

SOCIETÀ MESSINESE DI STORIA PATRIA

---

# ARCHIVIO STORICO MESSINESE

- 52 -

*III serie - XLIII*  
*Vol. 52° dalla fondazione*

MESSINA 1988



DANIELE POMPEJANO

28 DICEMBRE 1908: LA FATA MORGANA O IL DIES IRAE?  
NOTE SULL'IMMAGINARIO COLLETTIVO\*

Questo saggio vuole costituire un contributo alla ricostruzione dell'immaginario collettivo nella fase drammatica seguita al terremoto del 1908\*\*. Ho seguito un procedimento per induzione utilizzando come materiale documentario tutta una serie di fonti "vili", opuscolame, ritagli di giornale, notizie sparse raccolte da memorie di sopravvissuti, o immagini ricorrenti nella produzione letteraria e poetica a ridosso della catastrofe, commemorazioni e orazioni funebri. Ho tralasciato di lavorare sui copiosissimi documenti specifici del terremoto che ancora attendono di essere consultati per un lavoro più ampio e organico. I fondi presso l'Archivio Centrale di Stato in Roma sono citati, fra le fonti, esclusivamente in riferimento alle buste consultate e rispetto allo spe-

---

\* *Contributo presentato dal socio dr. G. Scibona.*

\*\* Esso sostanzialmente riproduce una relazione tenuta al convegno "Messina 1908-1988" (Messina novembre 1988-gennaio 1989). Non ho ritenuto di intervenire con modifiche che avrebbero chiaramente alterato il tono discorsivo, ovvero avrebbero appesantito il testo con un apparato di note. In ogni caso la chiusura della Biblioteca Regionale di Messina non mi avrebbe consentito esatti riferimenti alle fonti. Libri, opuscoli, articoli di quotidiani - dei quali conservo indicazioni e riferimenti più precisi - sono elencati in coda al testo. Ho tralasciato, infine, di fare riferimento alle grandi opere, o ai testi per es. di Ernesto De Martino, che restano sullo sfondo come veri e propri strumenti di lettura e decifrazione.

cifico taglio di analisi assunto. Per i ricchissimi e importanti fondi dell'archivio arcivescovile di Messina bisogna aspettare che sia facilitato l'accesso agli studiosi.

Tengo, infine, a sottolineare che mi sono occupato della cultura e della produzione letterarie cosiddette "basse", escludendo dunque consapevolmente, o citando solo di sfuggita, per es., l'opera di Tommaso Cannizzaro o di altri letterati. Quel che mi interessa ricostruire è principalmente il modo in cui fu avvertito e percepito il fenomeno catastrofico nella mente, nella cultura della gente comune, in che modo questa venne a sua volta riflessa ai livelli intermedi della produzione culturale, anche attraverso le testimonianze raccolte dagli inviati speciali dei maggiori giornali italiani. Ho fatto uso delle notizie raccolte nei reportages, distinguendo di volta in volta, implicitamente o esplicitamente, se i trattasse di testimonianze raccolte dall'articolaista o di riflessioni proprie.

Il titolo mi consente di entrare subito nel merito della mia tesi. Quale fu l'atteggiamento e la percezione della catastrofe nei sopravvissuti? Se il terremoto del 1783 ci rivela, attraverso la minuziosa e affascinante ricostruzione fattane da Augusto Placanica, un ricorso al sacro come dato prevalente per la spiegazione di un evento che si pone totalmente al di fuori dell'orizzonte razionale, uno scontro anzi fra la gente comune e i "philosophes" che ne tentano spiegazioni scientifiche - se tutto questo è vero per il terremoto del 1783, dicevamo, per quello del 1908 il discorso si presenta ancora più lacerante per le coscienze. Esso scatena dei conflitti irrisolvibili nella misura in cui non si dà una dimensione sacrale e religiosa come spiegazione dell'evento, sul tipo di quegli atavici sensi di colpa che stringevano le coscienze medievali dinnanzi alle catastrofi, riconvertendole al richiamo implicito proveniente dalla divinità che infliggeva il castigo - basti rileggere le grandi pagine di Delumeau.

Dinnanzi al terremoto del 1908 l'elemento del sacro, del religioso tarda a comparire, lo vedremo. Né è scontato nel

senso comune dei sopravvissuti un direi cinico riconoscimento delle cause naturali scatenanti l'evento. E dire che di spiegazioni e di pubblicazioni a riguardo se ne produssero sia prima che dopo. Basti pensare alla più famosa, all'opera di Baratta, ma anche a quella del Principe Vianisi di Montagnareale. Nelle coscienze si sviluppa piuttosto un acuto e disperante conflitto circa la giustificabilità dell'evento che sfocia inizialmente nel silenzio della fede e della ragione. In taluni e numerosi casi emergerà una acuta patologia analizzata nella riviste specialistiche coeve. E in definitiva ripugna l'idea di un castigo divino, prevale piuttosto l'idea di una cieca e malvagia manifestazione di forze primordiali. E la loro identificazione rinvia alla mitologia.

Leggiamo il racconto di un pescatore calabrese che, l'anno precedente il disastro, il 1907, segnato a sua volta dal terremoto che colpì i paesi calabresi di Ferruzzano e Bruzzano, trasporta con la sua barca il giornalista Jean Carrère sulla sponda siciliana. Il Carrère sarà poi uno dei testimoni più vivi e puntuali del terremoto del 1908.

Secondo "zzu Peppe", questo il nome del pescatore, il "nostro paese" era un paradiso terrestre, senza mai disastri né tempeste. Sino al giorno in cui uomini intrepidi, i nostri antenati, vennero a popolare queste terre dello stretto. Avvenne allora una grande guerra con le potenze marine scatenate contro i primi abitatori: i giganti mangiavano gli uomini nelle caverne e le sirene li attiravano negli abissi. Gli uomini si batterono con coraggio e con successo sino al giorno che Nettuno, ammirato per il loro coraggio, li aiutò a scacciare gli dei che trovarono rifugio su un alto monte. E di lì vennero ancora cacciati nel più profondo inferno con la venuta di Gesù Cristo sulla terra. Restarono solo al fondo del mare le sirene, e fra queste la più bella e la più malvagia: Morgana. Le quali, nella testimonianza raccolta da Carrère, si "vendicano delle nostre vittorie talor scotendo i flutti...soffiando sul foco dell'Etna o sollevando qualche plaga del suol che sopporta le nostre case".

Morgana, o il "cieco fato", o la natura primordiale: il rinvio a una spiegazione e all'individuazione di un primo motore della catastrofe è ricorrente e comune nei vari scritti. In un opuscolo stampato per il primo anniversario del terremoto, Benedetto De Luca riporta una lettera in cui leggiamo: "È egli possibile che il paese benedetto da Dio fra tutti i paesi del mondo, soffra e gema?...Direi che l'Inferno ha riunite tutte le sue forze per distruggere questo paradiso terrestre". O ancora, in un sonetto raccolto da S. Brandimonti in *Eco del disastro*, leggiamo: "D'atroci eventi il perché chiuso è in grembo dei Numi; ch'abbia occulto pro non dico tal fato, che trascende ingegno umano". Il sacro è, in altri termini, chiamato fuori dall'orizzonte storico naturale; sono piuttosto le forze che a esso si oppongono le cause ultime di tanta devastazione. E pure in questo caso le forze del male non sono identificate con il ricorso alle categorie teologiche o alle credenze religiose popolari.

Giuseppe Antonio Borgese scrive su "La Stampa" del 20 gennaio 1909: "La natura partorisce la morte, il fango e il caos...In questa provvisoria sospensione delle leggi naturali a cui il terremoto ha sostituito, prima del Governo, una sua legge marziale, si abbandona la scienza e si accolgono con pronto consenso le profezie superstiziose, si citano i vaticini delle sonnambule, si rievoca l'eclissi del 1905 e si contano le notti che separano dalla fine del mese lunare, dal secondo terremoto".

La natura, dunque, nel suo aspetto terrifico, non di creato; e il tempo, non quello storico in cui si realizza la meta-noia, segnato pure dalla volontà e dalla progettualità umane, ma quello atmosferico che da epoca immemorabile accompagna e fa da cornice con i suoi segni premonitori all'irrompere del fato dentro la storia, alla rottura della linearità. Entrambi vengono rivissuti e percepiti in connessione con la catastrofe con un'accentuazione di queste loro caratteristiche. Si ricordano la sera antecedente, lo sfarzo della rappre-

sentazione dell'Aida, si riannodano i ricordi, che sembrano lontanissimi, del Natale, degli odori e delle feste. Si fa cenno ripetuto a un importante avvenimento mondano, un matrimonio fra la giovane esponente di una ricca famiglia messinese e un giovane ufficiale, un sogno che l'evento spezzerà annientando le vite dei protagonisti proprio nel compimento del loro sogno e della loro unione fisica. Sul tema dell'amore torneremo. Messina, dunque, più bella di Atene, più bella di Napoli secondo il già citato Carrère: "una marchesa in veste di broccato...il tumulto della vita moderna, lo scampanello dei tramvai, il fumo dei piroscafi, dalla falce in cui sonnacchiavano le navi sino al paradiso dello Chalet, rumori, musica, gente", il profumo degli aranceti.

Di contro a questa idilliaca immagine, il paesaggio cupo della rovina echeggiato dalle immagini mitiche. Ancora Carrère: "Sicilia nel diluvio ha l'aria di un mostro ferito, rabbuffato dall'ira...mugge il mare nelle grotte sottostanti, le squame del gigante sembran grondanti di un'acqua sanguigna". E G. Bellonci sul Giornale d'Italia: "per tutta la notte il vento, la grandine, il tuono e il terremoto hanno imperversato contro Messina, han desolato lo stretto, si sono uniti in un mostruoso connubio a rifar la tragedia del caos...(per) nascondere per sempre questi luoghi di maledizione". E Barzini: "Neve bassa sui colli, tutti i flagelli si adattano al seguito del terremoto, ieri una tempesta furibonda...ed a un tratto l'uragano. Lo sconvolgimento fosco del cielo pareva veramente il presagio teologico di chi sa quale cataglisma...Scosse di terremoto...alla sera un incendio...nel quale si sentiva, a momenti, il caratteristico odore della carne bruciata, lanciando milioni di faville, di frammenti infiammati che ricadevano, come una prodigiosa pioggia di fuoco, sulle rovine". Il tono della descrizione ci fa andare alle descrizioni bibliche dell'Apocalisse. "Atlantide, Atlantide", impreca Carrère alla vista delle rovine.

E quanto ai segni premonitori, quelli che incontriamo nella letteratura sull'argomento, sin dai tempi più remoti:

l'irrequietezza degli animali, qualcuno con il suo agitarsi fece mettere in salvo il padrone. La grande quantità di cicirelle pescate, segno di una grande corrente migratoria dai luoghi del disastro. E il cielo, infine: da Chiaramonte Gulfi ci arriva una testimonianza. All'ora dell'Ave Maria, F. Nicastro Ventura racconta di avere veduto nel cielo un grande fascio di luce calare sin su Niscemi e Mazzarino, come un grande incendio che andava diffondendosi verso le montagne. "Poteva essere - si chiede Ventura Nicastro - una Fata Morgana trasportata in mezzo all'isola dai mari di Reggio e di Messina?"

La tragedia ci viene riassunta in poche riflessioni che evocano ancora immagini che dal sacro traggono soltanto i lineamenti della fine, della vittoria del male sul bene, la morte di Cristo sulla croce, la deposizione. Per es. Vincenzo Morrello sul "Giornale d'Italia" scrive: "Il flagello, questa volta, è definitivo...ma prima che lo sgombero avvenga...la vecchia madre, l'Italia, i dolci fratelli, gli italiani, sollevino da terra i caduti, se li stringano al petto...e poi li abbandonino pure". E significativamente Antonio Fogazzaro scriveva: "Una donna mi dice di non potere più credere in Dio dopo il 28 dicembre 1908; è un'opinione diffusa; d'altra parte animi religiosi cercavano con poco successo la chiave del problema".

Questo ritirarsi del sacro dallo scenario del disastro è un topos, lo riscontriamo sia nelle testimonianze raccolte dagli inviati speciali sia nella produzione poetica e letteraria diretta. L'immagine ci è resa in maniera direi emblematica dalla silente figura del vescovo della città, Mons. Letterio D'Arrigo, che si aggira sconvolto fra le rovine. Un vecchio con due bimbi - ci riferisce ancora Carrère, gli si inginocchia dinnanzi: "Monsignore, voi che parlate a Dio, pregatelo di avere pietà, pregatelo che non continui ancora...per questi due innocenti sia liberato dai suoi fulmini il povero mondo. Noi non siamo cattivi, Monsignore, ditelo a Dio, voi che siete ascoltato". E dolente il presule esclama, nel corso della benedizione delle rovine il 1° gennaio: "È finita, è morta per sempre Messina",

secondo quanto riferisce Paolo Scarfoglio. "Castigo di Dio? - si interroga sul "Giornale d'Italia" Paolo Giacosa - è una bestemmia oggi che si conoscono le leggi della fisica...non ha neanche valore etico, di miglioramento. È bestemmia immaginare a Dio una così capricciosa punizione a un'accolta di uomini per il solo fatto di trovarsi uniti nello stesso luogo".

Fatto è che i superstiti si aggirano muti e sconvolti fra le rovine della città, in preda a confusione mentale, ad afasia, a un silenzio neanche pensoso delle radici del male, qualcuno si interroga su come sia stato possibile che la città protetta dalla Madonna della Lettera abbia potuto subire uno sconvolgimento così radicale e inspiegabile.

E lo sconvolgimento non è minore nelle strutture della società. Esso ha prodotto un azzeramento della stratificazione sociale: un nobile messinese abbraccia le ginocchia del suo inserviente incontrato su una nave-ricovero nel porto. La disponibilità di tesori e ricchezze fra le macerie scatena gli appetiti selvaggi e primordiali, e non dei soli detenuti fuggiti dal carcere distrutto dal sisma. Talora sono persone comuni che, alla ricerca di viveri e coperte, traggono anche gioielli o monete, titoli di credito ecc. Ma in genere nei resoconti gli sciacalli sono individuati come i detenuti, appunto, e soprattutto come le popolazioni che discendono dai monti sulla città come "neri corvi". Reggio distrutta è cinta quasi subito dopo la catastrofe da una sorta di cordone sanitario e all'interno della città vige, come a Messina, lo stato d'assedio decretato già all'indomani del 28 dicembre. In un dispaccio a Roma il comandante militare della piazza di Reggio comunica che tutti i militari possono essere utilizzati nelle opere di soccorso giacché occorre formare delle ronde contro "la venuta in città di tutti gli abitanti dei monti vicini a scopo di saccheggio".

Lo sconvolgimento ha fatto riemergere - siamo nella maturità delle teorie positiviste dell'antropologia - gli strati più antichi e atavici della natura umana, i più selvaggi, che si esprimono nel migliore dei casi in ruberie, talora nella mu-

tilazione dei resti mortali, talora addirittura nel mancato soccorso di sopravvissuti privandoli dei tesori delle loro case in rovina. Contro questi "sciacalli" si procede sommariamente, e i marinai russi non sono da meno dei soldati italiani nelle esecuzioni sommarie. "Altro che Rousseau", esclama Carrère commentando questi episodi. Non ci sono in effetti che sparuti esempi di solidarietà fra i sopravvissuti. È piuttosto un pieno dispiegarsi degli istinti più brutali "prodotto - scrive ancora Carrère - dal venir meno dell'impalcatura più o meno armonizzata delle tradizioni, dei costumi, dei sentimenti e delle leggi". Significative a riguardo le corrispondenze edite sull'"Avanti!": "Saccheggi di turbe feroci calate dalle montagne...c'è necessità di vestirsi e di alimentarsi, di costruirsi le baracche...Contadini nelle montagne e ladri nelle città? Erano ladri quelli?" si chiede Tommaso Rossi Doria. E Bissoleti non teme di sostenere, sempre sull'"Avanti!", la necessità che gli sciacalli siano fucilati sul posto, così come avvenne dopo il terremoto di San Francisco. E Filippo Turati sulla "Critica Sociale" sintetizza gli insegnamenti del cataclisma: "1° che l'uomo è lupo. L'unica organizzazione perfetta, che sia sbucata fra le macerie e i morti, è stata quella del delitto e del furto. 2°) la burocrazia ha fatto fallimento".

