e arti applicate, pur se l'asse portante sarebbe stata l'arte contemporanea, per sostenere gli interessi statali e privati per il collezionismo; anche per questa ragione le illustrazioni quasi prevalgono sui testi.¹⁸ Qualche numero prima rispetto a quello di maggio di «Dedalo» in cui era prevista l'uscita dell'articolo di Sabatini, Tinti aveva pubblicato un lavoro sui ferri battuti contemporanei a ruota della Mostra Biennale delle Arti decorative tenutasi nella Villa Reale a Monza¹⁹. La Biennale era evocata anche dalla casa editrice Ceschina nella prefazione al secondo volume della *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane* diretta da Guido Marangoni²⁰, deputato (dal 1909 al 1921), conservatore del Castello Sforzesco, giornalista, fondatore e direttore di «La Casa bella» e, soprattutto, ideatore delle mostre internazionali di arti decorative. Il volume era dedicato a *Il ferro battuto* ed era stato pubblicato a Milano nel 1926 allo scopo di fornire al «gran pubblico» modelli per «rinnovare la decorazione delle case e degli uffici secondo il gusto del tempo nostro»²¹. Il ferro battuto era degno di rilievo se contemporaneo, forgiato per garantire continuità di lavoro agli artigiani che realizzano oggetti per le case dei ricchi; probabilmente meno utile a scopi di rivalutazione e promozione commerciale dell'artigianalità regionale apparve forse a Ogetti il ferro battuto monumentale e antico testimoniato da un *hapax* eccentrico come la cancellata pescolana, irriproducibile in serie per arredare abitazioni e, dunque, non commerciabile. Anche quando «Dedalo» caldeggerà la lettura, nel 1927, del volume composto da 320 tavole con un'introduzione storica di Otto Höver su *Forme artistiche del ferro battuto dal medioevo alla fine del XVIII secolo*, lo indirizzerà a un pubblico vasto e non specialista, «ai costruttori, agli artigiani, agli istituti di istruzione, alle biblioteche e specialmente a tutti gli intenditori e amici di quest'importante specialità dell'industria artistica»²². Nello stesso solco si muove la diffusissima «Emporium», che alle arti decorative e applicate dedica costante attenzione e al ferro battuto contemporaneo in particolare riserva, tra 1906 e 1926, articoli pubblicati da autori come Vittorio Pica e Pietro Torriano, redattore artistico dell'«Illustrazione italiana»²³. Così guarda, per esempio, Raffaello Franchi il cancello di ferro del Palazzo Pubblico di Siena, del quale scrive proprio nel 1925: «è raro ammirare un lavoro in ferro in sé stesso. I lavori in ferro fanno generalmente parte di assiami più vasti e complessi ond'è che spesso, solo di fronte a una riproduzione, la fantasia commossa si compiace d'ingrandirli sino a una misura che non scancella e non sfoca i particolari ma li avviva e li fa vibranti»²⁴. Nella Collezione Artistica Hoepli era uscito il catalogo di Giulio Ferrari, direttore del Museo Artistico Industriale di Roma²⁵, dedicato quasi esclusivamente all'Italia settentrionale, alla Toscana, a Roma, con una puntata

su Palermo, senza alcuna menzione dell'Abruzzo. Al contrario, più in linea con la pubblicazione di Sabatini è l'affermazione di Guido Marangoni che, un anno dopo, nel secondo volume dell'*Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane*, scrive dell'ultimo scorcio del Rinascimento, quando le botteghe di Lucca guidano la produzione italiana, nella quale spiccano «gli Abruzzi più delle altre parti»²⁶.

La pubblicazione in un contesto editoriale come «Dedalo», a diffusione nazionale e che ospitava studiosi e conoscitori di notorietà anche internazionale come Salvatore Aurigemma, Bernard Berenson, Giuseppe Fiocco, Mary Pittaluga, Mario Salmi, tra gli altri, avrebbe inserito la cancellata pescolana nella vera e propria storia dell'arte, segmento utile per aggiornare la storia delle tecniche, del disegno e della stampa in relazione ai modelli per ornato²⁷. Nell'articolo poi pubblicato autonomamente in una sede a diffusione regionale (ma accessibile agli studiosi nei fondi pubblici della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte in Palazzo Venezia a Roma), Sabatini si concentrò sull'attribuzione della manifattura, documentata da una delle due metà del progetto sottoscritto dalle parti, a un artista e a un fabbro locali. La cancellata fu eseguita da Santo di Rocco su disegno di Norberto Cicco, erede di una famiglia di marmorai e scalpellini documentati dal 1619, marmorai e architetto egli stesso, tanto da progettare anche l'altare di Santa Maria di Costantinopoli tra 1713 e 1717, destinato ad accogliere finalmente la pala di Tanzio²⁸. «L'artista disegnò il progetto in fogli oggi trafugati, ma per l'invenzione è stato provato che si tenne stretto alle grottesche del veneziano Polifilo Zancarli»²⁹ (figg. 3-4). Sabatini scelse il momento giusto per proporre a Ogetti la pubblicazione del suo articolo: pensò infatti saggiamente di allinearsi alla vocazione di un'epoca in cui era in corso una rivalutazione dei mestieri artigianali nelle loro varietà locali, legandone spesso la pratica alle tradizioni regionali. Anche a causa della mancata pubblicazione su «Dedalo» e del progressivo disinteresse per le opere di metallurgia non riproducibili per arredi moderni, di fatto la cancellata pescolana non è mai entrata nella vera e propria bibliografia scientifica accademica, risentendo della perifericità della collocazione e del sostanziale disinteresse degli storici dell'arte per tale tipo di opere "minori", nonostante la condivisione con l'oreficeria di alcuni procedimenti tecnici e di forme e modelli d'ornamento³⁰. Fa il suo ingresso in un catalogo fotografico di respiro nazionale nella *princeps* del «primo repertorio di ferri d'arte italiani composto con gusto e competenza dal Pedrini»: così l'editore presenta ai lettori il lavoro di catalogazione del fotografo d'arte torinese Augusto Pedrini, uscito a Milano nel 1929. Del catalogo sopravvivono pochissime copie, rimpiazzate da quelle altrettanto rare della seconda edizione uscita a Torino per la Società Editrice Torinese nel 1951³¹, ristampata con modifiche e

lungo impegno di revisione [...] non solo per i ritocchi apportativi, ma perché – distrutta la sua prima stampa pressoché per intero da sinistro – gli esemplari superstiti son diventati rarissimi. [...] Il quale libro, nella sua attuale riedizione, si presenta perfezionato, qua alleggerito da inutili ripetizioni di esempi troppo simili, là viceversa arricchito da nuove importanti documentazioni appositamente scelte dal Pedrini. [...] Ma soprattutto il materiale è stato meglio ripartito e distribuito, e l'ordine cronologico degli oggetti riprodotti più attentamente rispettato, in modo da fornire non soltanto un repertorio di “modelli”, ma anche una visione dello svolgimento stilistico seguito dal ferro d'arte in Italia³².

Fin dalla prima edizione milanese del 1929, il catalogo di Pedrini è impreziosito da una prefazione di Corrado Ricci di valore letterario più che storico, riprodotta integralmente nella ristampa torinese, a conferma che Ricci «riconosceva implicitamente l'importanza di quest'opera»³³. Considerando la cronologia, la familiarità di Corrado Ricci e di sua moglie Elisa con Gaetano Sabatini³⁴, oltre che la conoscenza diretta che aveva Ricci del territorio (dovuta al ruolo di direttore generale delle Antichità e Belle Arti dal 1906 al 1919), è facile immaginare che la segnalazione a Pedrini della cancellata si debba allo stesso Ricci³⁵ o a Sabatini: la fotografia costituisce peraltro l'unica testimonianza abruzzese e meridionale nell'intero repertorio³⁶. La cancellata è stata in seguito di nuovo fotografata, anche per mostrarne alcuni particolari grotteschi, per libri, opuscoli e guide divulgative dedicati a Pescocostanzo e alla sua arte³⁷.

La campagna fotografica da me effettuata il 6 agosto 2023 testimonia la necessità di un intervento di pulitura del fastigio della cancellata, che tuttavia da vicino rivela dettagli tecnici inediti anche nelle attuali condizioni: l'effetto di tutto tondo delle figure umane è ottenuto tramite il montaggio di diverse lamine sottili di ferro battuto su un'anima di ferro attorno alla quale sono saldate tra loro con dei chiodi; in particolare, i busti dei tritoni e delle arpie sovrastanti somigliano a fini armature bombate divise in due conchiglie unite lateralmente. Tale effetto di lavorazione dichiara l'ascendenza dalla solida tradizione locale cinque e secentesca dei maestri “focilari”, fonditori di armi, di artiglierie e di campane (cfr. nota 5 e figg. 5-6).

Il prosieguo degli studi sui disegni destinati a creare modelli a stampa per ornato da trasferire nei più diversi arredi, tra cui i mobili e le cornici in legno dorato, le argenterie, gli stucchi e, appunto, i manufatti in ferro³⁸, ha permesso di ricondurre l'ornamento a fogliami e figure profane della cancellata della cappella del Sacramento a variazioni da disegni dell'oggi quasi sconosciuto scenografo veneziano Polifilo Zancarli. Il primo a tradurre a stampa questi disegni fu il bolognese di formazione veneta e romana Odoardo Fialetti³⁹.