In questo fosco quadro di terrore e di immobilismo, di scomparsa dei referenti culturali e religiosi e della natura domestica dei luoghi, del venir meno soprattutto degli affetti, qualcosa pur si muove. Si attivano, in altri termini, delle nuove mediazioni in grado di ritessere la trama dei rapporti orizzontali, con la gente e le istituzioni, e in senso verticale, con la dimensione del sacro. Vorrei soffermarmi brevemente intanto su questo secondo canale.

A qualche giorno dal disastro giungono a Messina il Re e la Regina per visitare le rovine. Ciò che colpì in particolare l'animo dei sopravvissuti non fu tanto l'abile destreggiarsi del sovrano fra le macerie, il suo informarsi minuzioso sulle

opere in corso, il suo personale contributo di un milione di lire alle opere di salvataggio, quanto l'instancabile presenza della sovrana nei luoghi di sofferenza e di cura. La regina Elena appare agli occhi dei superstiti "quasi una madonna" afferma uno dei già citati testimoni del dopo-terremoto. Le vecchiette addirittura spendono i primi soccorsi per comprare non pane, ma un ritratto della sovrana. Se nel racconto apocalittico la Madonna non sarà più il rifugio dei peccatori, né darà alcuna prova di tenerezza, la Regina appare tuttavia nelle vesti della madre, "suora di carità, tenerezza, abnegazione, angelo della carità - commenta B. Ciambelli nel suo *Il Terremoto di Sicilia* - vestita con un abito poverissimo, come di una popolana, non si curava per curare gli altri...si chinava per accarezzare, per curare, aiutava, ...non dava ordini ma pregava, tenerezza di una madre, forza di un'eroina". Una rappresentazione vicaria della Madonna. E un memorialista la ritrae sulla tolda della nave a mirare "con l'infinita dolcezza dei suoi occhi divini...il mare...lieve da Donna passò sulle sconvolte macerie...era la Fata benigna al cui cospetto la natura ribelle si calmava, pentendosi del suo tradimento...non era dunque la Regina, fu vista e conosciuta quale veramente essa aveva voluto essere...nell'animo l'amore disperato traboccante di mille mamme trafitte". Guardando a lei gli uomini stanchi riprendevano vigore, "l'eroismo di quella apparizione li faceva vergognosi della loro stanchezza". La Regina, dunque, come colei a cui ci si rivolge nei momenti di grande tristezza e di prostrazione e da cui proviene, dalla cui apparizione, si noti bene, provengono nuova spinta al lavoro e la pacificazione degli elementi naturali. Un donna e una madre, la madonna che può intercedere giacché "il Re è un essere troppo elevato, e non osano rivolgersi a lui". Una trasposizione, sul terreno storico e quotidiano, dell'itinerario complesso e mediato attraverso cui si può far giungere la propria preghiera dinnanzi a Dio.

Ancora più illuminante questa citazione da un opuscolo dedicato proprio alla Regina Elena: “nello strazio dell’ora fatale vivida una fiamma venne a spargere luce intensa e calda d’amore che financo i feriti sconvolti nel doppio strazio, e l’anima e la carne lacerate, ne sentirono tutta la soave dolcezza confortatrice, luce d’amore e di carità santa che ne l’ora suprema e tragica, quando le lacrime si arrestano quasi a cedere il posto al muto e grande dolore, per essa trovano ancora scarse lacrime di pietoso conforto”.

Sono parole che, per la penna di Clementina Lanza di Valdina, descrivono - sarà opportuno ribadire - non l’immagine della Madonna consolatrice, ma quella della Regina Elena. E per un’assimilazione al concetto teologico del Cristo che con il suo atto di amore si è fatto redentore di tutti, la Regina-Madonna “per miracolo d’amore ha fatto suo lo strazio di coloro che in una notte perdettero tutto, fuorché la triste facoltà di soffrire. O madri - conclude la scrittrice - baciamo reverenti il lembo della veste di questa Donna Regale...; Madre Buona e Pietosa (che) ha portato nel luogo del disastro la gloria della sua femminilità trionfante”.

L’altro elemento attraverso cui si va riattivando la vita dei superstiti è l’intervento dei soccorritori esterni. Commozione e pianto accompagnano l’opera dei soldati come singoli, mentre sono oggetto di frequenti dispute il ruolo assunto dall’istituzione militare in quanto tale e gli strumenti messi in opera per vigilare sulle rovine, lo stato d’assedio e la giustizia sommaria innanzi tutto, e poi anche la decisione di allontanare i superstiti dai luoghi ove si presume siano sepolti i loro averi e i loro cari. Anche in questo caso l’aspetto dei soccorritori, e dei russi e degli inglesi in particolare, cioè dei primi a giungere sul luogo del disastro, rinvia a immagini angeliche. Leggiamo da un canto di T. Cannizzaro: “Dal ciel discese russe e britanne schiere/ratte, ardite traendo a la/luce del sol...quanta lacera prole ne la città regina/del

mar che lambe Reggio e il tricuspidè suol!" Sono i "figli del Tamigi e della Neva, "qual legion celeste che dall'alto riceva/subito slancio...con i/loro biondi e belli volti che un/divino raggio pare illuminar". È la riconciliazione del cielo e della terra, la presenza in terra di schiere di angeli che traggono alla luce del sole, dalla cupa tenebra della notte, la lacerata prole, cioè gli innocenti vittime della lacerazione. Il termine non è casuale.

Più incerto ci pare invece - ci sia consentito questa battuta di alleggerimento - il riconoscimento non verso i soccorritori e il governo statunitense, che pure furono attivissimi come ci testimonia ancora oggi la toponomastica cittadina, quanto contro alcuni comitati nordamericani. A uno in particolare, dello stato del Connecticut, venne in mente di proporre che il nome della nuova città che sarebbe sorta fosse mutato in Teodora, in onore del presidente Roosevelt. Pare che il Comitato Centrale di Soccorso di Roma non abbia ritenuto di inoltrare la proposta alle autorità impegnate nel ridisegnare la ricostruzione!

Dicevamo, dunque, del sacro che lentamente riemerge mediato dalla carità e dall'amore, dalla solidarietà che un evento metastorico e addirittura metareligioso aveva annihilato. Anche qui gli episodi che potremmo citare sono molteplici. Uno colpì in particolare l'opinione pubblica nazionale per il rilievo che vi si diede, specie da certi inviati, con il sottointeso scopo di rilanciare l'immagine di un meridione superstizioso e futile.

Dalle rovine della chiesa di Torre Faro, sul capo Peloro, alcuni sopravvissuti intravidero l'ostensorio con il Santissimo. Un ufficiale voleva prenderlo, ma gli fu impedito dagli astanti. Presto tutto il villaggio si radunò intorno alla chiesta distrutta. Qualcuno dall'alto delle macerie informava gli astanti delle operazioni di recupero. Sgomberato il passaggio, fu chiamato il vecchio parroco superstite il quale, non

ritenendosi degno di toccare l'ostensorio, stracciò della carta di parati da un muro, vi fece un buco nel mezzo e lo indossò come una pianeta. Dopo di che la processione si mosse al seguito e verso il mare, riunendo tutti i superstiti e i rifugiati sotto le barche.

Un altro simbolo di rinascita fu rappresentato dal rinvenimento delle campane delle chiese. Ancora a Torre Faro, ma la medesima cosa accade in città e in altri villaggi e su tutte e due le sponde, appena ritrovata la campana i superstiti sollecitano i soldati ad approntare delle strutture sulle quali issare le campane. "Non più all'alba il risveglio muto - annota A. Gustarelli nel suo *Memorie eterne* - non più a mezzogiorno fatiche senza il riposo avvertito e concesso dalla campana antica, non più al tramonto preghiere tacite, ritorno silenzioso alle case senza il soave addio di un'ave". Con la lenta reintegrazione del sacro dentro l'angoscia quotidiana la gente riprende ad avvertire le radici comuni, il senso di una tragedia che sembrava essere più grande delle credenze più profonde. All'ignoto dello spazio sconvolto dal sisma e del tempo rivoluzionato nei suoi ritmi, si va contrapponendo una ricostruzione di sensi e di significati, una scansione dei tempi con i rintocchi delle campane, una lenta esorcizzazione del male vivo e presente ancora nelle macerie accatastate ai bordi delle strade nuovamente tracciate e dei luoghi a mala pena riconoscibili. E questo avviene in particolare con la processione delle barette nella domenica di Pasqua dell'aprile 1909. La processione si muove, ingrossando sempre di più le sue file, lungo le sponde del centrale torrente Portalegna, toccando i luoghi distrutti e ingombri di macerie, segnando un percorso di speranza e di partecipazione sin dentro il cuore della città distrutta, attraverso le macerie e malgrado le proibizioni delle autorità di polizia. "Le pietre morte - scrive Carrère - sono sempre le stesse, ma l'umanità questa volta è vivente". È una processione spontanea,

inizialmente non aperta dall'autorità religiosa, che tocca i luoghi della tragedia, vuole riappropriarsene tentando una esorcizzazione con il sacro. Ma proprio mentre la fiumana di persone va ingrossandosi e scende verso il vecchio centro storico, la processione incontra il vescovo D'Arrigo che dalla carrozza benedice la folla. Cristo ha l'aria del vincitore, e la Madonna è circondata di fiori e di giovinette candide, sembra sorridere. La sera di Pasqua il cielo è "mite, la notte stellata", serenate di mandolini, bar illuminati, corteggiamenti".

Natura fisica e natura umana tornano a identificarsi e ad armonizzarsi. Virginia Trimarchi scrive a un anno di distanza dal sisma: "l'immensità del dolore ha cimentato la fratellanza umana. Da sulle caliginose e tetre rovine, dal glauco mar che inconscio ripete le canzoni delle sue sirene, dal cielo che è sempre sorridente e azzurro, dalle bellezze profumate degli aranceti...è sorta una radiosa figura cinta di fiori, bella e sublime...dall'incantevole sorriso...essa è il simbolo della solidarietà umana stretta nella splendida e sublime corona della carità universale".

Riassumendo, dunque. La catastrofe ha divaricato agli estremi il dualismo proprio della visione apocalittica, ha disperso il senso dell'esistenza nel non-senso di un male la cui indecifrabilità rinvia al mito. Anzi alle forze del profondo, pagane, a Morgana. Il sacro ne esce sconfitto e la storia stravolta. La ripresa, e la ricomposizione dei significati dell'esistenza, avverranno attraverso una sorta di transfert analitico. I mediatori saranno figure vicarie del sacro - la Regina, il Re, i biondi "figli del Tamigi e della Neve"

Il movimento della rinascita ha riguadagnato il protagonismo e l'attivismo del pastore delle anime: prima ammutolito e piegato dalla catastrofe, oggetto di violente polemiche, il vescovo D'Arrigo viene ricordato dagli scouts cattolici nel primo anniversario della sua morte per la vigorosa ripresa

della sua azione pastorale: "frangar non flectar" fu il suo motto. Il sisma "fu per lui un dolore eccessivo e solo quando la Madonna della Lettera parlò al suo cuore, Egli si mise al lavoro con lo sguardo lagrimante peregrinò, non per servire il Signore in letizia, ma per espiare le spine...espiare colpe non proprie". Sulla figura del vescovo non è opportuno andare oltre, ci rimettiamo piuttosto alle informazioni che una delle relazioni previste a questo convegno ci fornirà.

Ecco dunque che, nelle parole conclusive dell'omaggio al vescovo, fa capolino il discorso dell'espiazione. Per la verità la chiesa messinese in quanto tale non pare si pronunzi, sul piano teologico, circa l'evento catastrofico. Piuttosto il tema è affrontato da singoli e con opposte ragioni. "Che delitto pesava sulla coscienza di questo infelicissimo popolo?", si chiede con angoscia uno dei primi inviati del "Corriere della Sera", Arnaldo Cipolla. E Dino Provenzal esclama dinnanzi alle macerie: "Dato che Dio esista, il terremoto l'ha mandato proprio lui: pregare è un assurdo, dunque morirò". E Francesco Mazziotta: "Iddio Onnipotente, perfetto, geloso del suo Cielo, nei suoi imperscrutabili disegni, non volle, non poteva permettere che sulla terra rimanesse ancora l'immagine del suo paradiso...Messina cadde perché gl'incanti spariscono, perché il paradiso non è terreno". Nella commemorazione delle vittime per il primo anniversario del terremoto il gesuita Fernando Calvi inveisce con forza contro quella che, malgrado la ridotta presenza testimoniata dalle fonti scritte, doveva essere invece una opinione abbastanza diffusa tra la gente. Nell'opuscolo a stampa che riporta il discorso tenuto nella spianata del Cimitero monumentale leggiamo: "ah, non dite, lingue velenose di rettili, superbi sì ma rilucenti della vostra viscida bava, non dite no ai poveri, agli ignoranti, agli afflitti che la Chiesa ravvisi nel disastro immane una punizione esemplare...La Chiesa ci insegna solo a ravvisare in esso uno dei tanti flagelli cui ci espongono la

natura in che viviamo e le sue forze ingenite e le leggi immutabili che la governano, leggi che Dio ha dovuto sancire...e che, [è bene sottolineare questo passaggio del discorso] non può né sospendere ... massime quando noi stessi non siamo buoni ad ottenere questi miracoli colle nostre virtù...La Chiesa ci insegna a ravvisare in questo il frutto rimoto della prima colpa, della nostra spensieratezza, della nostra cecità, della nostra insipienza". Un tono in definitiva che tarda a emergere ma che alla fine non risparmia di rispolverare un vecchio strumentario teologico, forse anche in un clima di rinascita in cui trovano nuovo fiato vecchie polemiche anticlericali, ma crediamo soprattutto le polemiche sulla ricostruzione.

Il clima della rinascita d'altronde attraversa tutti i settori, i più diversi. Ci piace citare per tutti le riflessioni di una delle massime figure del movimento di lotta e di emancipazione, del lavoro, il socialista Francesco Paolo Lo Sardo. Nel primo anniversario della catastrofe, Lo Sardo scrive ancora sconcolato per la perdita del figlioletto: "Ai cuori gentili parlano i morti...e ci chiamano a loro con un forte desiderio di confonderci nella natura con la quale sono confusi...voce triste e potente dei nostri cari, taci con la tua seduzione di morte, a noi incombono doveri nella vita...perché si pigli l'uomo la rivincita sulla cieca forza distruttrice della natura". E Arturo Graf: "È cieca la natura? Sia...le leggi della natura passano sopra i nostri capi...che importa? Noi ci leviamo contro di lei, armati delle antiche audacie di Prometeo...No, non siamo natura, se il nostro dovere è di contrapporci a lei, di levarci al di sopra di lei, di farle forza e di sfruttarla".