Nel 1608 Fialetti ha pubblicato *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parte et membra del corpo humano*, il primo libro da disegno stampato conosciuto

nel suo genere. Fialetti fu incisore, disegnatore, pittore, insegnante d'arte e conoscitore. Marco Boschini fu suo allievo e a lui si deve un resoconto biografico trasmesso a Carlo Cesare Malvasia per la *Felsina pittrice* nel quale magnifica il «fregio lunghissimo di tritoni marini, glauchi, sirene, amori, mostri, delfini ed altre cose di questo genere»⁴⁰. Quasi in risposta al vasariano dibattito tra disegno toscano e colore veneziano, Fialetti promuove il disegno come base della buona arte con *Il vero modo et ordine per disegnar* offrendo agli artisti l'opportunità di esercitare le loro abilità grafiche⁴¹. Il rapporto tra Zancarli e Fialetti deve essersi attuato a Venezia, come vedremo, poiché in città l'attività di Fialetti si estende almeno fino al 1657⁴².

La fonte iconografica a stampa scelta dall'artista pescolano Norberto Cicco per la cancellata è interessante anche perché costituisce l'unica attestazione documentaria di un'attività di disegnatore ornamentista di Zancarli, del quale non sono noti altri disegni autografi oltre a quello che faceva parte di un nucleo comprato dal South Kensington Museum (ora Victoria & Albert) all'asta di oggetti di Samuel Woodburn⁴³ nel 1860⁴⁴ e attribuito da Bryony Bartlett-Rawlings nel 2014⁴⁵ grazie alla corrispondenza con un'incisione di Odoardo Fialetti che reca in basso l'indicazione dell'invenzione di Zancarli (figg. 7-8). Ovviamente la grafia «Zancarli» va intesa come regionale veneta di «Giancarli»: infatti le stampe hanno la dicitura in capitali maiuscole in basso a sinistra «Poliphilus Giancarli in[venit]». Il disegno di Zancarli al Victoria & Albert Museum rappresenta un fregio fogliato, con satiri che lottano con un'idra e serpenti. Trova corrispondenza in una *suite* di dodici (tredici con il frontespizio) acquaforti con decori floreali e fitomorfi e con figure grottesche incise in orizzontale da Fialetti a partire da Zancarli⁴⁶. I fregi fitomorfi sono comuni in tutta Italia, non solo a Venezia, nel secondo Seicento, in particolare applicati all'ornamento di oggetti di legno intagliato come cornici, cassoni e cofanetti. La dinamicità del fregio di Zancarli richiama le cornici che decorano i soffitti nelle chiese veneziane e nei palazzi civili⁴⁷. Il frontespizio della *suite* reca una dedica del pittore quadraturista e scenografo Tasio Zancarli⁴⁸ che accredita Polifilo come disegnatore: «Disegni varii di Polifilo Zancarli a beneficio di qual si voglia persona che faccia professione del disegno dedicati al m[olto] illustre s[ignor] Daniel Nis da Tasio Zancarli»⁴⁹ (fig. 9). Anche se la stampa è leggermente più grande del disegno londinese che è rifilato, hanno entrambe più o meno la stessa scala. La sovrapposizione di una fotografia in controparte in scala 1:1 del disegno a una fotografia in scala 1:1 dell'unica impressione conosciuta dell'incisione mostra che molti dei motivi in comune, inclusi i fiori centrali, la ninfa e un satiro, o tritone, che attacca un'idra, si corrispondono esattamente nella scala e nella posizione⁵⁰. Inoltre, la disamina del disegno al microscopio ha rivelato che i

contorni appaiono incisi, confermando che il disegno fu usato per la trasposizione su rame⁵¹.

Fialetti produce anche un'altra *suite* di fregi grotteschi da disegni di Zancarli con dieci tavole verticali⁵². Entrambe le serie di stampe combinano motivi fitomorfi abitati da figure chimeriche e profane che combattono; nessuna è datata. Il fregio di Zancarli è stato replicato tre volte durante il Seicento, in Italia, Francia e Olanda⁵³; nonostante ciò, si sa poco di Zancarli a parte quanto si può ricostruire grazie ai dati presenti nelle due *suites* di stampe incise da Fialetti⁵⁴. La *suite* orizzontale di Fialetti può essere stata stampata a metà degli anni Venti del Seicento e prima del 1628, perché il dottore in legge urbinato convertito all'incisione Luca Ciamberlano ha inciso a Roma nel 1628 una *suite* dalla serie orizzontale di Fialetti in controparte, ed è dunque probabile che le copie siano state realizzate poco dopo gli originali⁵⁵. Non è inoltre da escludere che siano state proprio le stampe di Ciamberlano, più recenti e meno raffinate nel tratto di quelle di Fialetti, le fonti per Norberto Cicco, anche a giudicare dalle forme più baroccheggianti delle figure ottenute poi nel ferro dal fabbro (figg. 10-13).

L'esecuzione della cancellata risale al periodo 1699-1705 da parte del fabbro Santo di Rocco, poi finita dal nipote Ilario nel 1717, che aggiunse l'ostensorio, i vasi con fiori, mise in opera pochi altri elementi già eseguiti da Santo (i due angeli a lato dell'ostensorio e il gruppo con il bambino addormentato) e diede «la vernice a tutta l'opera già fatta esistente in detta ferriata»⁵⁶. Tra i documenti trafugati durante l'occupazione tedesca tra il settembre 1943 e il giugno 1944 dalla Biblioteca Sabatini, non recuperati insieme ai libri ritrovati nei depositi della Biblioteca dell'Università Johannes Gutenberg di Magonza nel 1991⁵⁷, c'erano anche un bozzetto di singole figure e la metà destra del progetto presentato alla committenza, sottoscritto in ogni sua sezione dalle parti (il priore o il procuratore della Confraternita del Sacramento, Tomaso Ranalli; il sacerdote e cappellano della cappella del Sacramento, Don Donato Berardino di Vitto; Donato Marino Spallone e Donato di Gregorio Mosca, i testimoni⁵⁸); in questi, Norberto Cicco si era chiaramente ispirato alle stampe di Fialetti o di Ciamberlano per l'esecuzione in ferro battuto del coronamento della cancellata⁵⁹ della cappella che si apre sul lato sud della chiesa, vicino al presbiterio (figg. 3-4). La cancellata è impostata su balaustre di marmo, prolungandosi fino al pavimento nella parte centrale di passaggio. L'ordine inferiore è piuttosto semplice, fatto da barre in ferro a sezione quadrata con connessioni bronzee. Sopra di esse è montato il ricco fastigio piramidale diviso in due sezioni, perfettamente speculari in controparte, nel quale si agitano e muovono dall'alto verso il basso puttini che sostengono il Santissimo Sacramento, puttini che lottano con due arpie-sirene, diavoli che lottano con

protomi leonine, puttini che si arrampicano mostrando un fondoschiena erculeo, tritoni che tengono a bada serpenti con teste di drago, diavoli con teste scimmiesche. Le figure antropomorfe sono collocate in un paesaggio di girali a foglie d'acanto che terminano nelle due parti estreme superiori a destra e a sinistra in due vasi riempiti con fiori a stelo (figg. 14-15).

Come per tutte le manifestazioni applicate dell'ornato, è difficile o impossibile risalire a fonti documentarie che colleghino al modello a stampa l'oggetto al quale l'ornato è applicato in prevalenza. Lo storico dell'arte ha quindi il compito di esaminare l'ambiente nel quale si trova il manufatto insieme al suo arredo, la funzione dell'ambiente stesso nel contesto dell'edificio e di provare a individuare le circostanze e gli esiti della commissione, anche per comprendere perché chi ha ordinato il manufatto ha magari indirizzato l'artigiano (il fabbro, nel nostro caso) a un libro di modelli piuttosto che a un altro. La maggior parte degli ornati in uso tra Seicento e Settecento ha l'antichità come riferimento, senza soluzione di continuità con le prime rielaborazioni rinascimentali: ci si trova dunque di fronte a fogliami (come nel caso della cancellata pesciolana), fiori, grottesche, trofei, ornamenti architettonici. Le stampe offrivano agli artisti l'opportunità di accrescere la propria fama come elaboratori di ornati, aggiungendo una voce alle competenze che permettevano loro di guadagnarsi da vivere. Del resto, le edizioni di stampe sono per gli studi una fondamentale fonte di informazione documentaria viva sull'ornato: spesso non mostravano ornamenti eseguiti ma erano vere e proprie espressioni della creazione d'artista che poi ogni artigiano avrebbe adattato a oggetti e materiali. Non siamo in grado di stabilire volta per volta se determinate stampe di ornati avessero precise commissioni a cui erano già predestinate: gli artisti non riproducevano letteralmente i manufatti a cui magari i progetti erano riservati per tutelare il monopolio del progetto dalla concorrenza sul mercato. Pubblicare non il singolo motivo decorativo ma l'intero oggetto nel quale era realizzato avrebbe bloccato future richieste. In maniera particolare l'ornamento all'antica veicolato da serie di stampe a fogliami per bordure, tavoli *consoles* a muro, ricami per letti, carrozze⁶⁰ ebbe grande diffusione a Roma tra Seicento e Settecento. Lo stile auricolare sviluppatosi in motivi a foglie d'acanto aperte nei quali si muovono figure animate sono spesso destinati a tavoli *consoles* e a oreficerie con intarsi in legni colorati, tartaruga e avorio, con un'articolazione varia che, quando l'oggetto viene provvisto di dorature, permette di catturare e riflettere la luce. Le stampe fornivano indicazioni, non un filo conduttore per mettere in atto il progetto, il quale poteva dunque essere attuato in molti manufatti e in molti materiali e tecniche.⁶¹