Il tempo di questa rinascita è battuto da una ripresa vitalistica, da un'esaltazione dell'amore nella sua forma materna, dall'amore e dalla procreazione comunque si manifestino, legittimate o meno dal sacramento del matrimonio. Un sentimento che, comunque si manifesti, si pone già al di là del bene e del male, espressione dovuta a dei super-

stiti "oscuri redentori di uno storico mondo", esclama Carrière nel concludere il resoconto del suo viaggio-inchiesta. "Dormite madri, e nel carezzamento delle vostre speranze, sorga, in palazzi di granito e d'oro, una Messina rinascente...E voi, amanti o sposi, stretti comunque in sacri amplessi, dormite e il vento salutare del mare venga a impregnare di vigore e di audacia le generazioni gestanti nei vostri fianchi".

Questo dell'amore, vorrei concludere, è un topos nei tanti romanzetti rosa e di appendice elaborati sullo sfondo pure tragico del terremoto. L'amore, o meglio il reincontro e la ricomposizione della coppia dopo la separazione determinata da un evento estraneo e capriccioso costituiscono la cellula della ricostruzione della società, una immagine e un sentimento ancora più forti di quelli suscitati dal rinvenimento della prole. Mi piace qui riassumere in poche parole la storia di Gianni e Gemma, una delle tante storie diffuse con i romanzi di appendice, che ha il merito di essere particolarmente esemplificativa con in più l'attribuzione al sisma di una sorta di valore palinogenetico.

Gianni è il rampollo di una agiata famiglia messinese; studia all'Università di Napoli, città dove incontra Gemma, una fanciulla appartenente a un ceto sociale inferiore al suo. Dalla relazione d'amore fra i due Gemma aspetta un bimbo. Gianni torna a Messina per parlare con la madre e convincerla della sua scelta di sposare Gemma e di rompere il fidanzamento con Matilde, giovane esponente della nobiltà messinese. Il confronto fra Gianni e la madre è molto aspro, il giovane le rinfaccia ipocrisie e tradimenti, ma alla fine cede e sposa Matilde. Muta il contesto: dopo il terremoto Gemma si precipita a Messina e, negli abiti di soldato per eludere la vigilanza, riesce dopo qualche giorno a rintracciare Gianni. Il romanzo si chiude con queste parole: "E rimasero abbracciati, lungamente, felici, con un nuovo sogno nel cuore, con una vita da ricominciare. La sposa e la madre erano perite miseramente".

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E FONTI

- Archivio Centrale dello Stato, Ministero degli Interni, Divisione Generale Amministrazione Civile, Terremoti 1908-1917, buste 1-45.
- A.C.S., Dir. Gen. Amm. Civile, Comuni 1907-1909.
- A.C.S., Div. Gen. Affari Generali e Direzione del Personale, Ricompense al valor civile, varie buste.
- A.C.S., Min. Int., Commissione Centrale Terremoto 1908.
- BARRECA A., *Episodio memorando di un superstite*, Siracusa 1931.
- BRANDIMONTI S., *Eco del disastro*, Messina 1911.
- CALVI F., S.J., *Messina e le vittime del XXVIII dicembre*, Messina 1910.
- CARRÉRE J., *La terra fremente*, Messina 1911.
- CEVA G., *Lungo le vie della morte*, in "Nuova Antologia", 16 gennaio 1909.
- CIAMBELLI B., *Il terremoto di Sicilia e Calabria*, New York 1909.
- D'ALBA L., *Reminiscenze di dolore*, Messina 1909.
- DELUMEAU, J., *Il peccato e la paura*, Torino 1979.
- DEL VECCHIO G., *Effetti morali del terremoto*, s.d. e s.l.
- DEVOTO A., *Il comportamento umano in condizioni estreme*, Milano 1985.
- GUSTARELLI A., *Memorie eterne*, Milano 1910.
- *In memoriam*, Messina 1909.
- LAURA DI VALDINA C., *Elena di Savoja*, Messina 1909.
- LONGO G., *Un duplice flagello: il terremoto del XXVIII dicembre e il Governo italiano*, Messina 1911.
- LONGO P., *Messina città rediviva*, Messina 1933.
- MERCADANTE F., (a cura di), *Il terremoto di Messina*, Roma 1962.
- MICALIZZI N., *Omaggio a S.E. Rev. D. Letterio D'Arrigo*, Messina 1920.
- Ministero della Difesa, Stato Maggiore Esercito, Ufficio Storico, *L'Esercito per il paese 1861-1973*, Roma 1977.
- 1908-1958. *Cinquant'anni dal terremoto*, Messina 1958.
- MONACO O., *Un magazzino di rifornimento*, Messina 1913.
- MONDEZ G., *Le psicosi incontrate nei disastri messinesi del 28 dicembre 1908*, in "Rivista di Psicologia applicata", n. 5, 1911.
- Municipio di Messina, *Ordini e notizie*, 1908-1909.
- *Omaggio dei giovani esploratori cattolici a Mons. Letterio D'Arrigo*, Messina 1923.
- PALERMI E.-CIMINO B., *Nella città della morte*, Milano 1991.
- PLACANICA A., *Il filosofo e la catastrofe*, Torino 1985.
- "Rivista italiana di Neuropatologia, Psichiatria ed Elettroterapia", n. 2, 1909.
- TÚZET H., *Viaggiatori stranieri in Sicilia*, Palermo.
- VIANISI di Montagnareale L., *Il terremoto del 28 dicembre 1908*, Messina 1909.



MARIA PIA PAVONE ALAJMO

STORIOGRAFIA ARTISTICA A MESSINA NELL'OTTOCENTO:  
CARMELO LA FARINA, GIUSEPPE GROSSO CACOPARDO,  
CARLO FALCONIERI E GIUSEPPE LA FARINA\*

La difficoltà di delineare le teorie critiche dominanti a Messina nell'ottocento scaturisce dalle contraddizioni tra lo schematismo dei principi generali e la molteplicità delle situazioni reali, che riflettono la poca coerenza - spesso anche a livello politico - dei singoli artisti o degli stessi esponenti della letteratura critica inneggianti il più delle volte al Neoclassicismo, i quali non disdegnavano tuttavia alcuni spunti prettamente romantici. E in questa cultura per così dire dissociata, fatta di tentativi di integrazione e contrapposizione, se qualche sporadica concessione veniva fatta ad un gusto più tipicamente romantico, i provinciali protagonisti di quella che non può complessivamente considerarsi una vera e propria "querelle", continuavano ad apprezzare incondizionatamente edifici come la chiesa di S. Andrea Avellino del Tardì, palesemente derivata dal Pantheon, a preferire le opere più accademizzanti del Subba o del Panebianco, o gli studi e i progetti del Falconieri, considerato il teorico di quel classicismo che investiva più l'estetica che la struttura; in effetti si trattava quasi sempre di arte di riflusso, esemplata cioè sui modelli dei nodi di maggiore cultura neoclassica ed

---

\* Per le notizie biografiche cfr. G. OLIVA, *Annali della città di Messina. Continuazione all'opera di C.D. Gallo*, Messina 1954, vol. VIII alle relative voci.

eclettica, vale a dire Napoli e Roma per la scultura e l'architettura, e Firenze per la pittura.

Anche la corrente teorica classicista rimase comunque ad un livello relativamente epidermico (nonostante il proliferare di periodici specifici, l'apporto di scritti che giungevano dal continente e le numerose dissertazioni di accademici di cultura illuministico-borghese) forse per l'assenza di scavi archeologici sistematici o per la mancanza di forti tensioni sociali e civili, più avvertite al Nord, giacchè la meteora napoleonica non era riuscita che a scalfire superficialmente la roccaforte borbonica siciliana.

Così anche la corrente romantica - alimentata in un primo momento dalla presenza della colonia inglese - in un ambiente in cui gli idealismi patriottici si esaurivano in cospirazioni locali subito represses, riuscì ad estrinsecarsi concretamente soltanto dopo gli anni '30 nell'architettura dei cimiteri e dei giardini<sup>1</sup>, negli apparati effimeri<sup>2</sup> o nel restauro dei monumenti medievali locali di stile arabo, normanno o svevo.

Il linguaggio neoclassico si manifestò inoltre in un'ac-

---

<sup>1</sup> Si costruirono infatti magnifiche ville private e pubbliche (come era avvenuto in altre città siciliane) in cui si sistemarono, secondo l'ultimo grido della moda inglese, misteriosi sentieri e solitari anfratti, immersi in una natura sapientemente curata ma studiamente selvaggia e apparentemente lasciata al caso. Per la relativa bibliografia cfr. M.P. PAVONE, *Giuseppe Grosso Cacopardo e la situazione artistica di Messina tra '700 e '800*, in "Atti dell'Acc. di Scienze Lettere ed Arti di Palermo", Serie quinta, vol. VI, Anno acc. 1985-86, p. 193, n. 32.

<sup>2</sup> In cui continuava però a prevalere il gusto eclettico (cfr. "Il Tremacoldo", Messina 9 dic. 1857); su questo "Foglio straordinario" vengono infatti descritte le decorazioni della piazza dei Crociferi, ideate dal sig. Hopkyns ed eseguite dal maestro Manganaro, per l'inaugurazione della statua di Ferdinando II scolpita dal "fidiaco scalpello" del Tenerani: "[...] si vedeano due palchi sormontati ciascuno da un tempietto di greca architettura e bellamente infestonati a drappi, a banderuole e a larghi ed alti vessilli; e si vedeano giù dei bellissimi vasi di etrusca foggia".

cezione classicistica di derivazione accademica - connessa piuttosto alle idee seicentesche di "nobiltà" e di "decoro" che alla coeva trattatistica francese, segnatamente di Quatremère de Quincy (1823)<sup>3</sup>, che pur propugnando teorie simili aveva spianato la via al romanticismo, comprendendo nella creatività dell'artista anche l'orribile e l'immorale - in forme che nella realizzazione si risolvevano ora in esteriore monumentalità, ora in ridondante decorativismo, ora in contegnoso e cristallizzato convenzionalismo accademico.

Nella prima parte del secolo, nell'ambito di questo "rinato amore delle arti" si favorirono iniziative volte ad incrementare - attraverso l'istituzione del Museo Civico, della cattedra di Belle Arti e di borse di studio per i giovani più dotati, o mediante dibattiti ed esposizioni promossi dall'Accademia Peloritana - l'interesse per le arti figurative: in sintesi si intendeva rivalutare i "grandi" del passato e stimolare gli artisti del presente. Ma in realtà si apprezzava l'arte contemporanea solo nella misura in cui sapeva meglio imitare le cose dell'arte passata o in base a criteri di mero orgoglio campanilistico. Appare ancora di stretta osservanza neoclassica non solo il ritratto assunto che identificava il "Bello" con l'arte antica, ma anche quello, altrove abbondantemente superato (tranne che nell'accezione purista) della supremazia del disegno sul colore e della nitidezza della linea. Non a caso, come riferisce il Barbagallo<sup>4</sup>, il Camuccini, all'arrivo del Panebianco alla sua scuola, gli aveva ingiunto innanzitutto di leggere quel tratto delle "Vite" del Vasari, in cui si rilevava l'importanza del disegno.

In questo contesto che può in un certo senso considerar-

---

<sup>3</sup> Cfr. A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux arts*, Parigi 1823.

<sup>4</sup> B. BARBAGALLO, *Michele Panebianco. Studi biografici*, Venezia 1869, pp. 13-14.

si un'ultima propaggine del razionalismo tardo-illuministico, si erano anche costituiti numerosi piccoli musei e collezioni private - G. La Farina nel 1840, ne citava ancora una mezza dozzina - di ben altro spessore culturale delle celebri "quadrerie" seicentesche Ruffo o Brunaccini.

Si trattava infatti il più delle volte di una varia "congerie" di reperti misti di scienza ed arte, di naturale e artificiale, raccolti senza un programma che non fosse quello dettato dall'opportunità del momento, oltre che dalla passione dell'intenditore. Emblematico in queste collezioni il persistere - e siamo ormai quasi alle soglie del positivismo - di "meraviglie" artistiche, animali, vegetali o fossili, pazientemente catalogate in armadi o scaffali che sembrano curiosamente riproporre le "Wunderkammer" e i "Mirabilia" di diversi secoli addietro. Ciò era il frutto tutt'altro che casuale di una cultura eterogenea, ricca di molteplici interessi che coincise proprio con la costituzione di tali raccolte pubbliche e private, atte a documentarli tutti a prescindere da ogni gerarchia di generi artistici e da qualsiasi selezione fondata su criteri di giudizio puramente estetizzanti. Si avvertiva però l'urgenza di offrire una collocazione museale non solo alla produzione artistica contemporanea - ulteriormente accentuata dal venir meno di gran parte della tradizionale committenza religiosa e laica - ma anche a materiali archeologici casualmente ritrovati e ai manufatti più significanti, fortunosamente scampati ai terremoti e agli uomini, quali superstiti testimonianze delle glorie cittadine; non va dimenticato che proprio in tale periodo il recupero consistette anche nella sostituzione di alcune opere pregevoli con copie di artisti contemporanei, per conservarne gli originali all'interno del Museo<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Cfr. *Discorso accademico di G. La Farina recitato a 2 luglio 1806*, ms. conservato presso l'Accademia Peloritana dei Pericolanti.

Intorno alla metà del secolo la situazione si modifica poichè i termini della polemica si ribaltano e comincia a prevalere l'interesse per un gusto più latamente romantico.

Verso il 1848 si nota una vivificatrice ventata libertaria, provocata in tutti i campi dal rientro degli esuli aggiornati su idee di ben altre valenze culturali, i quali riuscirono però solo per un attimo a stimolare l'ambiente immobilistico messinese, non ancora del tutto maturo per accogliere sia a livello ideologico, politico e culturale che formale, tesi più avanzate. Soltanto pochissimi si scrollarono di dosso quella formazione classicistica tout-court che riapparirà inesorabilmente non solo durante la repressione borbonica, ma in senso eclettico, all'indomani dell'Unità seppure per implicazioni ideologiche diverse. Ed anche se non esiste una vera e propria teorizzazione in seno alla letteratura artistica locale - tranne esempi attinenti a generiche indicazioni architettoniche<sup>6</sup> per converso è reperibile una consistente produzione sull'argomento su numerosi periodici coevi, essenziali per la ricostruzione della cultura del tempo<sup>7</sup>.

Su di essi si dava vita, sia pure a livello teorico, ad appassionate dispute che investivano le arti figurative in genere - lontane comunque ancora da un'autentica ricerca di nuove articolazioni formali - o più inerenti a nuove proposte, progetti o restauri per la città. Sui periodici degli ultimi anni

---

<sup>6</sup> Tale bibliografia è stata esaurientemente trattata da M. ACCASCINA, *Profilo dell'architettura a Messina dal 1600 al 1800*, Roma 1964, cap. VI e relative note, pp. 228-229 e da F. BASILE, *Lineamenti della storia artistica di Messina. La città dell'Ottocento*, Roma 1960, le cui note recano una esaustiva bibliografia sull'argomento.

<sup>7</sup> La stampa periodica di questo periodo fu infatti particolarmente feconda, tanto da produrre numerosissime testate di vario argomento, più o meno durature. Al riguardo cfr. la guida alla *Mostra sulla cultura e le ipotesi di ricostruzione della Messina del terremoto. La trama culturale*, Messina 1989, alla sezione relativa a *La produzione bibliografica*, pp. 44-53.

'50, si assiste ad esempio alla polemica per l'abattimento o il restauro del campanile del Duomo; e se da una parte si criticavano i progetti per "la totale mancanza di buon senso", dall'altra<sup>8</sup> si apprezzava lo stile gotico "puro e ragionato" delle proposte del Benincasa che rispettava l'antico carattere della costruzione.

Nel contesto di queste idee, modernissima appare la posizione del Savoja (1863) che negava la possibilità di restaurare integralmente la Cattedrale riportandola all'aspetto originario del XII secolo, perchè così si sarebbero distrutte tutte le stratificazioni e le testimonianze successive.

Stefano Ribera<sup>9</sup>, sovvertendo le sedimentate concezioni locali di compostezza e di equilibrio a cui aveva aderito, come vedremo, per certi versi anche Giuseppe La Farina, affermava ormai nel commentare il *Macbeth* di Dario Querci - che dal canto suo andava celebrando il Tenerani - che l'arte moderna è dramma, "fecondo connubio" di grottesco e di sublime. Il Cristianesimo genera un'arte diversa "dall'arido, convenzionale e falso" bello pagano, un'arte più vera, in cui il bello e il brutto coesistono come la lotta tra anima e corpo.

Ormai si ribadisce dappertutto l'autonomia dell'arte, dell'espressione, delle intemperanze del genio, ed è in tale ambito che da parte di alcuni si opera il recupero del bistrattato Caravaggio - Coglitore nel 1859<sup>10</sup>, precorrendo il Saccà che scriverà nel 1900<sup>11</sup> -, o del Michelangelo più sregolato e insofferente.

<sup>8</sup> Cfr. l'articolo di E. DI SANGRO su "Il Tremacoldo", A.I., n. 28, 1856.

<sup>9</sup> S. RIBERA, *Di alcuni lavori pittorici di D. Querci*, in "Tremacoldo", Messina 14 sett. 1859.

<sup>10</sup> G. COGLITORE, *Storia monumentale-artistica di Messina. Preliminari*, Messina 1863.

<sup>11</sup> V. SACCÀ, *La cattedra di Belle Arti nella Università di Messina*, Messina 1900, p. 90.

Del resto anche Giuseppe La Farina e il La Fortuna<sup>12</sup>, in opposizione al Falconieri, recuperarono Giotto o il Beato Angelico e apprezzavano i Prefaffaelliti - e quindi il simbolismo di Overbeck - per aver riportato dopo il revival pagano del '500 e la "corruzione" barocca, l'arte verso i principi spirituali. L'arte è ormai considerata unanimamente simbolo della religione cristiana per il predominio dell'intelletto sul senso, dello spirito sul corpo, e se ne comincia ad intravedere la connotazione pedagogica e didascalica.

In questa seconda metà del secolo, in cui si lodava il Conti per la "sua esatta imitazione della natura" e si apprezzava oltremodo l'accademia del nudo perchè in essa si copiava dal vero e non solo dall'antico o da Raffaello, la maggior parte degli artisti continuava a barcamenarsi tra sollecitazioni di matrice diversa, rifacendosi alla cultura passata assimilata e sedimentata secondo i propri modi espressivi o producendo opere di contenuto più attuale.

Questa discrasia si manifesta a volte perfino all'interno delle singole opere e quella che appare più rappresentativa di tale clima di compromesso è il gran Camposanto, progettato (1853-54) dagli aggiornatissimi Savoja e Fiore, riuscita commistione di classicismo e di gotico, di immobile e serena solennità frammista ad un arcano senso del mistero e della morte.

Diverse personalità emergenti di idee progressiste e non, si interessarono alla storia dell'arte; l'accademico D. Pavone, l'annalista Oliva, il poeta R. Mithchell, l'artista Zagari scrivono di critica, ma fu dopo l'unità d'Italia che l'angusto orizzonte culturale si allargò e anche Messina partecipò a concezioni più evolute, in quel clima positivistico in cui si intrapresero indagini storico-scientifiche aderenti alla fattua-

---

<sup>12</sup> N. LA FORTUNA, *Ritratto di Papa Bonifazio VIII dipinto da Giotto*, in "Tremacoldo", Messina 27 marzo 1859.

lità stilistica dell'opera esaminata; e i vari La Corte Cailler, Arenaprimo, Saccà diedero un contributo fondamentale alla storiografia artistica successiva perchè studiarono in maniera sistematica la storia patria sulle fonti e sui documenti che andarono purtroppo dispersi nel terremoto.

Si rinvigorì per contro in tale periodo, quel tipo di secondo neoclassicismo riscontrabile in diverse costruzioni pubbliche, imposto da un governo accentratore probabilmente per ridimensionare a livello formale le diversità e le divisioni regionalistiche, creando un'arte nazionale quasi di regime e per recuperare a livello ideologico posizioni conservatrici e reazionarie contro il pericolo di eventuali sovvertimenti sociali.

In questo clima si riproposero contemporaneamente vari modelli stilistici e si accolsero contaminazioni diverse e specialmente nell'ambito di una rivalutazione delle arti decorative, nell'effimero o nella moda si assiste ad una affannosa ricerca per l'individuazione di un filone commerciale in grado di soddisfare i gusti e le esigenze della committenza.

### *Carmelo La Farina (1786-1852)*

Nacque in Messina nel 1786, studiò le lingue classiche, le materie filosofiche e morali, la fisica e la matematica, e conseguì nel 1806 a Catania la laurea in Giurisprudenza. Studioso dai molteplici interessi, membro di molte Accademie siciliane e italiane, esperto archeologo, principale ed instancabile promotore dell'istituzione del Museo Civico di cui fu nominato Prefetto, venne incaricato in seguito ad una legge borbonica del 1809, anche di unificare i pesi e le misure di tutto il Valdemone.

Si preoccupò dell'assegnazione di borse di studio, da parte del Senato della città, ai giovani più meritevoli, per con-

sentire loro di studiare fuori e partecipò a molti periodici locali con contributi di contenuto letterario, archeologico ed artistico.

Per essere stato coinvolto nella rivoluzione del 1848, fu infatti deputato del Parlamento siciliano di quel periodo, venne, in seguito alla restaurazione borbonica, rimosso dai numerosi incarichi civili e scientifici fino alla morte che lo colse nel 1852.

Le ricerche del La Farina, estratte da varie riviste del tempo, la maggior parte delle quali ordinate in più lettere, denotano un metodo e un atteggiamento abbastanza moderno d'indagine filologica, facilitata dall'occhio allenato di buon conoscitore che gli permetteva di notare analogie o dissonanze; egli si preoccupava infatti soprattutto di verificare le fonti, mediante documenti d'archivio, evitando di esprimere giudizi affrettati e gratuiti<sup>13</sup>.

Scrivendo ad Agostino Gallo intorno all'attività dei pittori Francesco e Stefano Cardillo affermava ancora: "Alcune notizie, che mi è venuto il destro di attingere a buone sorgive, dopo non poche operose ricerche, e disamine, mettono ora a mio debole avviso la questione in tale chiarezza da smentire tuttocciò, che fuor di diritto, e senza alcun fondamento ha voluto in quest'ultimi tempi scriversi sul conto dei pittori anzidetti"<sup>14</sup>.

A tal proposito emblematico per la sua attualità è il passo che segue: "Non è da dirsi quanta diligenza, ed amore ci vogliono in questi benedetti studi, quanto lieto ozio, e sor-

---

<sup>13</sup> Rettificò infatti non poche notizie errate tramandate dai vari storici "che invece di compilare delle opere le copiano, e non le san copiare, e certi altri, di cui giova far silenzio". Cfr. C. LA FARINA, *Intorno le Belle Arti, e gli artisti fioriti in varie epoche in Messina. Ricerche di C. La Farina ordinate in più lettere, Parte I*, Messina 1835, p. 16.

<sup>14</sup> Cit., pp. 3-4.

riso di fortuna; ma più quanta pacatezza, e meno slancio, e meno impeto nel giudicare: nel giudicare quindi siffatte cose ci vuol fermezza, e non interrotte ricerche, e studio di vecchi archivi che mal si adattano ad occhi infermi”<sup>15</sup>.

Si trovano, sparse negli scritti, che risentono comunque della sua formazione classicistica<sup>16</sup>, notizie d'acquisti per la “pubblica galleria” - considerata “bello sacrario” di dipinti della scuola messinese<sup>17</sup> -, di ritrovamenti di opere ritenute disperse non solo in città ma anche nei dintorni<sup>18</sup>, d'acquisti di manoscritti e documenti da parte dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti di cui fu a lungo Segretario Generale<sup>19</sup>. Si coglie nei suoi articoli anche il notevole interesse per l'antiquariato e per i pezzi archeologici<sup>20</sup>, che mediante la terminologia, o particolari caratteristiche o il confronto con iscrizioni di medaglie e monete, riusciva con esattezza a collocare cronologicamente. Lo scopo delle fatiche del La Farina si evince in particolare dal manoscritto inedito del Discorso recitato all'Accademia Peloritana nel 1806, che può essere considerato il manifesto programmatico della sua successiva attività: “descrivere le antichità della nostra Messina, mostrare

---

<sup>15</sup> Cit., p. 16.

<sup>16</sup> Che lo portava ad ammirare oltre alle “greche bellezze”, lo “aureo cinquecento” dal “sano gusto per le scienze e per le arti” (cit., p. 23) e quindi le “immortali opere” di Raffaello e gli artisti più classicheggianti dei secoli successivi.

<sup>17</sup> Cit., p. 64.

<sup>18</sup> Cit., pp. 58-59.

<sup>19</sup> Carmelo La Farina manifesta una notevole soddisfazione in occasione dell'acquisto del ms. degli Annali del Gallo da parte dell'Accademia Peloritana (cit., p. 49).

<sup>20</sup> Giacchè come sosteneva in un suo scritto (cfr. C. LA FARINA, *Su di un antico sarcofago nella Chiesa dei PP. Conventuali di Messina*, Messina 1822, p. 26): “[...] le antiche iscrizioni, e le medaglie, [...] sono i principali, ed i più irrefrenabili documenti da tramandare alla posterità la storia civile, e religiosa dei popoli[...]”.

le reliquie ed additare i mezzi come conservarle<sup>21</sup>”, poichè precorrendo i tempi affermerà che “molto si è perduto per incuria del tempo e degli uomini.... e quei pochi (monumenti) che ci rimangono forse anche essi si perderanno coll'andare degli anni, se una giusta provvidenza non darà riparo a questo sconcerto”.

Il suo atteggiamento aperto nei confronti di manufatti medievali<sup>22</sup> - vedi l'estremo interesse per il recupero, la ristrutturazione e la fruizione dell'Alemanna danneggiata nel 1783 - sembra tuttavia determinato piuttosto che da tendenze di gusto romantico, dall'esigenza di conservare e tutelare preziose testimonianze del passato, come ribadirà più volte nei suoi scritti: “si trasportino le opere superstiti vetustissime, dell'età di mezzo e dei secoli bassi” all'interno del Museo, le cui collezioni dovevano andare continuamente incrementate da acquisizioni provenienti da privati e da scavi archeologici sistematici<sup>23</sup>. Ma rispolverando ancora una volta teorie tardo-illuministiche, affermerà la necessità di esporre in tale sede anche reperti di storia naturale e “macchine” costruite dall'ingegno dell'uomo, come ad esempio la pila galvanica. Carmelo La Farina è decisamente uomo del suo tempo con i pregi e i difetti che ne derivano; ciò non diminuisce certamente il valore delle sue opere ed il contributo consistente e reale recato all'avanzamento delle ricerche, giacchè le notizie e gli apporti dei suoi numerosi scritti, rilevanti e

---

<sup>21</sup> Incoraggiò infatti e lodò l'iniziativa di Tommaso Aloysio, che voleva pubblicare le incisioni delle opere dei migliori artisti messinesi (cit., p. 84).

<sup>22</sup> O verso “la graziosa semplicità” dei dipinti degli “Antonii”, ossia d'Antonello ed epigoni.

<sup>23</sup> “Mi conforta” scriveva “il riflettere non esser nuovo in Italia il pensiero di raccogliere ogni documento storico o notizia riguardante l'arte del disegno, sia di una città o provincia che, dell'intera nazione”. Cfr. C. LA FARINA, *Intorno le belle arti e gli artisti fioriti in varie epoche in Messina. Ricerche di C. La Farina ordinate in più lettere, Parte II*, Messina 1835-1845, p. 99.

a volte di notevole valore critico, sono comunque quantitativamente importanti per le informazioni e segnalazioni di opere e monumenti scomparsi e costituiscono dunque una importantissima testimonianza della storia e della cultura artistica di questa infelice città.

*Giuseppe Grosso Cacopardo (1789-1858)*

Nacque a Messina nel 1789 e come riferisce l'Oliva, intraprese gli studi classici e dopo aver frequentato il Corso di Giurisprudenza presso l'Accademia Carolina, conseguì il diploma di Procuratore legale all'Università di Catania. Coltivò oltre agli studi di scienze fisiche e naturali, il disegno e la musica: arricchì la sua cultura con la conoscenza di diverse lingue e si occupò di Storia Patria, di Archeologia e Antiquariato<sup>24</sup>. Possedeva, oltre ad un consistente raccolta di insetti e "conchiglie nostrali e straniere"<sup>25</sup> "una splendida collezione di medaglie greco-sicule, calabresi, consolari ed imperiali, ricca di più che 4000 tipi in oro argento e rame... un'altra di vasi greco-siculi, un'altra di pregiata incisione, ed una scelta libreria nella quale figuravano le più importanti edizioni delle primitive tipografie siciliane"<sup>26</sup>. Promosse, inoltre, la fondazione del Museo civico e fu ispettore delle Antichità e Belle Arti. Fino al 1858, anno della sua morte, diede alle stampe oltre alla preziosa "Guida per la città di

---

<sup>24</sup> Tale passione lo portò ad affermare che: "Quanto più presso un popolo si coltivano le scienze archeologiche, e si pregiano le belle arti, con altrettanta certezza puossi giudicare dello stato di cultura di quella nazione, essendo l'archeologia e le arti belle, il sicuro termometro del suo incivilimento".

<sup>25</sup> G. LA CORTE CAILLER, *Lionardo Vigo a Giuseppe Grosso Cacopardo, lettere inedite annotate da G. La Corte Cailler* "R. Accademia di Sc. Lett. ed Arti degli Zelanti", Acireale 1901, p. 1.

<sup>26</sup> G. OLIVA, *Annali della Città di Messina*, vol. VI, Messina 1893, pag. 260.

Messina" (1826), notizie su letterati, artisti, uomini e donne illustri messinesi e perfino sui musei che avevano arricchito la città nel corso dei secoli<sup>27</sup>; e fu per questo definito "unico storico che Sicilia(si) abbia di belle Arti"<sup>28</sup>.

La sua opera più importante, "Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono", pubblicata nel 1821 costituisce uno dei più qualificati tentativi di una storia della pittura messinese dalle origini al '700, integrata in seguito da puntuali notizie ed osservazioni su "architetti, incisori, scultori, e quanti artisti mai in qualunque ramo di belle arti, messinesi o stranieri, che avesser qui operato"; essa pur peccando spesso di compiacenti sopravvalutazioni locali offrì ai "concittadini una storia completa delle arti del disegno di questa patria comune", la cui conoscenza aveva approfondito percorrendo "varj punti dell'isola". Non si può che convenire con il La Corte-Cailler (che ancora all'inizio del '900 ne sottolineava l'importanza critico-filologica) dell'indubbia influenza esercitata dallo studioso sul clima culturale del primo '800 a Messina. La sua posizione mentale, a cavallo tra vecchie e nuove istanze, è dunque rappresentativa di un momento storico e culturale di una città nel complesso piuttosto conformista anche se, per taluni aspetti, informata dei fatti continentali.

Il nostro autore - malgrado facesse parte di Accademie<sup>29</sup> e giornali, autentiche fucine di spiriti liberi e fautori di progresso economico e sociale - non può certo considerarsi un progressista o un cospiratore giacchè smentendo la definizione che ne dà l'Oliva di "splendida figura di patriota"<sup>30</sup> si

---

<sup>27</sup> Per le testate di questi giornali, cfr. G. OLIVA, *Annali...*, cit., pp. 260, 270, 294.

<sup>28</sup> G. LA CORTE CAILLER, *Lionardo Vigo...*, cit., p. 10.