A giudicare dalla tridimensionalità e articolazione antropomorfa delle figure animate profane e dalla organizzazione delle stampe di Fialetti in fregi verticali e orizzontali, è probabile che i modelli con ninfe, tritoni, serpenti e tralci di foglie fossero destinati a mobili come i piccoli tavoli a parete sormontati da specchiere, diffusi tra fine Seicento e prima metà del Settecento⁶². Si spiega così anche l'altrimenti incomprensibile introduzione di elaborati motivi profani nel principale elemento di arredo di una cappella consacrata adibita a particolari funzioni religiose in una chiesa. Anche per questa incongruenza tra iconografia e funzione si è pensato di attribuire al fastigio pescolano un significato figurale legato al rapporto di reciproca lotta e sopraffazione tra bene e male, culminante nel Santissimo Sacramento e rappresentando «la lotta dell'uomo col peccato e la sua graduale elevazione fino alla contemplazione della divinità»⁶³. In ogni caso, particolari doti venivano riconosciute agli artisti pescolani attivi in tutta la regione abruzzese tra Cinquecento e Seicento: la versatilità nella pittura di ornamento e la capacità tecnica che permettevano loro di fare circolare motivi simili, insieme alla «sapida indifferenza per i contenuti iconografici che rivela il concentrarsi dell'attenzione esclusivamente sui valori ornamentali»⁶⁴. Proprio Norberto Cicco è, del resto, artefice di due paliotti in marmo (uno dei quali è quello per l'altare di Sant'Anna nella chiesa di Gesù e Maria di Costantinopoli) dalla insolita bicromia in bianco e nero, abitualmente adottata per i mobili decorati con ebano e avorio. Sfrutta il motivo dei girali abitati da foglie, fiori e un orso (pure questo motivo compare nelle incisioni di Fialetti e di Ciamberlano) il paliotto policromo dell'altare della Trinità nella basilica di Santa Maria del Colle, attribuito a Norberto anche perché piuttosto vicino ad alcuni motivi decorativi applicati nella cancellata⁶⁵.

Zancarli è stato variamente indicato come bolognese o veneziano, probabilmente per via della sua associazione a Fialetti, che dal 1596 si è spostato da Bologna a Venezia. La grafia veneziana del suo cognome e la pubblicazione a Venezia di entrambe le *suites* di incisioni dai suoi disegni rafforza la probabilità che egli sia nato in quelle zone. Il cognome Zancarli, condiviso da Tasio e da Polifilo, indica una parentela tra l'artista e lo stampatore: infatti un documento notarile nell'Archivio di Stato di Venezia, datato 14 dicembre 1655, menziona un Tasio e un Polifilo Zancarli che sono zio e nipote⁶⁶. All'inizio di quell'anno Polifilo è iscritto come un cittadino titolare di carica civica presso gli Ufficiali delle Rason Nuove, la magistratura responsabile di esaminare le spese degli ambasciatori, dei militari e degli ufficiali navali e i libri degli uffici delle dogane e delle accise⁶⁷. Altri documenti associano Tasio e Polifilo Zancarli ai fratelli Giovanni e Marco Faustini e all'ambiente dell'opera italiana: Tasio ha prodotto scenografie per opere messe in scena da Giovanni Faustini durante gli anni Quaranta, esercitando i mestieri di pittore e

stampatore⁶⁸, e a lui spetta verosimilmente l'introduzione del nipote Polifilo nel mondo dell'opera⁶⁹. Un altro documento registra Polifilo con Marc'Antonio Correr e Alvise Duodo che effettuano pagamenti a cantanti, i quali si esibiscono nella compagnia di Marco Faustini nel teatro di Sant'Apollinare durante la stagione 1651-1652; nel 1657 viene stipulato un contratto tra Polifilo Zancarli, Correr e Duodo come *partner* nella compagnia operistica di Faustini⁷⁰. Il coinvolgimento di Tasio e Polifilo con i fratelli Faustini suggerisce una collaborazione professionale tra zio e nipote parallela a quella nelle *suites* di incisioni di Fialetti. Queste due *suites* potrebbero essere state concepite per pubblicizzare le capacità del giovane Zancarli come artista decorativista. Non sono note altre stampe ricavate da suoi disegni; forse, quando la sua fama come esperto di decorazioni fu solida, cominciò a realizzare scenografie per il palcoscenico seguendo le orme dello zio.

La dedica dello stampatore Tasio Zancarli della *suite* orizzontale di Fialetti a Daniel Nijs permette di precisare che Fialetti e i due Zancarli sono inseriti in un contesto di primo piano per il mercato dell'arte a Venezia: Fialetti era, del resto, ottimo conoscitore e perciò consulente e mercante dei collezionisti di passaggio come Lord Arundel e sua moglie Aletheia⁷¹. Nato da genitori di fede riformata nella città tedesca di Wesel ma di formazione e personalità piuttosto oscure, dal 1598 Nijs lavora infatti nella comunità fiamminga a Venezia come mercante d'arte e di stoffe e partecipa come agente del re Carlo I alla vendita della collezione d'arte mantovana dal duca Vincenzo II Gonzaga⁷². La collezione privata di Nijs ha attratto l'interesse di cardinali, ambasciatori e nobili⁷³. In *L'idea dell'architettura universale*, pubblicata nel 1615, l'architetto e scrittore Vincenzo Scamozzi descrive Nijs come un «onorato mercante fiammingo»⁷⁴ e cita la sua collezione tra le più importanti a Venezia. Lo stesso anno lo scrittore e poeta Giulio Cesare Gigli (1570-1640) descrive la raccolta di Nijs nell'introduzione del suo poema *La pittura trionfante*, a lui dedicato. Il poema include un ritratto del collezionista e un frontespizio, entrambi incisi da Fialetti⁷⁵. *La pittura trionfante* si apre omaggiando la collezione ricca di opere d'arte e di *naturalia* alla quale l'autore è stato introdotto da Fialetti: «La fama pervenutami all'orecchie dello sceltissimo studio di pittura che V. S. molto illustre così generosamente ha formato in questa città [...] in quello essendo stato introdotto dal gentilissimo sig. Fialetti pittore»⁷⁶. Nijs possedeva disegni di Fialetti, così come stampe di Luca da Leida e di Albrecht Dürer, e può avere anche giocato un ruolo nella vendita dei dipinti, delle stampe e dei disegni di Fialetti⁷⁷. La dedica della *suite* a Nijs implica che lo stampatore Tasio Zancarli e l'incisore Fialetti fossero in contatto con il maggiore collezionista vivente a Venezia nelle prime decadi del diciassettesimo secolo. Gigli ha dedicato a Nijs *La pittura trionfante* e la dedica della *suite* di Fialetti permetteva di pubblicizzare

la collezione di Nijs così come le abilità tecniche rispettivamente del disegnatore e dell'incisore.

L'asse storicamente fruttuoso per gli scambi di merci, materiali, lavoratori, modelli tra i territori veneti e lombardi e Pescocostanzo, aggiornatissima sulle novità mediate da Roma e da Napoli per tutto il Seicento, si arricchisce quindi di questo tassello di fortuna di storia dell'incisione per ornamento applicato in maniera inusuale all'inaspettato ferro battuto in scala monumentale.

Chiudo con un auspicio. Nel 2012 con Francesco Sabatini ho pubblicato le riproduzioni del disegno preparatorio e della metà del progetto sottoscritto da artista e committenza, già nella collezione di suo padre Gaetano e ora di ubicazione ignota dopo il furto di una parte consistente della biblioteca familiare pescolana al tempo dell'occupazione nazista. Francesco e io speravamo che (come era già successo in occasione del rinvenimento parziale della biblioteca rubata grazie a una segnalazione di una giovane giornalista tedesca) i disegni sarebbero riemersi da qualche collezione privata o pubblica tedesca e restituiti al legittimo proprietario. Ora mi auguro che la larga diffusione di «Predella», dovuta alla pubblicazione online e all'accreditato livello accademico della rivista, permetta di riaprire la ricerca e, magari, favorire il recupero dei reperti.

Ancora una volta dedico un lavoro a Francesco Sabatini, al quale devo il legame, di affetto e di studio, con la sua tradizione familiare tra Pescocostanzo e Roma, lungo la Via degli Abruzzi.