<sup>29</sup> Il Grosso Cacopardo fu socio della maggior parte della Accademie messinesi e di Sicilia e della Florimontana di Monteleone in Calabria.

<sup>30</sup> Va comunque detto che il Cacopardo tiene una specie di diario - pubbli-

compiacerà all'indomani dei moti del 1847/48 del ritorno dell'isola "sotto il legittimo" e "saggio governo dell'augusto" sovrano<sup>31</sup> o quando celebrerà pomposamente l'inaugurazione della statua di Ferdinando II. Non va sottovalutato tuttavia il significato della sua posizione progrediente nella storia della critica siciliana dell'800 e la sua opera ben si inserisce tra i numerosi tentativi di recupero del passato, a conferma delle glorie cittadine. Vanno riconosciuti parecchi meriti a questo storico, il quale pur con numerosi errori e limiti - primo fra tutti una mancanza di capacità critica nei confronti di una generale visione d'insieme della problematica artistica-decorosamente si affianca, per una chiave di lettura in qualche modo attuale, al filone ideologico-culturale della trattatistica contemporanea.

Il Grosso dimostra infatti la propria appartenenza a quel determinato momento, la cui dominante fondamentale era costituita dalla relazione dialettica tra "classici" e "romantici", confermando nei suoi scritti i canoni estetici neoclassici ma lasciando spazio anche a sporadiche concessioni di natura protoromantica; il larvato entusiasmo per l'arte dei "primitivi" non riesce tuttavia a superare le dottrine convenzionali che ovviamente incontravano ancora il gusto locale, come dimostrano gli smisurati elogi alle opere più classicheggianti del Falconieri - ignorandone gli sprazzi di presentimenti neogotici - o le entusiastiche lodi al Panebianco più

---

cato postumo da G. LA CORTE CAILLER, *Cronaca inedita degli avvenimenti del 1847-48*, Messina 1898 - sul quale, annotando i fatti di questo periodo, non risparmiava osservazioni critiche sulla dura repressione borbonica, che si doveva tuttavia probabilmente ai cattivi consigli di chi circondava il re. Cfr. a proposito le teorie, senz'altro condivise dal Grosso, espresse in una lettera di Lionardo Vigo riportata da G. LA CORTE CAILLER, cit., p. 7.

<sup>31</sup> G. GROSSO CACOPARDO, *Cenno biografico di Antonio Galatti da Messina*, in "Eco peloritano, giornale di scienze, lettere ed arti", A. IV, Messina 1857, p. 180.

conformista, degno emulo del rigoroso storicismo del Camuccini.

La profonda contraddizione quindi tra lo sviscerato amore per il mondo classico - e per conseguenza per gli artisti di estrazione classicistica - assieme alla tangibile avversione per l'ambiguità barocca e rococò o l'apprezzamento per la splendida cattedrale di Monreale e il notevole interesse per Antonello, rispecchia la sua attualità nell'ambito della coeva letteratura artistica nazionale, che pur tentando timidi riconoscimenti nei confronti di monumenti ed artisti medievali, non raggiungerà la frenesia del "revival" stilistico inglese caratterizzato da connotazioni di natura sociale. E rimasticando ancora quegli scrittori seicenteschi che avevano richiamato gli artisti all'ordine e al decoro, non può esimersi dal biasimare il Caravaggio che "si rideva delle ideali bellezze de' greci" e il suo "fallace raziocinio" induceva a ritenere "bello... qualunque vero", quando a suo parere il giusto equilibrio estetico stava tra il "naturale" e la "sceltezza di forme"<sup>32</sup>.

Egli accenna tra le righe anche al concetto del nesso esistente tra arte e società, tra produzione artistica quindi e fattori socio-ambientali di un determinato periodo storico, che aveva avuto già modo di prorrompere qualche tempo prima il Winckelmann.

Ciò, lo porta ad imputare alla dominazione romana tipicamente colonialistica - la decadenza della Sicilia e di conseguenza delle "lettere" e delle "belle arti, che figlie sono della pace e dell'agiatezza, e del libero sviluppo de' lumi"<sup>33</sup>; inoltre a proposito dell'invasione araba afferma che "furono questi i tempi più contrarj alla coltura delle arti belle, non solo nella Sicilia, ma quasi per tutta l'Europa, essendo il gusto

---

<sup>32</sup> G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono*, Messina 1821, Disc. prel., cit., p. VI.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. VIII.

per il bello, dalla saracinesca barbarie, interamente guasto e corrotto”<sup>34</sup>.

Quindi, secondo un concetto caro al Mengs il Grosso pone l'evoluzione dell'arte in rapporto alle successive dominazioni che aveva subito la Sicilia; ma pur constatando che durante “le tenebre della barbarie” il livello artistico era tanto scaduto da dover “ricorrere in Grecia antica sede delle arti” per risollevarlo, non manca di apprezzare moderatamente, come si è visto, monumenti di questo periodo.

Con il Mengs, le cui opere evidentemente conosceva benissimo, il Grosso condivide ancora l'assunto che la mitezza di un determinato clima potesse favorire la nascita di “ingegni” particolarmente dotati, per definire i quali adoperano entrambi lo stesso termine di “penetranti”<sup>35</sup>.

L'autore in seguito, dopo aver accennato ad artisti venuti da fuori per lavorare nelle nostre zone, fa menzione dei diversi mosaici che ornavano le chiese di Messina, dove oltre all'architettura venivano “esercitate le altre arti sorelle, cioè la plastica e la scoltura”, compresa la coniazione di pregevoli monete<sup>36</sup>.

Va sottolineato che l'attitudine per ogni tipo di collezionismo da parte dell'eclettico ed erudito Cacapardo, l'assoluta esigenza di razionalità, il suo profondo interesse per le scienze, la natura e le arti in genere, debbano ascrivere ad una sorta di curiosità enciclopedica tardo-illuministica piuttosto che ad un positivismo ante litteram.

In tale ambito si andava operando infatti un consapevole recupero delle arti cosiddette minori favorito, per motivi diversi, dallo spirito scientifico del momento, dall'entu-

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. XVII.

<sup>35</sup> Cfr. A.R. MENGES, *Frammento d'un discorso sopra i mezzi per far rifiorire le Belle Arti in Ispagna*, vol. II, p. 99.

<sup>36</sup> G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie...*, Disc. Prel., cit., p. XXI.

siasmo archeologico e dalla diffusione delle teorie funzionaliste.

Ed è proprio alla luce di tutto ciò che vanno intese le puntuali osservazioni sugli stucchi, sulle arti decorative ed applicate che si leggono in quella specie di appendice alle Memorie, costituita da articoli e nell'altra opera principale del Grosso, che è la Guida.

Egli, infatti, oltre ad apprezzare medaglie e monete antiche e moderne<sup>37</sup> - di cui era come si è detto, esperto ed appassionato collezionista - nella biografia di Francesco Sicuro<sup>38</sup> si compiace della perizia di questo precoce "designer" negli eccellenti progetti di porcellane, campane, armi, strumenti matematici e vedute.

Ne loda i nuovi metodi per migliorare la già competitiva fabbrica di porcellana di Napoli poichè, alla maniera del coevo inglese Wedgwood<sup>39</sup>, riprendeva le forme degli antichi vasi "etruschi" che venivano fuori dagli scavi di Pompei, per modellare in quella foggia i "moderni", riuscendo a scoprire il segreto della vernice che li ricopriva, tanto da non poterli distinguere dagli originali. Comunque nelle Memorie è suo intento "parlare solamente della pittura" cioè di quell'ar-

---

<sup>37</sup> Riguardo alle quali commenta: "Se le arti del disegno al risorgere fra noi ne' secoli XIV, XV e XVI, non giunsero a quella sublime meta cui pervennero presso i Greci, certo è però, che le medaglie lavorate nel 1400 e 1500 da un Giovanni Bernardi, da Caradosso Foppa... da Benvenuto Cellini, e da molti altri valentissimi artisti, sono monumenti perenni dell'eccellenza, e del gusto di quell'epoca fortunata". Ed aggiunge che: "...Una serie di medaglie da tali artisti lavorate, suppliscono con successo, ad una collezione di stampe, o di pitture, che anzi hanno su di queste la preferenza..." (Vedi G. GROSSO CACOPARDO, *Illustrazioni di alcuni medaglioni moderni*, in "L'Eco peloritano", giornale di scienze, lettere ed arti, A. I, Messina 1853, pp. 361-62).

<sup>38</sup> G. GROSSO CACOPARDO, *Si mettono in luce alcune memorie di Francesco Sicuro Messinese*, in "Il Faro, giornale di scienze, lettere ed arti", A. IV, Messina 1836, pp. 300-311.

<sup>39</sup> Il riferimento è di chi scrive.

te che “più parla agli occhi, ed al core, e che per mezzo di contorni, e di tinte, non solo gli oggetti, ma può renderci eziando palesi gli interni sentimenti dell'animo”<sup>40</sup>.

Egli ci informa inoltre che a tale scopo sarebbe stata utile la consultazione di un gran numero di documenti ormai irrimediabilmente dispersi, i quali avrebbero ad esempio testimoniato fin da epoche remote la presenza di artisti della famiglia degli Antonj, la cui origine risaliva senz'altro a tempi anteriori a Giotto e Cimabue.

Messina poteva vantare dunque una illustre tradizione pittorica i cui artisti andavano distinti, a giudizio del Grosso, in quattro epoche.

La prima di questa sorta di periodizzazione - ripresa per lo più dalle Memorie dell'Hackert-Grano-comprende secondo il dotto messinese gli artisti dalle origini alla peste del 1523; la seconda Polidoro Caldara ed epigoni che seguivano il “più puro stile raffaellesco”; la terza di cui facevano parte “varj pittori eccellentissimi” con capiscuola di stili diversi che si conclude con la rivoluzione del 1674, ed infine la quarta che va dal 1690 alla peste del 1743, causa della morte di un gran numero di artisti”.

Il Cacopardo continua con una meritata lode - che peral-

---

<sup>40</sup> G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie...*, Disc. Prel., cit., p. XXIV. In questa affermazione - nel corso della quale cita in nota il Malaspina di Sanazaro (sic) - che sembra assegnare alla pittura una sorta di “primato” riprende un tradizionale concetto di gerarchizzazione dei “generi” artistici risalente secondo quanto sostiene L.B. Alberti agli “antichi”, per alcuni aspetti condiviso sia dallo stesso Alberti che da altri autori del primo rinascimento. A riguardo cfr. F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design*, Bari 1972, pp. 22 e segg. In realtà anche se il Cacopardo dimostra una maggiore predilezione per la pittura, nel riportare in diverse sue opere interi brani tratti dal Milizia o dal Winckelmann, mostra di conoscere altrettanto bene la trattatistica che riguarda l'architettura, in particolare quella classica, per la quale condivide l'ammirazione di questi studiosi.

tro viene ribadita altre volte in opere diverse<sup>41</sup> - al Senato messinese, che in ogni tempo aveva mantenuto presso i più rinomati "ateliers" italiani a spese della città, dei giovani particolarmente portati verso l'arte.

Oltre al Senato, mecenate anche di artisti che venivano da fuori, esistevano in Messina numerosi "intendenti" e "conoscitori" che amavano collezionare preziose opere di famosi maestri italiani e stranieri di cui "avidamente" causarono "lo sperdimento" approfittando di tutte le "concause distruggitrici" della nostra civiltà.

Non erano rimaste dunque che poche testimonianze, riferite dal Gallo, che le aveva estratte dall'inedito manoscritto del Susinno, "un opera(sic) che potea dirsi in certa guisa completa...ma non vi fu alcuno, che si prese la cura di pubblicarla, nè sappiamo se più oggi esiste"<sup>42</sup>.

Un altro testo a cui lo stesso Grosso ritiene di dover molto è quello di Filippo Hackert, pubblicato a Napoli nel 1792, al quale "un dotto suo amico messinese" identificabile in Mons. Grano - aveva fornito "una raccolta di varie disparate notizie...(ma)molti errori però egli prese nel trascriverle, molti altri nel coordinarle..."<sup>43</sup>, ma non per questo, osserva di seguito il Cacopardo, quell'autore va sottovalutato poichè come egli stesso "ingenuamente" confessa, in taluni casi non ha fatto altro "che trascrivere le..stesse parole" dell'Hackert "non essendovi nè che supplire, nè che correggermi"<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Cfr.: G. GROSSO CACOPARDO, *Sopra alcune opere architettoniche inventate e disegnate dal Signor Carlo Falconieri*. Messina 1832, p. 5; G. GROSSO CACOPARDO, *Guida per la città di Messina*, Messina 1841, p. 9; *Lettera al Sig. Acerbi, direttore del giornale "La Biblioteca Italiana"*, ms. presso Bibl. Reg. Messina, F.N. 205; G. GROSSO CACOPARDO, *Alcune osservazioni all'elogio storico di A. Gagino*, scritto del Sig. A. Gallo, Palermo dalla Reale Stamperia 1821, F.N. 205, l. XV.

<sup>42</sup> G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie...*, Disc. prel., p. XXXIII.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. XXXIV.

<sup>44</sup> *Ibidem*

Tuttavia il Grosso tiene a sottolineare il fatto che con “indicibile fatica(sic)” ha cercato per quanto possibile di “esaminare cogli occhi proprj la maggior parte de' quadri”<sup>45</sup>, per poterli descrivere meglio e - attraverso l'identificazione delle firme, il raffronto degli stili, l'analogia o la differenza mediante il confronto comparato delle opere - verificarne le attribuzioni precedenti.

In questo caso egli ci appare in una veste affatto moderna, quando mostra oltre a un'estrema cautela nelle assegnazioni agli artisti, anche una certa pretesa di scientificità nell'esigenza di ulteriori e necessari supporti storici, che lo porta ad affermare: “...altre sculture ci restano di quei tempi, d'artisti sconosciuti ma noi non azzarderemo indicarne alcuna, senza averne una pruova positiva per le mani”<sup>46</sup>.

Ed ancora, a proposito di una statua da Agostino Gallo ascritta al Gagini: “Io però non m'indurrò giammai a crederla suo (sic), in nulla essendo simile alle opere indubitate di questo scultore, segnate col suo nome, se da qualche documento non ne sia illuminato”; e più avanti pur rilevando in alcune statue delle analogie con altre che secondo il suo giudizio “potrebbero ascrivere al Gagini”, evita di attribuirle “per mancanza assoluta di documenti”<sup>47</sup>.

Via rilevato inoltre che talvolta il Nostro ricorre a deduzioni logiche per dimostrare le sue tesi.

Infatti circa la supposta eccessiva prolificità del Gagini, sostiene che egli non può per ovvie ragioni di tempo, aver materialmente eseguito tutta la mole di opere che gli si attribuiscono; più avanti, oltre a fare pungenti puntualizzazio-

---

<sup>45</sup> *Ibidem.*

<sup>46</sup> G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie storiche. Martino da Firenze scultore ed architetto*, in “La Farfalletta”, opera periodica scientifica letteraria artistica”, A.I., Messina 1842, p. 106.

<sup>47</sup> G. GROSSO CACOPARDO, *Osservazioni all'elogio...*, cit., p. 11.

ni a proposito dei dati storici che non coincidono nella vita di questo artista scritta da Agostino Gallo, aggiunge che il parallelo istituito dallo scrittore palermitano tra il Montorsoli e il Gagini "è cosa veramente da far ridere le galline" poiché mentre le migliori opere del Gagini appena "arrivano alla mediocrità", quelle del Montorsoli "portano l'impronta della più sublime eleganza e della inimitabile greca semplicità" e finisce inevitabilmente col concludere che esse meriterebbero "che la penna di un Winckelmann, o d'un Cicognara rilevar ne facesse la loro incomparabile bellezza, ed il sommo valore di così divino maestro"<sup>48</sup>.