- 1 Si veda *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, numero monografico di «Bollettino d'Informazioni. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali», 11, 2001, 1, a cura di M. Nezzo, p. 41.
- 2 Il reportage esce in cinque articoli sul «Corriere della Sera»: *L'Aquila*, 10 ottobre 1907, p. 3; *Celano*, 16 ottobre 1907, p. 3; *Il pian dei Marsi*, 22 ottobre 1907, p. 3; *Sulmona*, 26 ottobre 1907, p. 3 (da qui cito a testo); *Lungo la Pescara*, 1 novembre 1907, p. 3. Esiste un'edizione in volume, U. Ojetti, *Una settimana in Abruzzo nell'anno 1907: l'affascinante e sorprendente "esplorazione" dell'Abruzzo da parte di un giornalista romano agli inizi del secolo*, a cura di A. Carrannante, Cerchio, 1999. Nella presentazione, Antonio Carrannante dichiara che gli articoli sono usciti a puntate su «"La Stampa" fra l'ottobre e il novembre 1907» (*ivi*, p. 5), aggiungendo: «Ma l'Abruzzo [...] come e quanto era conosciuto al resto d'Italia, e specialmente in quel di Torino, dove sostanzialmente era diffuso il quotidiano della grande borghesia piemontese?» (*ivi*, pp. 6-7) e concludendo con una nota: «Gli articoli [...] costituiscono un *réportage* che l'Ojetti scrisse per il quotidiano torinese "La Stampa", e che comparve, col titolo "Una settimana in Abruzzo", in cinque puntate, pubblicate rispettivamente il 10, il 16, il 22, il 26 ottobre 1907, e il 1° novembre dello stesso anno» (*ivi*, p. 9). Non ho potuto consultare l'archivio storico del quotidiano torinese ma ho consultato online quello del «Corriere della Sera» e, come scrivo all'inizio di questa nota, gli articoli appaiono lì in quelle stesse date. Non so se i due quotidiani condividessero, come capita anche ora, articoli pubblicati contemporaneamente sulle due testate, oppure se il curatore della raccolta è vittima di un refuso. Esiste una ristampa recente del reportage,

- Ogetti, *Una settimana in Abruzzo in un reportage di inizio Novecento. Con itinerari consigliati*, a cura di P. Millanta, Pescara, 2023, in cui si ripete che è «impresso con il piombo torinese del quotidiano “La Stampa” in cinque puntate messe in pagina tra l'ottobre e il novembre del 1907» (ivi, pp. 16-17); per la parte su Sulmona e Pescocostanzo cfr pp. 73-81.
- 3 Ogetti, *Sulmona*, cit. Sulla marchesa cfr. E. Colle, «Emporium» e la promozione delle arti decorative in Italia, in *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, atti del secondo incontro di studi, Pisa, 2011, a cura di G. Bacci, M. Fileti Mazza, Pisa, 2014, pp. 121-152, rif. pp. 129-130.
 - 4 Ogetti, *Sulmona*, cit.
 - 5 La progettazione delle due aquile è stata tradizionalmente riferita a Cosimo Fanzago, che dal 1626 al 18 novembre 1645 lavorava sicuramente per la sede della Curia di Montecassino, da cui dipendeva Pescocostanzo, e che al rapporto con i benedettini deve l'unica commissione documentata per la cittadina: intorno al 1624 l'artista sarebbe stato chiamato da Napoli per il progetto, compensato con trenta ducati, del complesso conventuale benedettino femminile di Santa Scolastica, del quale resta il corpo della facciata sulla piazza: cfr. F. Conte, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento. Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze, 2012, vol. 1, pp. 38, 426-443, 112; in un periodo che Sabatini, *Il cancello*, cit., p. 256, colloca tra 1621 e 1622 (ma si veda la cronologia del pulpito di Salamanca alla fine di questa nota), fuse in loco grazie alla presenza di fonditori di armi, artiglierie e campane. A Pescocostanzo tra 1550 e 1620 circa operava una fonderia di artiglieria e di campane e nel 1641 è documentata una bottega di «focilaro»: cfr. Sabatini, *Il cancello*, cit., pp. 255-256. Forse anche per via dell'abitudine dei fonditori pescolani a realizzare oggetti d'uso come quelli suddetti, le aquile variano un prototipo fanzaghiano in forme meno disinvolute e ridotte, che rendono i rapaci più somiglianti a due polli bene in carne. Un decennio dopo Fanzago propone il modello dell'aquila che regge un sostegno nel pulpito in marmi policromi commissionato dal conte di Monterrey per la chiesa delle Agostiniane a Salamanca tra 1633 e 1636: si vedano A. González-Palacios, *Un adornamento vicereale per Napoli, in Civiltà del Seicento a Napoli*; catalogo della mostra ,Napoli 1984-1985, Napoli, 1984, vol. 2, pp. 240-302, rif. pp. 265-266, 288 (per la riproduzione in bianco e nero). A proposito dell'aquila «che dispiega le ali a sorreggere la tazza e punta lo sguardo sullo stemma Monterrey» P. D'Agostino, *Cosimo Fanzago scultore*, Napoli, 2011, p. 115, specifica che l'aquila è «in bardiglio».
 - 6 G. Sabatini aveva segnalato per primo in G. Sabatini, *Ottavio Colecchi. Filosofo e matematico*, in «Rassegna di Storia e d'Arte d'Abruzzo e Molise», 4, 1928, pp. 18-94, ora in *id.*, *Scritti editi e inediti* a cura di E. Mattiocco, L'Aquila, 1995, vol. 2, pp. 17-94, rif. p. 85, nota 199, la postilla di Giovan Tommaso Manso all'inventario Vat. Lat. 11373, c. 45, che documentava l'attribuzione della pala francescana a Tanzio da Varallo e la datazione del dipinto, avanzate poi in via apparentemente autonoma da R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia* [1943], in *Studi caravaggeschi*, 2 voll., Firenze, 1999-2000, 1. 1943 1968, pp. 1-54 (dell'articolo su «Proporzioni» è uscita una ulteriore ristampa, *Il Caravaggio e i caravaggeschi di Roberto Longhi, 1943/1951. Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, Firenze, 2010). Sabatini non era uno studioso di notorietà regionale poiché prima del 1928 aveva pubblicato saggi anche su riviste circolanti nell'ambito accademico settentrionale e bolognese familiari proprio a Longhi, come «L'Archiginnasio», «Studi e Memorie per la Storia dell'Università di Bologna», «Rivista Araldica», «Archivio Storico Lombardo», come emerge dalla *Bibliografia di Gaetano Sabatini. Scritti editi*, in Sabatini, *Scritti editi e inediti*, cit., vol. 1, pp. XXIII-XXVI, rif. pp. XXIII-XXV. Della vicenda bibliografica relativa alla pala di Tanzio si legge ogni dettaglio noto in Conte, *Tra Napoli e Milano*, cit., pp. 55-56, 102-103, nota 15.

- 7 Il testo del catalogo della mostra (un fascicoletto stampato in bianco e nero e firmato collettivamente a p. 15 da «*Il Comitato* – Giulio Gentili – Nazzareno Giorgi – Andrea Lignani Marchesani – Dario Nicasi Dari – Filippo Niccolini – Giulio Pierangeli – Vittorio Vincenti) di tre anni prima *Officina Operaia G.O. Bufalini. Mostra retrospettiva dell'arte del ferro battuto*, Città di Castello, 1922, pp. 1, 3, 11, si apriva con affermazioni risorte a nuova vita nella politica nazionale italiana proprio nell'anno nel quale scrivo queste righe: «La sorgente perenne del benessere nazionale è nell'incessante progresso dell'agricoltura [...]». In questa concezione della vitalità e dell'avvenire della piccola azienda viene ad inquadrarsi organicamente la iniziativa della Scuola Operai per la Mostra retrospettiva dell'arte del ferro battuto e per la Esposizione di lavori in ferro e in legno prodotti nelle officine e nelle botteghe locali. [...] La Esposizione che per il 1924 sarà promossa dalle Società Riunite di Mutua Beneficenza e Operaia dimostrerà lo sviluppo agricolo e industriale dell'Alta Valle Tiberina nell'ultimo trentennio, così fervido malgrado le contrarie apparenze: la nostra vuole esserne appena uno spunto e un incitamento». Sul tema è quasi banale, pur se classico, il rinvio a F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design: storia di una ideologia*, Bari, 1972, pp. 258-295, con particolare attenzione alle elaborazioni di Benedetto Croce (di Pescasseroli e in rapporti con Sabatini) e Pietro Toesca (*ivi*, pp. 258-267).
- 8 Mi attengo all'ultima pagina di testo e all'ultima nota del contributo di G. Sabatini, *Il cancello in ferro battuto della Cappella del Sacramento in Pescocostanzo*, in «Rassegna di Storia e d'Arte d'Abruzzo e Molise», 1, 1-2, 1925, pp. 63-79, ora in *id.*, *Scritti editi e inediti*, cit., vol. 1, pp. 255-271, rif. pp. 266, 271, n. 35, che aggiunge: «Devo poi alla cortesia del dott. Achille Bertini-Calosso e del comm. Carlo Carboni 4 delle fotografie riprodotte in questo lavoro». Mario Carboni dirige il Gabinetto Fotografico Nazionale (GFN) dal 1913 al gennaio 1932, quando viene sospeso dal grado e dallo stipendio: vedi <https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/resource/IT-ICCD-PHOTO-0029-000002> (ultimo accesso 15 novembre 2023). Il GFN, nel Fondo Archivio Ministero della Pubblica Istruzione (MPI), conserva due fotografie: *Pescocostanzo - Basilica Collegiata di S. Maria del Colle, Cappellone del Sacramento* in bianco e nero inv. MPI6113669-MPI6113670 (quest'ultima corrisponde alla fotografia in bianco e nero riprodotta a p. 257 [65 dell'edizione in rivista] del saggio di Sabatini, *Il cancello*, cit.) datate tra 1904 e 1909 e ora accessibili online nelle raccolte dell'ICCD (<https://fotografia.cultura.gov.it>).
- 9 I conti non tornano, dato che le illustrazioni sono cinque; inoltre Sabatini non specifica i crediti degli scatti.
- 10 Cfr. S. Parca, *Achille Bertini Calosso*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, 2007, pp. 85-103.
- 11 E. Agostinoni, *Altipiani d'Abruzzo*, Bergamo, 1912, pp. 96-136, cit. p. 104 (per la figura), 112, 116, 120. Sabatini è esplicitamente menzionato a proposito della facciata di Santa Maria del Colle, che all'epoca «non si vede che di lontano. Intanto che non sarà compiuto un simpatico progetto di scalinata monumentale, dovuto all'iniziativa del dott. Gaetano Sabbatini [sic] – benemerito studioso e vigile custode dell'arte e della storia del suo paese – per ammirarla da vicino occorre passare per l'interno della chiesa, per una sua porticina laterale» (*ivi*, p. 13).
- 12 P.E. Bocalatte, *Fabbri e ferri. Italia, XII-XVI secolo*, Oxford, 2013, p. 15, ricorda che furono gli Alinari a fotografare per primi le cancellate come opere d'arte a sé stanti, rivelandone la difficoltà di ripresa «a causa dell'effetto di sdoppiamento indotto dalla difficoltà di messa a fuoco di un tracciato di ferro impercettibile e assottigliato, sfumato e mangiato ai bordi spesso in controluce»; pertanto le cancellate «vennero fotografate posizionando teloni bianchi all'interno del vano al fine di creare un contrasto che ne metta in risalto materialità e ornato».

- 13 L. De Padova, [Memorie intorno alla origine e progresso di Pesco Costanzo](#), Montecassino, 1866, p. 119.
- 14 Lo riferisce Sabatini, *Il cancello*, cit., pp. 258, 267, nota 4. L'indicazione si trova in T. Bonanni, *Le antiche industrie della provincia di Aquila*, L'Aquila, 1888, p. 164.
- 15 Sabatini, *Il cancello*, cit., pp. 258, 268, nota 19, che fa riferimento come segue al contributo di A. De Nino, *Tesori d'arte in un paese dell'Abruzzo. Pescocostanzo*, in «il Secolo XX», 3, 6, 1904, pp. 481-490.
- 16 *I ferri battuti di Alessandro Mazzucotelli*, prefazione di U. Ojetti, Milano, 1914.
- 17 M. Tinti, *La moderna arte del ferro*, in «Dedalo», 4, 2, 1923-1924, pp. 512-530, cit. p. 516.
- 18 G. De Lorenzi, Ojetti, «Dedalo» e l'arte contemporanea, in «Ricerche di storia dell'arte», 67, 1999, pp. 5-22, rif. pp. 5-6.
- 19 Tinti, *La moderna arte*, cit.
- 20 Sul ruolo di Marangoni nella nascita della Biennale di Monza destinata alla promozione di coloro che, nel primo dopoguerra, «abbiano lavorato alla rinascita delle attività artistiche locali e sentano il legittimo desiderio di chiamare il pubblico testimone e giudice dei loro laudabili conati», rinvio alla fonte contemporanea pubblicata praticamente a caldo da C. Carrà, *Come nacquero le Biennali di Monza*, in *id.*, *L'arte decorativa contemporanea*, Milano, 1923, pp. 9-10, cit. p. 10; per la sezione su *I ferri battuti* contemporanei, introdotta da poche righe storicizzanti nelle quali Carrà menziona esclusivamente e genericamente gli «esempi usciti dalle botteghe lucchesi, da Nicolò Grosso, dal Caparra fiorentino, si veda: *ivi*, pp. 97-105. Dello stesso Malagodi modenese, ultimo a continuare in pieno barocco la bella tradizione nostrana, si era persino persa la memoria» (cit. p. 97).
- 21 *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane. Il ferro battuto*, a cura di G. Marangoni, Milano, 1926, vol. II, pp. 7-8.
- 22 Boccalatte, *Fabbrì e ferri*, cit., p. 13, da «Dedalo» 1927; purtroppo l'autore non specifica il numero né la pagina citata e non sono riuscita a risalire all'articolo.
- 23 Gli articoli sono rispettivamente: V. Pica, *L'arte decorativa italiana all'Esposizione di Milano: la sezione italiana*, «Emporium», 24, 143, 1906, pp. 323-340 in part. p. 332, e P. Torriano, *Cronache milanesi*, «Emporium», 73, 377, 1926, pp. 320-327, in part. p. 326. Si veda sul tema la rassegna ragionata di Colle, «Emporium», cit., pp. 126, 148.
- 24 R. Franchi, *I ferri battuti in Toscana*, Firenze, 1925, vol. I, p. 19.
- 25 G. Ferrari, *Il ferro nell'arte italiana: riproduzioni in gran parte inedite di 169 soggetti del medio evo, del Rinascimento, del periodo barocco e neo-classico, con 100 tavole*, Milano, [1909], 1927.
- 26 Marangoni, *Il ferro battuto*, cit., p. 17.
- 27 In nessun altro volume delle annate 1924-1925 di «Dedalo» (non tutte contrassegnate esplicitamente da un mese preciso) si leggono contributi sul ferro battuto; gli autori che ricordo a testo pubblicano articoli nel numero di giugno 1924, anno V, volume I.
- 28 Le notizie sono in G. Sabatini, *Lo schedario degli artisti*, in *id.*, *Scritti editi*, cit., vol. 3, pp. 385-470, rif. pp. 401-406, a.v. De Cicco.
- 29 V. Casale, *Pescocostanzo*, in *Monili e merletti di Pescocostanzo nella pittura del Seicento*, a cura di F. Conte, F. Sabatini, Pescara, 2012, pp. 3-7, cit. p. 7, non specifica in quale sede sia stato provato il rapporto tra le incisioni derivate dai disegni di Zancarli e la cancellata. *Id.*, *Fervore d'invenzioni e varietà di tecniche artistiche a Pescocostanzo nei secoli XVII-XVIII*, in *La basilica di Santa Maria del*

- Colle a Pescocostanzo*, Ortona, 2015, pp. 99-155, cit. p. 153, ribadisce con qualche imprecisione: «Per l'ideazione del fregio Norberto Cicco tenne presenti i *Disegni varii a beneficio di qual si voglia persona che facci professione di Disegno* di Polifilo Zancarli [...] pubblicati da Edoardo Fialetti»; in *ivi*, pp. 152, 154-155, sono pubblicati due particolari in grande formato e ad alta risoluzione della cancellata. Le fotografie dell'intero volume spettano a Luciano D'Angelo e a Mauro Vitale (*sic* nel frontespizio), senza suddivisione dei rispettivi scatti.
- 30 E. Castelnuovo nella *Premessa* al libro di Boccalatte, *Fabbri e ferri*, cit., pp. V-VI, derivato dalla tesi di perfezionamento alla Scuola Normale Superiore da lui seguita, ricorda sé stesso giovane laureato attratto esclusivamente dalla pittura e dalla scultura a discapito di opere in ferro battuto di pari livello qualitativo: «Entrando nella cappella Rinuccini, in Santa Croce a Firenze, la mia attenzione si concentrava sui colori delicati e fusi degli affreschi di Giovanni da Milano piuttosto che sulla splendida grata in ferro battuto che chiude l'ambiente». Per una ricognizione della (s)fortuna storica e critica del ferro battuto in Italia, complice anche Roberto Longhi, si veda sempre *ivi*, pp. 1-34, in part. p. 2, nota 3.
- 31 A. Pedrini, *Il ferro battuto, sbalzato e cesellato in Italia dal secolo XI al secolo XVIII*, Torino, 1951. La cancellata è riprodotta a p. 45, fig. 49, con la didascalia «Pescocostanzo (Abruzzi) – Collegiata. Cimasa di cancellata in ferro e reggetta sbalzata a bizzarri motivi di tritoni, putti, vasi e girali infogliati. Fine del secolo XVII». La prefazione è alle pp. VII-VIII: VII. [rif. non chiaro] Dall'*Indice della specie delle opere* a p. XXI adottato nel mio testo la distinzione tra il lemma “cancellate”, nel quale viene compreso il manufatto di Pescocostanzo, e “cancelli” (meno numerosi delle precedenti nell'indice).
- 32 *L'editore ai lettori*, in Pedrini, *Il ferro battuto*, cit., pp. VII-VIII.
- 33 Così *ivi*, p. VII. C. Ricci, *Prefazione alla prima edizione*, in Pedrini, *Il ferro battuto*, cit., pp. IX-XIII.
- 34 Gaetano Sabatini recensisce generosamente il libro di E. Guastalla Ricci, *Antiche trine raccolte e ordinate, trine e fuselli*, Bergamo, 1911, in «Bulettno della Regia Deputazione Abruzzese di Storia Patria», 2, 1911, pp. 90-91; la recensione è (anche?) in Sabatini, *Scritti editi e inediti*, cit., vol. 1, p. 11.
- 35 Già un anno dopo l'assegnazione del suo mandato direttoriale aveva «trovato il tempo di venire a San Clemente, a Chieti, ad Atri, credo anche a Sulmona», riferisce Ricci, *Lungo la Pescara*, cit.
- 36 V. Casale, *Fervore d'invenzioni e varietà di tecniche nell'Età Barocca*, in *Pescocostanzo, città d'arte sugli Appennini*, a cura di F. Sabatini, Pescara, 1992, pp. 166-213, 204-213, in part. pp. 204-208, 213, nota 118, ha segnalato l'inclusione della riproduzione della cancellata in Pedrini, *Il ferro battuto*, cit., p. 45, fig. 49, «dopodiché scompare dalle panoramiche».
- 37 Nella guida a *Abruzzo e Molise: con 7 carte geografiche, 11 piante di città, 18 piante di edifici e scavi e 27 stemmi*. Milano, 1965 (Guida d'Italia del Touring Club Italiano, vol. 17, aggiornata per la parte storico-artistica da A. Riccoboni, V. Cianfarani, E. Paratore rispetto alla seconda edizione del 1938: cfr. pp. 5-6), p. 427, la pala con la *Madonna di Costantinopoli e santi* di Tanzio da Varallo è ancora indicata come «una buona tela del 1617» nonostante la messe di bibliografia a cui attingere per l'attribuzione e la cronologia accertate che facevano capo a Gaetano Sabatini e poi, per via apparentemente indipendente, a Roberto Longhi (cfr. nota 6) e in relazione alla Cappella del Sacramento si legge che è preceduta da «uno stupendo cancello di ferro battuto, ornatissimo nella parte superiore, con putti, figure e animali tra grandi girali fioriti, di ispirazione rinascimentale, capolavoro di Francesco di Sante di Rocco e di suo nipote Ilario da Pescocostanzo (1699-1717; la loro bottega era quella che si vede a sin. della scalinata della chiesa, con l'iscrizione “Etenim non potuerunt mihi”)». R. Mancini, *La Basilica di Pescocostanzo*, in *Abruzzo*, Milano, 1987, pp. 95-96, inserisce una riproduzione che