Per quanto riguarda il "Discorso preliminare" alle "Memorie", va evidenziato come esso presenti curiose tangenze con la "Premessa" alle Vite del Susinno, tanto da far malignare per un attimo su un'eventuale conoscenza diretta del testo settecentesco, se non fosse per la già citata puntualizzazione del Cacopardo circa il suo smarrimento<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 24. Come abbiamo già visto la concezione storica del Grosso Cacopardo rimane ancora sotto l'influsso della storiografia italiana anteriore, dal Vasari al Bellori e poi al Winckelmann, da cui desume quasi letteralmente l'ideale della semplicità e della grandezza classica, che ribadisce fino all'esasperazione.

<sup>49</sup> Tuttavia una precisa citazione del vecchio manoscritto che come spiega il Grosso si trova "presso il fu Don Andr. Gallo" (Cfr. G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie Storiche di Giovanni, Niccolò, Francesco, Antonino e Michele Maffei, architetti, pittori e scultori del sec. XVI e XVII*, in "La Farfalletta", A. II, Messina 1845, nt. 12, p. 23) non fa che accrescere i sospetti, per non parlare delle analoghe frasi particolari, riscontrate in ambedue i testi; ad es. "le fatiche tanto sudate" del Susinno nel reperimento di notizie, diventano "indicibile fatica (sic)" nel Cacopardo, il quale parafrasando ancora l'autore precedente, il cui intento era "giovare alla patria", spiega che a compilare quest'opera era stato spinto da "un impulso di amor di patria";

È presumibile invece che queste (casuali) coincidenze siano state determinate proprio dalla consultazione sistematica dei testi dell'Hackert-Grano e del Gallo che le avevano mediate da Francesco Susinno.

In quanto alle “Memorie”, come spiega il Bertini<sup>50</sup> nel pubblicarne la prima recensione: “vennero alla luce anonime”; l'autore infatti stranamente preso da un accesso di riserbo o di modestia, si era guardato bene dal firmarle, ricalcando curiosamente ancora una volta le orme del Grano il quale - per ovvi motivi - aveva avuto il buon gusto di evitare di dichiararsi in maniera esplicita, autore di un'opera che aveva praticamente del tutto “copiata” da Francesco Susinno.

Da quest'ultimo l'autore, riprende il criterio tradizionale di ricostruire la storiografia artistica attraverso le biografie dei vari pittori, anche se nella sua “Storia pittorica”, il Lanzi, per il quale egli nutriva un profondo rispetto<sup>51</sup>, ne aveva tracciato i profili secondo le scuole, pur rispettando l'individualità di ciascun artista.

La scelta di far precedere molte delle vite, dai ritratti dei rispettivi pittori - secondo appunto la vecchia consuetudine di porre in rilievo l'identità di ognuno senza connessioni di alcun genere con i rimanenti - non fa che confermare l'usuale veste storiografica dei profili biografici dei singoli artisti ordinati cronologicamente, divenuto ormai fin dai tempi del Vasari, genere letterario.

Questi 28 ritratti, inseriti in cornici ovali - che recano oltre il nome del pittore raffigurato anche chi eseguì il disegno

---

<sup>50</sup> G. BERTINI, *Estratti di opere di autori siciliani*, in “Giornale di scienze, letteratura ed arti per la Sicilia”, Palermo 1823, p. 314. In questa recensione il Bertini non si propone di esaminare singolarmente gli artisti - giacchè essi sono abbastanza conosciuti per la trattazione dell'Hackert da cui li riprende il Lanzi, il Gregorio, il Ticozzi - bensì di rendere note le correzioni apportate dal “meritevole Grosso, a se stesso e ai suddetti autori precedenti”, mediante “sei lettere[...] manuscritte (sic)” in aggiunta alle Memorie.

<sup>51</sup> Come emerge dal seguente brano tratto da G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie Storiche di D. Giuntalocchi, Pittore ed Ingegniere del sec. XVI*, in “Il Maurolico, Giornale del Gab. letter. di Messina”, A.I., Messina 1842, p. 314: “[...]pria di chiudere questi cenni, mi giova riferire quanto di lui scrisse il Lanzi, onde correggere, un piccolo errore preso da quel sommo storico dell'arte[...]”.

e chi poi lo incise - furono appunto "delineati da P. Beaumont e L. Subba, ed incisi in pessimo modo su rame da Antonino e Marcellino Minasi e da Luigi Guerriera, messinesi"<sup>52</sup> e come conferma il Bertini "... lungi dall'essere di ornamento al suo libro, ne sono anzi lo sfregio ... e non presentano che brutti ceffi, che visi storti e disperate fisionomie, atte soltanto a far paura ai bamboli..." anche se ritiene "commendevole... la esecuzione tipografica..."<sup>53</sup>.

Nelle 115 vite dei pittori messinesi di nascita o di adozione sono contenuti commenti e notazioni relativi ai dati biografici, all'educazione dell'artista, ai suoi viaggi, alle parentele e ai seguaci, alle amicizie, agli epigoni, alla dispersione delle opere e alla collocazione attuale o passata, a volte ribadita più tardi nella Guida di Messina.

Nelle prime pagine si accenna - sulla falsariga del Vasari e del Susinno - anche ad opere di "maniera greca", a cui era subentrato un periodo definito "medioevo della pittura" dal Nostro che dà quindi inizio alla trattazione con il primo vero artista: Antonio degli Antonj.

Nel complesso le fonti locali cui attinge il Grosso Caccopardo erano piuttosto esigue.

Il Martinelli osserva giustamente che: "...le Memorie sono in frutto di una raccolta e fusione di notizie tratte un po' confusamente dalle opere del Buonfiglio e del Samperi, dagli "Annali" del Gallo, dalle "Memorie" dell'Hackert e da qualche altro testo di interesse locale, accompagnate da citazioni dal Vasari, dal Lanzi e da altre opere a stampa o manoscritte sulle arti figurative"<sup>54</sup>.

Ma bisogna rammentare oltre all'ampia conoscenza della letteratura artistica più nota, dal '500 in poi - Vasari, Baglio-

---

<sup>52</sup> G. LA CORTE CAILLER, *Lionardo Vigo...*, cit., p. 11.

<sup>53</sup> G. BERTINI, *Estratti...*, cit., pp. 191-192.

<sup>54</sup> F. SUSINNO, *Le vite...*, cit., p. LI.

ne, Ridolfi, Orlandi, De Dominici, Winckelmann, Sandrart, e perfino degli enciclopedisti francesi<sup>55</sup> - anche l'aggiornamento dello scrittore messinese sulla storiografia meno diffusa - Sannazaro, Bettinelli, Prunetti, Signorelli, Baremberg e tanti altri - o relativa a particolari regioni italiane.

Inoltre a proposito dell'arte dei tempi antichi in Messina, fa menzione di fonti classiche, citando spesso Plinio, Cicerone ecc., mentre nel saggio sui Musei di Messina<sup>56</sup> non manca di citare ed elogiare coloro che con i loro scritti contribuirono a trarre dall'oblio e diffondere notizie sulle "antichità etrusche", "egiziane" o "romane", illustrate rispettivamente da Brukerio, Lampridio, Cromaziano, Passeri; o dal Kirckerio, Pluche, dal coevo Rossellini, o dal Buonarruoti (sic), Cantelio, Muratori, Montfoucon, Vaillart; per non parlare delle "greche" recuperate da Grutero, Hekel, Torremuzza, Winckelmann e Visconti.

Quindi piuttosto che i vari Maurolico o Fazello, o gli autori citati dal Martinelli, furono lo studio di documenti d'archivio<sup>57</sup>, o le informazioni suggerite dalla cerchia di amici intenditori d'arte - come il La Farina e il Vigo- e di altri collezionisti siciliani che indussero il Grosso ad emendare sedimentati errori precedenti e a pervenire a conclusioni di indubbia e sorprendente attualità critico-filologica.

### *Carlo Falconieri (1806-1891)*

Considerato il teorico messinese del neoclassicismo, nacque nel 1806 e giovanissimo si applicò allo studio delle arti

<sup>55</sup> Cfr. G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie...*, Disc. Prel., cit., p. XIX.

<sup>56</sup> G. GROSSO CACOPARDO, *Saggio...*, cit., p. 82.

<sup>57</sup> Cfr. G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie Storiche di Giovanni, ...*, cit., nt. 14, p. 23.

e delle lettere, in entrambe le quali riuscì così bene da far dire di lui che adoperava "con ugual franchezza la sesta e la penna"<sup>58</sup>. Socio dell'Accademia Peloritana dei Pericolanti, a causa delle sue idee politiche fu costretto a peregrinare per l'Italia; fin dal 1828 cominciò a pubblicare in Firenze saggi e studi architettonici, quindi si trasferì a Roma e a Napoli per perfezionarsi nella pittura e nell'architettura e per conoscere e riprodurre dal vivo i monumenti dell'antichità e del Rinascimento<sup>59</sup>.

Giunto a Roma entrò a far parte dell'entourage neoclassico del Camuccini e nel 1833 fondò il giornale di cronaca artistica "Il Tiberino", sorta di manifesto programmatico il cui scopo era di "gridare la croce addosso al romanticismo che minacciava di atossicare la purità delle nostre Arti"<sup>60</sup>.

Intorno agli anni '40, dopo aver presentato una proposta per il Teatro S. Elisabetta che venne però scartata, eseguì per la città una serie di progetti, proprio nello stile che fino allora aveva sdegnosamente aborrito.

Durante la repressione che seguì ai moti del '48, emigrò in Francia, in Liguria, in Piemonte ed infine a Londra in cui si fermò per circa sei anni (1853-59) dove lavorò a diverse opere e idee<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> Cfr. D. PAVONE, *Memorie di Domenico Pavone sull'esposizione dei progetti e degli studi sull'antico eseguiti da C. Falconieri da Messina*, in "Il Faro, giornale di scienze, lettere ed arti", A. IV, Messina 1836, pp. 248-256.

<sup>59</sup> A proposito della bibliografia e delle notizie biografiche relative al Falconieri, cfr. G. OLIVA, *Annali della città di Messina. Continuazione all'opera di C.D. Gallo*, Messina 1954, vol. VIII, pp. 241-247.

<sup>60</sup> Per questo brano, tratto da "Il Tiberino", n. 91833 giornale di belle Arti, fondato in Roma nel 1833 da C. Falconieri, F. Gasperoni e G. Servi, cfr. C. FALCONIERI, *Memoria intorno alla vita e alle opere di B. Pinelli*, Napoli 1835, nota n. 1, pp. 33-34.

<sup>61</sup> Sin dal 1840 a Londra si era verificato un notevole incremento demografico per cui si era presentato il problema dell'ubicazione dei cadaveri, seppelliti fino a quell'epoca nei giardini delle chiese. Per evidenti motivi igienici, dal

Rientrato in Italia dopo il 1860, venne nominato Ispettore Generale del Genio Civile, per cui si occupò dell'adattamento di alcuni antichi edifici fiorentini ad esigenze moderne, ossia a funzioni pubbliche. Dopo varie vicissitudini giudiziarie dovute a motivi professionali, morì all'età di 85 anni in Roma dove fu sepolto.

Si coglie nel Falconieri dunque, più che in tutti i trattatisti suoi concittadini una palese dicotomia tra le concezioni tendenzialmente classicistiche ed una produzione più evoluta e aggiornata alle stimolanti idee correnti. Indubbiamente

---

1848 in poi si cominciarono a prendere seri provvedimenti in merito e nel 1850 il "Burials act" decise di sistemare i defunti in luoghi recintati e comunque fuori della città e incoraggiò anche la costruzione di cimiteri da parte di associazioni private. Si idearono così ambiziosi progetti che per la loro grandiosità incontrarono difficoltà di approvazione da parte del governo; tuttavia diversi uomini d'affari (proprietari terrieri e anche filantropi) costituirono società come la "London Necropolis" e la "National Mausoleum Company" che proposero la costruzione di un enorme cimitero nazionale per tutta la popolazione inglese. Il progetto, nonostante le difficoltà (si sospettarono frodi e speculazioni) fu approvato nel 1852. La sua nota dominante era costituita da giardini, anche pensili, con qualche parvenza di informale e selvaggio, piante acquatiche, numerosi cottages e soprattutto, secondo la moda dei romantici giardini, tanti tipi di alberi, betulle, conifere e sempreverdi.

E nonostante si ritenessero ormai superati gli stili "egizi" e "greci", si realizzarono gli edifici consacrati in stile classico e quelli non consacrati (compresi i mausolei militari) in stile gotico, con qualche concessione alle "cose" romaniche.

Il Falconieri, che sin dai primi anni della sua attività aveva lavorato a studi e ideazioni di cimiteri, venne con ogni probabilità coinvolto da quella contraddittoria temperie vittoriana, grandiosamente idealistica, visionaria e neoromantica, ma fondata soprattutto sulla logica del profitto. Cfr. a proposito J.S. CURL, *The Victorian Celebration of Death*, Newton Abbot 1972 e C. BROOK, *Mortal remains: the history and state of the Victorian and Edwardian Cemetery*, Wheaton 1989.

In quanto alla notizia relativa alla partecipazione dell'artista al concorso bandito a Londra nel '53 per la costruzione dell'imponente necropoli con un grandioso progetto in stile gotico riferita dall'Accascina (M. ACCASCINA, *Profilo dell'Architettura a Messina dal 1600 al 1800*, Roma 1964, p. 198) non è stata riscontrata da chi scrive in alcun testo citato dalla studiosa.

ciò può attribuirsi al fatto che la pratica, più della teoria, andava soggetta al gusto delle mode e della committenza, che in un certo senso l'artista era costretto a subire.

In un primo momento infatti l'architetto messinese aveva coltivato un sincero entusiasmo per l'arte classica in tutti i suoi aspetti, ossia nell'accezione romana, siciliana - che aveva avuto modo di riscontrare in edifici isolani recentemente ritrovati - e perfino rinascimentale, tanto da dolersi sulle pagine del Tiberino "...del gotico che taluni intendevano rinnovellare, e della soverchia profusione di male inteso ornato nello esteriore degli edifici, e particolarmente di quello barocco e sgarbato...". Lo stile dei nuovi edifici andava invece "attinto alle belle forme dei monumenti antichi, ne quali si vede adoperato con tanta sagacità di giudizio, e specialmente nelle opere dei sommi maestri del cinquecento..."; e a proposito della proporzione affermava "... che non viene costituita solo dalle forme, ma in gran parte deriva dalla composizione del tutto insieme, e dalla distribuzione delle parti; le quali mischiandole ed affastellandole l'un sull'altro senza risparmio producono effetto spiacentissimo alla vista, che abbarbagliata non sa dove fermarsi, non riposa, non trova quiete, si disgusta nel modo stesso che in mirando dipintura sparsa di discordanti e stridenti colori... Questa mania di tutto infrascare...a dì nostri è venuta troppo in voga..." e consapevole delle più recenti novità, si preoccupava che ci si andasse "ad imbattere in un'altra foggia di gretto barocchismo..." e "... se gli italiani sdegheranno di ricalcare le antiche pedate, forse queste arti tutte segneranno la loro perdizione. Lasciamo agli oltremontani che s'innamorino(...) ed esaltino alle stelle le cattedrali di Reims, Chartres, di Strasburg, ec. portento di squisito gotico putridume...; lasciamo agli smaniosi romantici, che vadano in frenesia per le nude altissime pareti e le meste merlate torri dei tristi tempi delle mestizie feudali. Noi stiam saldi ai prototipi del bello, e ri-

volgiamoci a mirare quel sublime Partenone..., miriamo quei giganteschi avanzi dei templi di Giove Olimpico e della Concordia in Agrigento, i venerandi templi di Segeste (sic), di Selinunte e le molte altre anticaglie in Siracusa, in Taurimeno, sparse di quella cotanta amabile semplicità ove è riposta gran parte della pretta bellezza..."<sup>62</sup>.