comprende la parte mediana e superiore della cancellata, di cui rimarca il carattere di «pezzo unico nella storia della modellazione del ferro, peraltro a freddo, secondo un sistema di lavorazione rimasto segreto a tutti»). In particolare, la guida in forma di fascioletto in formato A4 di D.A. Di Ianni, *Pescocostanzo. La basilica di S. Maria del Colle (breve guida turistica a bianco e nero)*, Castel di Sangro, 1988, pp. 20-26, contiene una parte sull'«Artistico cancello in ferro battuto» nella quale si dettaglia che il manufatto è stato «Restaurato con i fondi della Cassa per il Mezzogiorno e la Direzione della Soprintendenza di L'Aquila 1968. Fu commissionato dai Canonici del Capitolo di Pescocostanzo e realizzato con i proventi della stessa Parrocchia. Progettista fu il M.^[aestr]o Norberto de Cicco. Tanti hanno scritto su questa meraviglia delle meraviglie: De Padova, il Dott. G. Sabatini, l'Arch. Benevolo, il Prof. F. Sabatini, e lo stesso scrivente in: *La Basilica di Pescocostanzo e le meraviglie del Ferro Battuto*, p. 20. Si veda anche la più recente *Pescocostanzo. Guida storico-artistica alla città e dintorni*, Pescara, 2002, in cui la sezione dedicata da M. Maselli Campagna alla collegiata di Santa Maria del Colle comprende una descrizione della cancellata con una riproduzione frontale (*ivi*, pp. 46-49).

- 38 Sul caratteristico gusto barocco romano dalla metà del Seicento per il repertorio di fregi a stampa che propongono tipologie decorative caratterizzate da variazioni su una base di intrecci di grandi foglie d'acanto accartocciate, avvolte sopra sé stesse o a inglobare o a incorniciare targhe, emblemi, figure anche accompagnate da festoni, da fiori, rinvio almeno a S. Prospero Valenti Rodinò, *Pietro Cerini*, in *ead.*, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo, 2007, pp. 311-315, rif. p. 311.
- 39 Cfr. F. Benvenuti, *Fialetti, Odoardo*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J.S. Turner, London, 1966, vol. 11, p. 51 e E. Favaro, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze, 1975, p. 151, per l'iscrizione all'agildadei pittori di Venezia dal 1604 al 1612. Si veda anche L. Walters, [Odoardo Fialetti: painter and printmaker](#), in *The image of Venice. Fialetti's View and Sir Henry Wotton*, a cura di D. Howard, H. MCBurney, London, 2014, pp. 56-67. Sul disegno superstito di Zancarli al Victoria & Albert Museum, Londra, inv. 2284, alla base di una parte delle incisioni di Fialetti cfr. B. Bartlett-Rawlings, *A drawing by Polifilo Zancarli for an etching by Odoardo Fialetti*, in «Print quarterly», 31, 4, 2014, pp. 417-423, che precisa che, ovviamente, la stampa è leggermente più grande del disegno rifilato ma che hanno entrambe più o meno la stessa scala.
- 40 C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, Bologna, [1678] 1841, pp. 234-236, cit. p. 235.
- 41 Su *Il vero modo* si veda L.M. Walters, *Odoardo Fialetti (1573-c. 1638): The Interrelation of Venetian Art and Anatomy, and his Importance in England*, tesi di dottorato, September 2005-25 April 2009, supervisors: Professor Peter Humfrey and Dr Alexander Marr, University of St. Andrews, 2009, pp. 68-79; M. van Gelder, *Acquiring Artistic Expertise: The Agent Daniel Nijs and his Contacts with Artists in Venice*, in *Double Agents: Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*, a cura di M. Keblusek, B.V. Noldus, Leiden, 2011, pp. 111-112, rif. p. 112; Bartsch, vol. XX, p. 56, n. 3; si veda anche *The Illustrated Bartsch, 44. Italian masters of the seventeenth century*, a cura di P. Bellini, M. Cater Leach, New York, 1983, n. 3 (1-12).
- 42 D. Guilnard, *Les Maîtres Ornemanistes*, Paris, 1880-1881, p. 313, nota 17; *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Torino, 1974, vol. 5, p. 402.
- 43 Su Woodborn, mercante di quadri, stampe e disegni nel suo negozio londinese di 112 St. Martin's Lane, responsabile della vendita dei disegni di Sir Thomas Lawrence tra 1835 e 1836, noto per avere scoperto la provenienza delle stampe comprate dal caricaturista Robert Dighton, che le aveva rubate dal British Museum, cfr. S. Turner, *Samuel Woodborn*, in «Print Quarterly», 20, 2003, 2, pp. 131-144.

- 44 Per la provenienza vedi M. Evans *et al.*, *An Early Italian Textile Drawing in the Victoria & Albert Museum*, in «The Burlington Magazine», 40, 2008, pp. 389-396, rif. p. 389, nota 4. Questi disegni vennero comprati dal mercante Thomas Whitehead in rappresentanza del museo. Il disegno in oggetto non è registrato individualmente ma può avere fatto parte del lotto 11: *Catalogue of the valuable and Important collection of Drawings by the Old Masters, Formerly in the collection of Sir Thomas Lawrence, P. R. A., and more recently the property of that distinguished collector Samuel Woodburn Esq. Deceased*, London, Christie's, 4-8 June 1860, p. 4, lot 11.
- 45 Bartlett-Rawlings, *A drawing*, cit.
- 46 A. Bartsch, *Le peintre graveur*, Leipzig, [1818] 1870, vol. 27, pp. 280-283, nn. 53-65. *Grotesques en largeur, d'après P. Giancarli. Suire de treize estampes*. Il disegno è relativo alla stampa schedata da Bartsch, *Le peintre graveur*, cit., vol. 27, n. 56. La *suite* è registrata anche in D. Guilmar, *Les Maîtres Ornemanistes*, Parigi, 1880, p. 313, n. 17 (2). *Katalog der Ornamentisch-Sammlung des Staatlich-en Kunstbibliothek Berlin*, Berlin and Leipzig, 1936-1939, vol. I, p. 85, n. 558; *The Illustrated Bartsch*, 38. *Italian Artists of the Seventeenth Century*, a cura di S. Buffa, New York, 1983, pp. 233-249, nn. 53-65; P. Bellini, *Storia dell'incisione italiana. Il Seicento*, Piacenza, 1992, pp. 52, 94. E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, 2009, vol. I, p. 359, cita genericamente le «suites didattiche» di Fialetti, senza espliciti riferimenti né riproduzioni a quelle su disegno di Zancarli. Si veda V. Maugeri 1997, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 47, a.v. [https://www.treccani.it/enciclopedia/odoardo-fialetti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/odoardo-fialetti_(Dizionario-Biografico)), ultimo accesso 15 novembre 2023), che registra la prolungata fortuna dei fregi a grottesche in questione, «largamente utilizzati in Francia fino al XIX secolo dalle manifatture ceramiche di Nevers».
- 47 Ornamenti a fogliami alla maniera dei fregi di Zancarli continuano a essere incorporati in schemi decorativi di architettura veneziana fino alla metà del diciassettesimo secolo. Un esempio è rappresentato dagli intagli di Pietro Morando nella sacrestia di San Pietro martire a Murano, eseguiti tra 1652 e 1666: cfr. C. Alberici, *Il mobile Veneto*, Milano, 1980, pp. 98-99, 115, figg. 132, 151, per un esempio di un fregio simile a quello di Zancarli inciso da Fialetti, abitato da putti, servito per la decorazione di un cassone veneto.
- 48 Sul cui ruolo nel teatro della Venezia del Seicento si veda almeno M. Ciammaichella, *Scenografia e prospettiva nella Venezia del Cinquecento e Seicento: premesse e sviluppi del teatro barocco*, Napoli, 2021, pp. 127, 143.
- 49 Sic la dedica dell'esemplare del frontespizio della suite riprodotto da *The Illustrated Bartsch*, 38. *Italian Artists of the Seventeenth Century*, cit., pp. 243-249, cit. p. 243.
- 50 Lo afferma Bartlett-Rawlings, *A drawing*, cit., p. 214 (a cui rinvio anche per la nota seguente), secondo cui l'unica impressione nota della stampa è al Museum für angewandte Kunst, Vienna, inv. Kl 27 16 F-31 S-25.
- 51 Si veda A. Stijnmann, *Engraving and Etching 1400-2000. A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, Houten, 2012, pp. 154-156.
- 52 *The Illustrated Bartsch*, 38. *Italian Artists of the Seventeenth Century*, cit. pp. 233-242, con dedica invariata ad eccezione del destinatario, che è l'«ill[ustriss]imo signor Pietro Guoro».
- 53 Le copie si estendono per oltre settant'anni, dalla pubblicazione nel 1628 di Giuseppe de Rossi delle stampe di Ciamberlano alla ristampa di Claes Jansz Vischer che modifica le copie pubblicate da Frederick de Wit ad Amsterdam tra 1680 e 1706: si veda ancora Bartlett-Rawlings, *A drawing*, cit., p. 422. Per una discussione completa di varie copie e stampe dalla *suite* originale di Zancarli per i fregi orizzontali cfr. P. Fuhring, *Ornament Prints in the*

- Rijksmuseum II: the Seventeenth Century*, Rotterdam, 2004, vol 1, pp. 73-75, nn. 198-210. Si veda anche Walters, *Odoardo Fialetti*, cit., p. 11, nota 172.
- 54 *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Torino, 1974, vol. V, p. 402, e F. Bruilliot, *dictionnaire des monograms, marques figure, letters initials, noms abrégés*, München, 1832, p. 153.
- 55 Si veda *The Illustrated Bartsch, 44. Italian Masters of the Seventeenth Century*, cit., pp. 191- , n. 3-[2] (56) per la suite di dodici stampe di Luca Ciamberlano da Polifilo Giancarli dedicate nel frontespizio «Al Sig. Cavalier Cassiano Dal Pozzo mio signore. Humiliss. Servitore Gioseppe de Rossi. D.D.D. 1628». Su Ludovico/Luca Ciamberlano si veda L. Tarditi 1981, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, a.v. [https://www.treccani.it/enciclopedia/luca-ciamberlano_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/luca-ciamberlano_(Dizionario-Biografico)), ultimo accesso 15 novembre 2023).
- 56 È dichiarato nel contratto parzialmente trascritto da Sabatini, *Il cancello*, cit., p. 259.
- 57 Si veda F. Sabatini, *Farsi e disfarsi delle biblioteche private in Abruzzo*, in *La storia delle biblioteche: temi, esperienze di ricerca, problemi storiografici*, atti del convegno nazionale, L'Aquila 2002, a cura di A. Petruccianni, P. Traniello, Roma, 2003, pp. 99-109.
- 58 Sabatini, *Il cancello*, cit., p. 259, trascrive i nomi dal disegno firmato e specifica che tutti i sottoscrittori erano «dei bravi artisti», tranne il primicerio di Vitto.
- 59 In F. Conte, *Arte trafugata. Chi li ha visti?* in *Monili e merletti*, cit., pp. 30-31, rif. p. 31, sono riprodotti rispettivamente un disegno su carta, già piegata in due metà, con un putto che lotta con due serpenti, un drago che sta per attaccarlo e un putto sopra un cane nella metà superiore e una diavolessa che trasporta sulle spalle una cornucopia mentre un putto la osserva (fig. 23, qui fig. 3), con le misure 31 x 21cm, e la metà destra del progetto su carta per la cancellata, disegnato da Norberto Cicco e approvato e sottoscritto (fig. 24, qui fig. 4), le cui misure 48 x 33,5cm e la cui lacuna nella metà sinistra confermano che si tratta della porzione di progetto approvato rimasta come ricevuta al committente che pagherà l'opera. La sottoscrizione in alto a destra recita: «lo p(e)r Donato Berardino di Vitto, primicerio»; quella al centro: «lo p(e)r Donato Berardino di Vitto, primicerio» e «lo Santo di Rocco di mane propria» (in bibliografia secondaria ricorre a volte la grafia "Sante" dove la –e finale renderà graficamente la finale indistinta della pronuncia); in basso ci sono altre sottoscrizioni: «lo p(e)r Donato Berardino di Vitto, primicerio»; «Norberto Cicco desiniavit»; «lo Tomaso Ranallo,=pro(curato)re» (o «priere» secondo Sabatini); «lo Santo di Rocco di mane propria»; «lo Donato Marino Spallone son testimonio»; «lo Donato di Gregorio Mosca son testimonio». I due fogli sono descritti da Sabatini, *Il cancello*, cit., pp. 255-271, cit. p. 259.
- 60 Copiosa documentazione a proposito dei tavoli monumentali di manifattura romana tra gli anni Ottanta del Seicento e gli inizi del Settecento ricavati da modelli per carrozze è schedata da E. Colle, *Il mobile barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Milano, 2000, in part. pp. 114-126.
- 61 Cfr. P. Fuhring, *Parigi, Roma, Torino: invenzione, rielaborazione e circolazione dei modelli di ornato, in Sfida al barocco. 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia di Venaria, 13 marzo - 14 giugno 2020), a cura di M. Di Macco, G. Dardanello, C. Gauna, Genova, 2020, pp. 75-88.
- 62 Cfr. P. Fuhring, schede nn. 110-111, in *Sfida al barocco*, cit., pp. 364-366. Cfr. anche E. Colle, *Il mobile in Italia dal Cinquecento all'Ottocento*, Milano, 2009, e, per i disegni preparatori destinati a serie di stampe da tradurre nel mobilio, González-Palacios, *Un adornamento vicereale*, cit., e *id.*, *Il mobile a Roma dal Rinascimento al Barocco*, Roma, 2022, pp. 411-415.

- 63 F. Sabatini, *La regione degli altopiani maggiori d'Abruzzo*, Roccaraso, 1960, p. 6. Secondo Casale, *Fervore d'invenzioni*, cit., p. 207, si tratta del «trionfo del Sacramento (raffigurato al culmine del fastigio) sul peccato, rappresentato come una forza scomposta (lotta di demoni e fiere, di mostri e di animali marini) o come un'insidia per l'innocenza (i putti che si arrampicano, il nimbo che dorme)».
- 64 Cito Casale, *Fervore d'invenzioni*, cit., pp. 166-178, cit. pp. 169, 209, nota 10.
- 65 *Ivi*, pp. 183-195, 212-213, in part. pp. 186, 189, 191, 212, nota 78, che ritiene l'orso un esemplare «marsicano», inserito per dichiarare l'appartenenza locale dell'artefice, ma è sufficiente propendere per l'imitazione di motivi ornamentali diffusi in tutta Italia.
- 66 Archivio di Stato di Venezia (ASVE), Atti Notarile, b. 12666, foglio 100v, citato da Bartlett-Rawlings, *A drawing*, cit., p. 422, nota 25.
- 67 ASVE, Avogaria di Comun, b. 2173/123, 26 maggio 1655, citato da Bartlett-Rawlings, *A drawing*, cit., p. 422, nota 26.
- 68 ASVE, Atti Notarile, b. 1049, foglio 94, citato da Bartlett-Rawlings, *A drawing*, cit., p. 422, nota 27, che rinvia a B.L. Glixon, J.E. Glixon, *Inventing the Business of Opera: the Impresario and his world in seventeenth-century Venice*, Oxford, 2006, pp. 259-260.
- 69 *Ivi*, p. 48.
- 70 *Ivi*, pp. 46-48. Cfr. anche L. Bianconi, T. Walker, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-century Opera*, in «Early Music History», 4, 1984, pp. 209-296, in part. pp. 221-222.
- 71 S. Ginzburg, *La pittura trionfante*, in G.C. Gigli, *La pittura trionfante (1615)*, a cura di B. Agosti. S. Ginzburg, Porretta Terme, 1996, pp. 18, 25, nota 19.
- 72 D. Howarth, *Nys, Daniel*, in *The Grove Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, London, 1996, vol. 23, pp. 325-326. Per una più recente analisi su Nijs e le sue pratiche collezionistiche vedi C.M. Anderson, *Daniel Nijs's cabinet and its sale to Lord Arundel in 1636*, in «The Burlington Magazine», 154, 2012, pp. 172-76; ead., *The Flemish Merchant of Venice. Daniel Nijs and the Sale of the Gonzaga Art Collection*, New Haven e Londra, 2015, pp. 63-64, 65-68, 73, 123, 224-225, nota 62. Si vedano in particolare S. Mason, *Dallo studiolo al «camaron» dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca*, e la voce biografica di M. van Gelder, *Daniel Nijs*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia: il Seicento*, a cura di S. Mason, L. Borean, Venezia, 2007, risp. pp. 2-41, pp. 3, 294.
- 73 *Id.*, *Acquiring Artistic Expertise*, cit., pp. 115-119.
- 74 Così lo definisce V. Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale*, Venezia, 1615, p. 306.
- 75 Si veda Ginzburg, *La pittura trionfante*, cit., risp. pp. 18-19, 24, nota 17, pp. 27-28 per le tavole 1-2.
- 76 Gigli, *La pittura trionfante*, cit., p. 29.
- 77 Van Gelder, *Acquiring Artistic Expertise*, cit., p. 121. Scamozzi, *L'idea*, cit., p. 306, elenca stampe di Dürer e Luca da Leida tra quelle nella collezione di Nijs.