Tuttavia proprio in quel periodo le sue opere, la maggior parte delle quali rimase allo stato progettuale, andavano evolvendosi in senso eclettico con il recupero di grammatiche e linguaggi formali lontani nel tempo e nello spazio, quali il greco-romano, il gotico, l'arabo e l'egiziano<sup>63</sup> che si affiancavano in una sorta di composito calderone; il Falconieri apprezzava l'eclettismo perchè in esso l'artista riusciva a raccogliere il "fior fiore" e a operare una sintesi nella bellezza ideale.

Questa tesi gli consentì nell'esposizione di Napoli (1833) di vincere una medaglia per i disegni relativi ad un Camposanto "dove tutt'i secoli, e tutte le nazioni possono rinvenire un asilo, e le immagini del loro paese, de' loro costumi, e della loro religione"<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Cfr. nota n. 60.

<sup>63</sup> Il Falconieri aveva sempre avuto un debole per l'arte egizia come si può evincere dalla descrizione del "Progetto di un Camposanto" presentato all'Esposizione fatta in Napoli nel maggio 1833 "ove il Falconieri fu decorato di una medaglia", che ne dà l'autore dell'articolo pubblicato sul "Raccoglitore" di Napoli, riportato da "Il Maurolico", nov. 1833: "L'Egitto in breve spazio fu pompa sovente d'ogni specie di architettura e di antiche rimembranze". Di questa passione fanno fede anche le "due grandi formelle con lo stemma borbonico e la decorazione di carattere egizio, destinate ad un ufficio della dogana" (E. MAUCERI, *Il Museo Nazionale di Messina*, Roma 1929, p. 13). Come risulta dagli inventari conservati nell'archivio del Museo, esse entrarono al Museo il 4 marzo 1913 e sono, contrariamente a quanto invece asseriva il Mauceri, provenienti dal Cimitero, Una postilla fa comunque riferimento ad un registro di entrata e uscita del deposito Mellingoff, di cui si sono perse le tracce. Le formelle si trovano attualmente nei cortili del Museo.

<sup>64</sup> A.C., *Progetto d'un Camposanto, o d'una Necropoli di C. Falconieri siciliano*, in "Il Maurolico", N. 6, Nov. 1833.

E qualche anno più tardi, ancor prima quindi del suo soggiorno londinese, contemporaneamente alla progettazione di opere di impronta classicheggiante - è del '38 il progetto per il teatro S. Elisabetta - non disdegna citazioni e studi su monumenti gotici, parte dei quali realizzati in Napoli, ritraendo la porta principale del Duomo di Messina "opera gotica d'una eccellenza indicibile" ed eseguendo gli apparati effimeri per le feste secolari della città (1842), la Villa Landi alla Bocchetta<sup>65</sup>, sorta di castello neogotico, fino alla sua più romantica - almeno nella concezione - creatura degli anni inglesi ('53-59): il grandioso cimitero, cui si è accennato precedentemente.

Dalle "Ricerche intorno al bello dell'Architettura" - rimaste incomplete rispetto all'intenzione primitiva espressa nel proemio dall'autore - vale la pena riportare qualche passo esplicativo delle sue posizioni critiche, in cui ribadiva determinati concetti che servissero a rimuovere quei "pregiudici(che) inceppano gli ingegni" e "oscurano la lucentezza della critica... in ostinate guerre tra i ciechi seguaci del classicismo, ed i propagatori della novella scuola romantica"<sup>66</sup>.

Nella descrizione di Roma non può fare a meno di notare, accanto a "edifici sorprendenti... fabbriche di insoffribile bruttura elevate nella sfortunata e feconda età del barrocchismo(sic)..." che ebbe "a sdegno tutto quanto di piacevole e stabile bello fu praticato.." prima<sup>67</sup>.

Nel complesso riprende le teorie del Winckelmann - avvicinandosi per un certo verso al neofunzionalismo del Pugin - sia quando invitava gli artisti ad evitare "fronzoli" sulle

---

<sup>65</sup> A proposito cfr. F. BASILE, *Lineamenti della storia artistica di Messina. La città dell'Ottocento*, Roma 1960, p. 74.

<sup>66</sup> C. FALCONIERI, *Ricerche intorno al bello dell'Architettura*, Messina 1840, pp. 3-4.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 5.

strutture architettoniche, sia quando attribuiva a un insieme di congiunture favorevoli (clima, religione, politica) la nascita di spiriti geniali e il progresso delle arti in Grecia<sup>68</sup>.

In architettura non dovevano assolutamente "introdursi novità di sorta" e il gotico che pur presentava qualche originalità<sup>69</sup> - rispetto alle tre espressioni "imprescindibili" dorico, ionico e corinzio - non poteva reggerne il paragone poiché tutte le nuove "accozzaglie" non erano che "sconcezze" e "vani ed infelici aborti"<sup>70</sup>.

Il Falconieri finì, in una sorta di tardivo ripensamento (1875) coll'arroccarsi completamente sulle posizioni iniziali, celebrando il classico accademismo del Camuccini di cui scrisse la "Vita", dove criticava aspramente la scuola romantica che imperversava nell'Italia settentrionale. La mente umana, scriveva, attraverso la "nobiltà del subietto...idealizza l'espressione" ricerca "il perfetto", non può permettere, per la sua smania di novità, un "verismo goffo, brutto, spiacente" o un "aberrante ritorno dell'arte alla sua infanzia" - quando si producevano fantocci senza movimento, freddi e stupidi" - come sostenevano Overbeck e i Preraffaelliti<sup>71</sup>.

Emerge sempre nei suoi scritti un'ammirazione sconfinata per i vari Canova, Camuccini, Torwaldsen, Tenerani, ma anche per Bartolini e Duprè; e una punta di orgoglio campanilistico si evince in quella sorta di minicompendio che è la nota di p. 83 della Vita di V. Camuccini, in cui dopo una breve cronistoria della storiografia artistica locale, descrive le arti a Messina; l'autore manifesta un notevole entusiasmo per Antonello e l'Alibrandi, per Polidoro i cui seguaci avevano consentito il perdurare in città della "divina"

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 29-30.

<sup>71</sup> C. FALCONIERI, *Vita di V. Camuccini*, Roma 1875, pp. XIX, XVIII e XI.

tradizione raffaellesca “più che a Roma e Firenze stessa, ove prevalevano i michelangioleschi”<sup>72</sup>.

Incredibilmente definisce “preclare” le opere del “risso” Caravaggio e ha parole di lode per i contemporanei Subba, Panebianco, Alojsio, Conti, Zagari, Micale, Cucinotta, Di Bartolo, Prinzi, Gangeri, Zappalà, Russo, Scarfi, che con il loro ingegno onorano la patria e alimentano “il sacro fuoco delle arti del bello”.

### *Giuseppe La Farina (1815-1863)*

Nato a Messina nel 1815, fu in età abbastanza precoce ammesso all'Accademia Carolina presso cui studiò filosofia e matematica e appena ventenne si laureò in Giurisprudenza a Catania. Esercitò pochissimo la professione perché preferì coltivare la letteratura, scrivendo poesie e versi, e articoli di vario argomento su periodici locali.

A causa delle sue idee politiche e della sua partecipazione alle insurrezioni siciliane, fu perseguitato e costretto a ri-

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 83 e segg. Naturalmente l'architetto messinese prediligeva l'"anima gentile" di Raffaello (tanto da scrivere nel 1833, durante il suo soggiorno romano una "Memoria intorno il rinvenimento delle ossa di Raffaello Sanzio"), piuttosto che la "terribilità di Michelangelo", nonostante non potesse fare a meno di apprezzare "il sublime di quel miracolo d'uomo"; cfr. C. FALCONIERI, *Dissertazione sopra un dipinto a fresco di A. Suppa*, Firenze 1828, pp. 5 e 22.

L'autore (cfr. cit. p. 52) ritiene che le varie dominazioni che subì la nostra isola, provocarono un isolamento politico che contribuì alla mancanza di interesse da parte dei più noti storiografi italiani per l'arte siciliana. I pochi trattatisti locali si erano limitati a ricavare notizie sull'arte messinese dal manoscritto settecentesco del Susinno andato smarrito. Egli esprime quindi giudizi poco lusinghieri nei confronti di essi e segnatamente del Grosso Cacopardo, il quale nonostante ciò, qualche anno dopo tesserà le lodi dell'architetto messinese. (Vedi nota 41).

parare per diverso tempo e a più riprese, in Toscana ed a Roma. Membro del comitato rivoluzionario nel 1848, fu eletto deputato del Governo siciliano, ed occupò la carica di ministro in diversi dicasteri. In seguito alla repressione si rifugiò anche all'estero ed infine si stabilì a Torino dove morì abbastanza giovane (1863) all'indomani dell'annessione della Sicilia al Regno d'Italia. Il La Farina nonostante qualche incoerenza, rimane un punto fermo della cultura ottocentesca non solo messinese; leader politico, ma anche studioso poliedrico, nutrì interessi per la storia, l'archeologia, il folklore, la moda, le armi, la letteratura, per le edizioni bibliografiche rare, per l'antiquariato, l'arte contemporanea, per l'esotico, tanto da scrivere nell'ambito di quel gusto per le cineserie al cui fascino non riuscì neanche lui a sottrarsi, un libro sulla Cina corredato da splendide incisioni.

Il La Farina, pur rimanendo per certi versi sostanzialmente allineato alla sedimentata ideologia classicheggiante locale<sup>73</sup> - come può evincersi da certi giudizi estetici espressi sia in articoli pubblicati su riviste messinesi, sia nella guida della città<sup>74</sup> - cercò di approfittare dei suoi soggiorni obbligati per approfondire la sua cultura; scriveva infatti nelle sue lettere di frequentare lezioni di legge, di lettere ecc.<sup>75</sup>: "per non perdere inutilmente il tempo che dimorerò fuori Messina...".

Durante la sua permanenza nella "stupenda" Firenze, definita "l'Atene d'Italia" di cui entusiasticamente decantava la moda, il lusso, la squisitezza, la gentilezza, i "modi civilissimi" anche tra le classi meno abbienti, così diverse dai

<sup>73</sup> Non a caso l'Accascina insisteva sulla sua formazione neoclassica.

<sup>74</sup> G. LA FARINA, *Messina ed i suoi monumenti*, Messina 1840.

<sup>75</sup> Per questa e le citazioni che seguono cfr. *Epistolario di G. La Farina, raccolto e pubblicato da Ausonio Franchi*, Milano 1869, diviso in due tomi. Nel primo tomo sono raccolte le lettere che vanno dal 1835 fino al 1855 e sono di argomento per lo più storico, artistico e letterario. Il secondo tomo invece è costituito dalle lettere scritte dal 1856 in poi che sono prevalentemente di natura politica.

grossolani contadini siciliani, andava acquistando vari libri per sé e per il padre, tra cui le opere complete del Vasari, le "orazioni" del Cellini e altre pubblicazioni, tanto da confessare ai suoi familiari: "...se non fosse pel timore di spendere molto, credetemi che butterei fuori dalle mie casse anche la biancheria per riempirle di libri!" e girando per gli splendidi negozi di antiquariato non poteva fare a meno di esclamare: "...quante belle cose non si potrebbero acquistare pel nostro povero museo!"... "me le vorrei tirare tutte sul dorso per portarle in Sicilia..."

Oltre a frequentare i teatri, le mostre d'arte contemporanea-dove rilevava le bellezze del "colorito" e della tecnica pittorica, tipica della scuola toscana<sup>76</sup> - visitò le gallerie, i musei e le collezioni naturalistiche<sup>77</sup>: "Firenze" affermava, "si potrebbe chiamare la galleria del mondo" come "d'altro canto il bello statuario di tutto il mondo si potrebbe francamente dire riunito in Roma"... "ove ogni colonna, ogni arco, ogni sepolcro, ogni sasso sembra parlare, e proclamare fatalissime verità".

"La meraviglia sorpassa ogni aspettativa e qualunque descrizione sarebbe vana" affermava a proposito di Palazzo Pit-

---

<sup>76</sup> Lamentando però la carenza di buoni scultori e di "arti industriali". Più tardi, durante il suo soggiorno romano, affermerà che nella capitale l'arte del cesello era inesistente, al contrario di Messina in cui tale antica attività continuava a produrre manufatti abbastanza raffinati.

<sup>77</sup> Che fosse un uomo curioso, eclettico, desideroso di apprendere e comprendere a fondo la civiltà di una società nel suo insieme, emerge fin dal 1840, quando segnalava e descriveva le numerose collezioni di natura scientifica o artistica esistenti in Messina, o quando dichiarava nella sua guida (cit. p. I): "Il forestiero[...viene per osservare più le materiali cose che gli uomini; ma non tutti nutrono gusti uguali e sonvi di quelli, che desiano conoscere la civiltà d'un paese che val quanto dire il complesso degli studi, dello stato scientifico, letterario ed artistico, della società, dell'industria, dell'agricoltura, del commercio..."; dimostrando ulteriormente la sua modernità continuava ancora "che i monumenti non più servissero a semplice passatempo e dilettezza, ma legando ad ogni uno di essi la parte storica e le rimembranze del passato".

ti. Si dichiarava incantato dalle opere del Canova e addirittura andava in estasi davanti alla Niobe degli Uffizi, "il non plus ultra della scultura", degna "di poter stare accanto" solo ai "quadri di Raffaello".

I suoi interessi lo portavano ad esaminare anche i materiali archeologici, le cui analogie con alcuni sarcofagi del Museo di Messina comunicava con affettuosa sollecitudine al padre. Durante i suoi "ozi" forzati effettuò escursioni a Pisa, dalla cui bellezza rimase conquistato e a Lucca nella cui cattedrale riscontrò varie opere descritte dal Cicognara, e quelle eseguite dal messinese Juvara, che comunque non gli piacquero molto.

Dopo la sua dimora in Firenze, di cui si dichiarò sempre e inguaribilmente "innamorato", Giuseppe La Farina si trasferì a Roma "eterna sede delle arti", dalla cui magnificenza rimase abbagliato; ma nonostante lo splendore dei Musei Vaticani, l'indiscutibile bellezza delle sculture e dei monumenti antichi, l'immensità di piazza S. Pietro, ne criticava il lusso ostentato e un po' pacchiano che non aveva nulla a che vedere con l'eleganza fiorentina.

Approfitto del suo soggiorno romano per studiare in parecchie biblioteche e si adoperò perfino per ottenere per sé e il padre il permesso pontificio per la lettura dei libri proibiti.

Rimase deluso dal "Giudizio" della Sistina, reputandolo troppo annerito per poterne godere appieno "l'immenso studio del nudo, la varietà delle fisionomie" e concludendo che il Cristo pareva più un "Ercole combattente che un giudice".

Ciò nonostante rimase affascinato più dallo stile pieno di Michelangelo, dal suo "ricco" panneggiare che dalla "sechezza" dell'Urbinate; e in ogni caso preferiva al Raffaello più noto delle Madonne, il Raffaello narratore delle Stanze, delle Logge o della Farnesina, di cui lamentava peraltro il totale stato di abbandono e di degrado.

A Roma visitò con entusiasmo gli studi dei "migliori" scultori contemporanei, dal Thorwaldsen, di cui esaltava "l'im-

mentità"... "la destrezza e la sveltezza di esecuzione, ed i suoi modelli pieni di spirito e di anima" al Taddolini" il più bravo scolare (sic) del Canova"; dal Waitten, la cui Venere definì "divina", ai Gipson e Willielm "autori di stupende cose", all'"enciclopedico" Tenerani, la cui raffinatezza paragonava alla statuaria greca. Infatti "come Fidia allorché modellava la Venere" o riprendendo le sembianze da "parecchi facchini nudi"..."faceva sotto le mani quel bello ideale che in generale esiste, e che in particolare non si trova..."