Fig. 1: Santo di Rocco e Ilario di Rocco, cancellata della cappella del Sacramento, 1699-1717, ferro battuto, Pescocostanzo, basilica di Santa Maria del Colle. Foto di Gino Di Paolo.



Fig. 2: Santo di Rocco e Ilario di Rocco, cancellata della cappella del Sacramento, 1699-1717, ferro battuto, Pescocostanzo, basilica di Santa Maria del Colle, particolare dal lato sulla navata. Foto dell'Autrice.

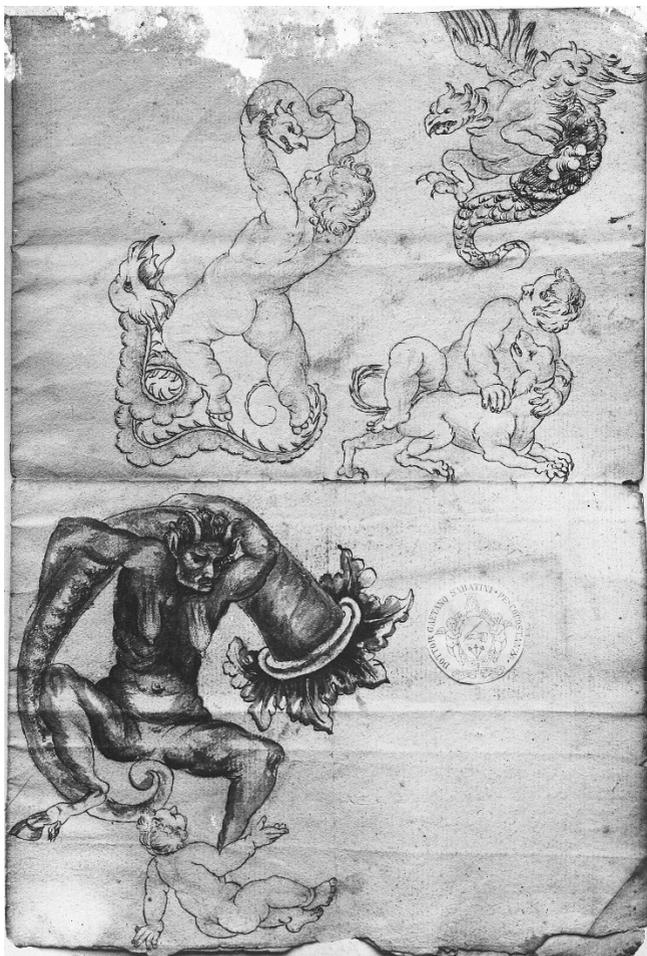


Fig. 3: Norberto Cicco, disegno preparatorio per il fregio della cancellata della cappella del Sacramento nella basilica di Santa Maria del Colle a Pescocostanzo, matita e inchiostro su carta, 31 x 21 cm (trafugato dai nazisti durante l'occupazione tedesca di Pescocostanzo tra il settembre 1943 e il giugno 1944).

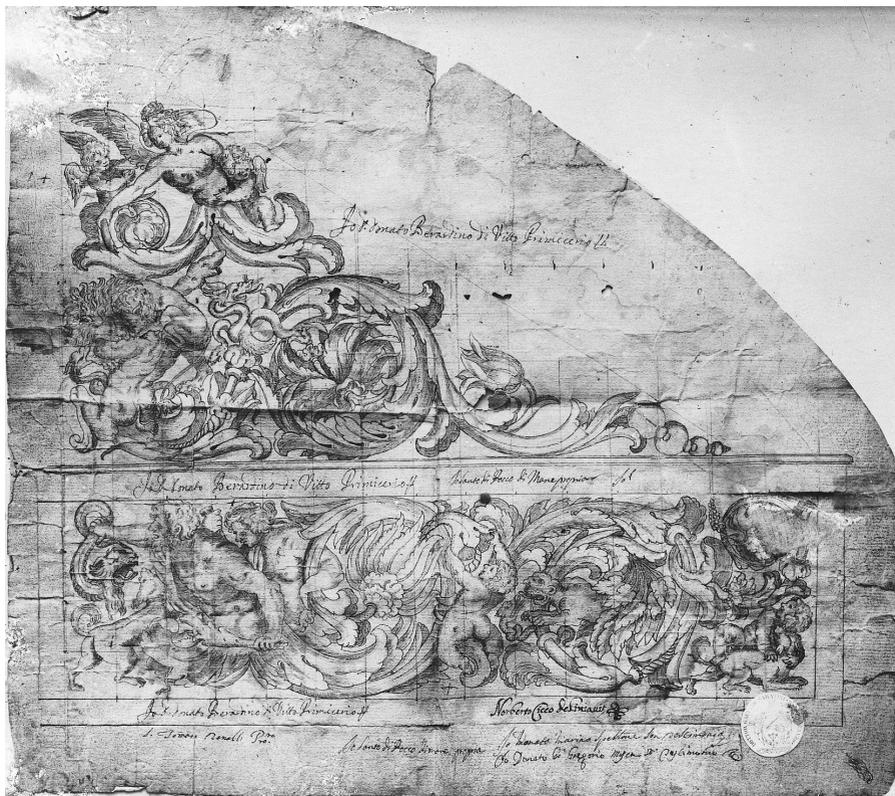


Fig. 4: Norberto Cicco, parte destra del progetto approvato per il fregio della cancellata della cappella del Sacramento nella basilica di Santa Maria del Colle a Pescocostanzo, matita e inchiostro su carta, 33,5 x 48 cm, ubicazione ignota (trafugato dai nazisti durante l'occupazione tedesca di Pescocostanzo tra il settembre 1943 e il giugno 1944).



Fig. 5: Santo di Rocco e Ilario di Rocco, cancellata della cappella del Sacramento, 1699-1717, ferro battuto, Pescocostanzo, basilica di Santa Maria del Colle, particolare dal lato sulla navata. Foto dell'Autrice.



Fig. 6: Santo di Rocco e Ilario di Rocco, cancellata della cappella del Sacramento, 1699-1717, ferro battuto, Pescocostanzo, basilica di Santa Maria del Colle, particolare dal lato destro sulla cappella. Foto dell'Autrice.



Fig. 7: Odoardo Fialetti da Polifilo Zancarli, fregio a grottesche, in *Disegni vari di Polifilo Zancarli a beneficio di qual si voglia persona che faccia professione et si diletti del Disegno, dedicati al m[olto] illustre s[ignor] Daniel Nis da Tasio Zancarli*, Venezia, ante 1628, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 8: Odoardo Fialetti da Polifilo Zancarli, fregio a grottesche, in *Disegni vari di Polifilo Zancarli a beneficio di qual si voglia persona che faccia professione et si diletta del Disegno, dedicati al m[olto] illustre s[ignor] Daniel Nis da Tasio Zancarli*, Venezia, ante 1628, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 9: Odoardo Fialetti da Polifilo Zancarli, frontespizio, in *Disegni vari di Polifilo Zancarli a beneficio di qual si voglia persona che faccia professione et si diletti del Disegno, dedicati al m[olto] illustre s[ignor] Daniel Nis da Tasio Zancarli*, Venezia, ante 1628, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1949, Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 10: Luca Ciamberlano (da Odoardo Fialetti da Polifilo Zancarli), da una serie di dodici fregi ornamentali dedicati da Giuseppe de Rossi a Cassiano dal Pozzo, Roma, 1628, foto dell'Autrice.



Fig. 11: Luca Ciamberlano (da Odoardo Fialetti da Polifilo Zancarli), da una serie di dodici fregi ornamentali dedicati da Giuseppe de Rossi a Cassiano dal Pozzo, Roma, 1628, foto dell'Autrice.

Fig. 12: Luca Ciamberlano (da Odoardo Fialetti da Polifilo Zancarli), da una serie di dodici fregi ornamentali dedicati da Giuseppe de Rossi a Cassiano dal Pozzo, Roma, 1628, foto dell'Autrice.



Fig. 13: Luca Ciamberlano (da Odoardo Fialetti da Polifilo Zancarli), frontespizio di una serie di dodici fregi ornamentali dedicati da Giuseppe de Rossi a Cassiano dal Pozzo, Roma, 1628, foto dell'Autrice.



Fig. 14: Santo di Rocco e Ilario di Rocco, cancellata della cappella del Sacramento, 1699-1717, ferro battuto, Pescocostanzo, basilica di Santa Maria del Colle, particolare dal lato sulla navata. Foto dell'Autrice.



Fig. 15: Santo di Rocco e Ilario di Rocco, cancellata della cappella del Sacramento, 1699-1717, ferro battuto, Pescocostanzo, basilica di Santa Maria del Colle, particolare dal lato sulla navata. Foto dell'Autrice.