Degli artisti messinesi che studiavano a Roma non aveva una grande opinione. Esprimeva infatti ai suoi qualche riserva riferendo dell'abilità di Arifò nel "modellare il marmo e dal vero", della bravura che peccava tuttavia di eccessiva "pomposità e poca sveltezza" del Panebianco, della bellezza delle acqueforti di Alojsio che non rispettava però del tutto le proporzioni, compiacendosi però dell'intelligenza del Conti.

Durante le sue peregrinazioni il La Farina si recò anche a Napoli dove trovò orrenda la Chiesa di San Francesco di Paola, "meschina e sciocca imitazione del Pantheon" e orripilante il teatro S. Carlo, "gran pasticcio... pieno di tutti gl'immaginabili spropositi".

Questi suoi continui spostamenti servirono comunque a stimolarlo e gli consentirono soprattutto una veloce assimilazione di modelli culturali più evoluti attinenti non solo all'arte; egli si inserisce infatti perfettamente nel contesto di quel recupero operato dal romanticismo nei confronti del Medioevo, pur rimanendo tuttavia legato ad un certo modo di concepire "pesante e rozzo" e "molto lontano dalla purezza di forme, ch'è caratteristica del buon secolo della arti" tutto ciò che genericamente poteva definirsi "barocco"<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Definisce infatti "brutte bambocciate" le opere straniere [...] "le stampe forastiere, ove sono e gambe torte e mani attratte e teste che non posano su i busti" [...] pur stimando "stupendi" dei dittici fiamminghi (cit. pag. 94).

Al XIII secolo il La Farina si volse per trattarne la letteratura<sup>79</sup>, la storia e l'arte, ritenendolo tempo "di fede e di caldissime e concitate passioni" e poiché "l'arte è espressione del secolo", considerava l'architettura gotica un "concetto" emanato dalla religiosità cristiana medievale<sup>80</sup>.

Formatosi su testi filosofici tedeschi, francesi ed inglesi e particolarmente sensibile dunque alle influenze di quella mareggiata mistico-simbolica propagatasi per tutta l'Europa, scatenata dagli scritti dello Chateaubriand, del Rio, del Pugin, dell'italiano Cicognara ed altri, fu tra i primi a Messina a rivalutare l'originalità delle opere prerinascimentali e a porre in evidenza la convenzionalità dell'arte accademica, raccomandando però sempre un giusto equilibrio tra idea e forma. "Nei grandi movimenti dell'animo" affermava, nell'esprimere "le passioni", il corpo deve rimanere quasi "immoto" perché altrimenti "sconce e ridicole" appaiono "le contorsioni... da melodramma"<sup>81</sup>.

Va rilevato che il La Farina, pur nutrendo una sviscerata ammirazione per il bello, per l'arte classica, la considerava "un'arte morta"; in essa prevaleva la materia sullo spirito e i grandi artisti non dovevano più imitarla ma piuttosto

---

<sup>79</sup> Va sottolienato a riguardo che il La Farina intendeva apportare innovazioni critiche a dir poco pioneristiche su Dante e Petrarca, ma non aveva il coraggio di comunicarle a nessuno "giacchè son cose che dette così senza prove sembrano sogni; e comprovate con innegabili documenti ed irrevocabili ragioni, divengono verità chiarissime" poiché "pur troppo[...]ogni nuova scoperta, che urti direttamente a quanto sull'oggetto si è fino allora creduto, essere stata presa per sogno e follia, perchè gli uomini sono troppo amanti d'una opinione dall'infanzia abbracciata; ed i letterati difficilmente si ritrattano...fintantochè non sarà dimostrata qual matematica verità".

<sup>80</sup> A proposito cfr. le "Ispirazioni", in *La Sentinella del Peloro*, 1840, pp. 100-101 intorno alla Chiesa di N. Donna della Valle detta Badiazza.

<sup>81</sup> Cfr. G. LA FARINA, *Per la solenne distribuzione dei premi del concorso*, Firenze 1845, p. 5.

“rompere” le antiche “regole”, con l'indipendenza della genialità e con l'autonomia del sentimento e dell'espressione.

I soggetti mitologici erano ormai superati e l'arte doveva ritornare, come del resto andavano sostenendo i Puristi, agli ideali di Dio e della patria, ai grandi Giotto, Angelico, Donatello.

Riprendendo aspetti dell'estetica idealistica, affermava che i critici - che hanno il dovere di rimanere tolleranti, imparziali, al di sopra delle scuole e della loro formazione, senza tuttavia cadere nell'eccesso opposto dell'eclettismo - servono a consigliare, spronare gli artisti a venir fuori dalle pastoie dell'arte classica, ad aiutarli a liberalizzare l'arte contemporanea fatta per piacere al popolo, il cui giudizio è assolutamente “inappellabile”<sup>82</sup>.

Partendo da queste premesse non poteva che giudicare positivamente quella sorta di idealismo naturalistico del Dupré, come antidoto a “tre secoli di corruzione e di sonno dell'arte” o alle “volgarità” del naturalismo tout court.

Queste sue affermazioni aderivano completamente al manifesto d'avanguardia di Ermes Visconti del Conciliatore di diversi anni prima (1818) in cui si inneggiava entusiasticamente al progresso civile dei popoli, sia nel medioevo che nell'età moderna. Non era tanto il tema, greco o classico, che andava bandito ma la convenzionalità compositiva, e al razionale “Bello ideale” si doveva sostituire un “Bello morale”, risultanza di equilibrio tra idea e forma.

Toccava alla storia, maestra di vita e consigliera, anche il compito di additare agli artisti gli argomenti drammatici colti nella fase culminante, per la cui composta realizzazione occorreva comunque prendere spunto dalla vita quotidiana. Ormai era subentrato l'intento pedagogico della storia

---

<sup>82</sup> Per le citazioni precedenti cfr. G. LA FARINA, *L'Abele moribondo*, Milano 1844 e il testo segnalato alla nota 9.

e dell'arte indirizzate alle masse; non a caso il La Farina nella Storia d'Italia, si rivolgeva agli studenti ed al popolo italiano - considerato ormai come nazione - di tutte le estrazioni sociali, distinguendolo dal volgo presuntuoso, anche istruito ma "retrogrado" ed "illiberale", che voleva "tutto giudicare senza capire nulla". Malgrado le sue teorie abbastanza avanzate il La Farina restò comunque legato ad una descrizione poetica della storia dell'arte e non riuscì a dare una struttura sistematica e critica ai numerosi e pur attuali motivi enunciati nelle sue opere.

LUIGI FERLAZZO NATOLI

MOSTRE D'ARTE A MESSINA\*  
(1984-1988)

*Avvertenza*

Facendo seguito alla relazione sulle mostre a Messina negli anni 1980-83, pubblicata in "Archivio Storico messinese", III ser., XXXII, vol. 41, 1983, pp. 188, proseguo qui con una trattazione analoga relativa agli anni 1984-88.

Analoga per quanto riguarda la materia, ma differente nel criterio adottato.

Debbo infatti precisare che, mentre nello scritto precedente ho elencato con maggiore completezza tutte le mostre svoltesi a Messina nel periodo in esame, in questo secondo scritto, non avendo potuto rintracciare una documentazione completa, ho tenuto conto soltanto delle mostre da me recensite<sup>1</sup>.

Il panorama, anche se incompleto, tuttavia è ugualmente vario e può comunque dare un'idea dei vari generi o tipologie di manifestazioni espositive che hanno avuto luogo in città. E quindi della situazione culturale che si riflette in esse.

---

\* *Contributo presentato dal socio dr. Giacomo Scibona.*

<sup>1</sup> Derogherò a questo criterio soltanto per due mostre, che ricorderò alla fine, in una *Appendice*, e che peraltro non riguardano l'arte contemporanea bensì i Beni culturali di Messina e provincia: poiché mi sembra che esse, per la loro specifica configurazione, rivestano un'importanza particolare e pertanto non possano essere ignorate.

Voglio sottolineare che, oltre al mio apporto personale, sono stati attivi in questi anni a Messina, nel campo della critica d'arte, soprattutto Lucio Barbera e Teresa Pugliatti: il primo con recensioni e presentazioni in catalogo, la seconda prevalentemente con presentazioni in catalogo; e ambedue con organizzazioni di mostre in prima persona.

E tra le mie recensioni alcune si riferiscono appunto a mostre organizzate e presentate dai suddetti.

Per quanto mi riguarda, debbo far presente che, dopo il periodo precedentemente trattato (1980-83), sono passato dal "Soldo" di Aurelio Samperi alla "Gazzetta del Sud", e che in questa nuova sede ho operato alternandomi - ma a tempo parziale - con Barbera.

Essendo quindi le recensioni che qui presento apparse prevalentemente sulla "Gazzetta del Sud", ho ritenuto pleonastico ripetere per ogni articolo il nome della testata del giornale.

Indicherò, pertanto, solo le testate di quotidiani o settimanali diversi, ma di tutti gli articoli sarà indicata la data di pubblicazione.

Preciso infine che tali articoli sono presentati in ordine rigorosamente cronologico.

### *Introduzione*

*Sommario:* 1. Premessa. - 2. Situazione (1984-88): a) incremento della committenza pubblica; b) cala il "gallerismo", ma nascono *L'Airone* e *Progressivo* (che si dedicano prevalentemente ai pittori locali). - 3. Critica e linguaggio. Conclusioni.

#### *1. Premessa*

Mi sembra opportuno prendere le mosse da alcune considerazioni fatte nel mio scritto precedente per stabilire una

linea continua tra quanto ho detto e quanto sto per osservare in relazione agli anni qui in esame.

In quella sede sottolineavo come il periodo che va dal 1946 al 1976 (data quest'ultima della scomparsa di Salvatore Pugliatti) possa essere considerato come il necessario precedente di ciò che si riuscirà a fare in seguito a Messina nel settore delle arti visive.

Orbene, come già avevo precisato, in quegli anni il "gallerismo" era pressoché inesistente, e l'unica sede espositiva di mostre era rappresentata dal "Fondaco" di Antonio Saitta, che univa insieme libreria, cenacolo di intellettuali, centro promotore di attività culturali legate alla letteratura (tra queste si deve sottolineare la fondazione e la conduzione del "Premio Vann'Antò") e, appunto, alle arti visive (mostre, sia promozionali nei confronti degli artisti giovani che di carattere conoscitivo, con attenzione ai grossi nomi dell'arte nazionale ed internazionale).

Tra il '76 e l'83 (ma si potrebbe anche partire dai primi anni Settanta) comincia a sorgere e si afferma il fenomeno del "gallerrismo" (nascono la Galleria Penna, "Arte Centro", "La Meridiana", "L'Astrolabio", "Hobelix", "Il Grifone") e si registrano anche le prime manifestazioni di committenza pubblica (in particolare da parte del Comune e della Provincia), che nel periodo precedente erano state del tutto carenti.

Per gli anni che vanno dall'80 all'83 ho ricordato come esempi di committenza pubblica la mostra di Liberman al Palazzo dei Leoni (Amministrazione Provinciale) e quella di Dova al Palazzo Comunale, alle quali ho aggiunto quelle (di carattere diverso, perché non di arte contemporanea) dedicate ad Antonello da Messina e ad Onofrio Gabrieli, patrocinate dall'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e della P.I., nonché quella relativa alla proposta di recupero di due edifici storici: la *Dogana* e il *Cortile Cicala*, sponsorizzata dal Comune di Messina.

## 2. *Situazione (1984-1988):*

### a) *Incremento della committenza pubblica*

Tra l'84 e l'88 si assiste, indubbiamente, all'incremento della committenza pubblica ad opera soprattutto della Provincia e del Comune, mentre l'Università continua - come già avevo rilevato per il periodo '80 - '83 con la proposta di mostre di discutibile qualità alternativamente ospitate nei locali dell'Accademia Peloritana e nell'Aula Magna.

Per quanto riguarda questa "oscura" attività dell'Università di Messina (ribadisco quanto ho già osservato), non si capisce per quale ragione, anziché rivolgersi per la selezione delle mostre ad esperti o meglio ancora ai docenti di Storia dell'Arte dello stesso Ateneo, si preferisca procedere in modo per lo meno non professionale.

Quanto alle mostre patrocinate dal comune e dalla Provincia sono da ricordare rispettivamente, e a titolo di esempio, quella di Freiles e quella di Giò Pomodoro.

### b) *Cala il "gallerismo", ma nascono l'Airone e Progressivo (che si dedicano in prevalenza ai pittori locali).*

Contemporaneamente all'incremento della committenza pubblica si assiste al cedimento dell'attività delle gallerie per un doppio ordine di motivi: perché il gallerista messinese non intende più rischiare non essendo il mercato messinese in grado di incentivare la domanda di arte visiva, e perché lo stesso gallerista aspetta l'erogazione del sussidio pubblico.

Tra i due motivi si verifica una *interazione* che finirà col danneggiare il gallerismo messinese e col premiare il committente pubblico. Tra l'altro da parte dell'ente pubblico si

comincia ad instaurare un criterio di scelta della Galleria (cui erogare il sussidio), basato su considerazioni meramente politico-clientelari.

Nel n. 1/1985 di "Progressivo", il quindicinale di arte della Associazione culturale omonima, voluto dalla non mai abbastanza compianta Carolina Gulino (pittrice lei stessa, nota come Gulca), mi occupai specificatamente della vicenda del gallerismo messinese e contestualmente del mercato d'arte a Messina dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta.

Giova riprendere - in questa sede ed in sintesi - il succo di quel discorso per tracciare la evoluzione/involuzione della vicenda sino all'inizio degli anni Novanta.

Che Messina sia stata e sia tuttora una *piazza* difficile per gli operatori nel settore galleristico, nonché per gli stessi artisti messinesi, mi sembra fuor di dubbio e ciò appare di tutta evidenza a quanti in questo ambiente si sono mossi e si muovono da circa trent'anni. La domanda e l'offerta di opere d'arte, si badi, c'è sempre stata, ma i canali che portano i collezionisti all'acquisto di opere d'arte non sempre hanno attraversato le Gallerie.

Anzi è vero il contrario: spesso, infatti, i c.d. collezionisti locali acquistano nel "continente", snobbando gli artisti ed i mercanti locali, indipendentemente dal merito e dal valore delle opere. E ciò è tipico di una mentalità tuttora diffusa, che non è certamente quella dell'autentico collezionista di gusto e di cultura, ma quella del provinciale che aspira ad essere collezionista senza averne i necessari requisiti culturali.

Avviene anche che costoro effettuino i loro acquisti attraverso rivenditori-rappresentanti a domicilio, e talvolta sulla base di cataloghi fotografici.

Per non parlare, poi, di quella categoria (la meno qualificata, ma non certo la meno numerosa) che si lascia persuadere dalle aste televisive, nelle quali acquista prevalentemente opere di infima qualità a prezzi esorbitanti.

Nel migliore dei casi, nei modi di acquisto sopra citati, ci si lascia guidare dal "nome" dell'artista, ignorando che quasi sempre si tratta di artisti ormai superati e comunque di opere che non sono fra le migliori della produzione.

Ciononostante la linea o la curva del gallerismo messinese si può definire graficamente ad andamento sinusoidale, cioè con alti e bassi sino alla fine degli anni Ottanta e precisamente sino al periodo a cui mi riferisco in questa sede ('84-'86), da considerare tra i più fiacchi per le ragioni sopra esposte e cioè per il sopravvento preso dalla committenza pubblica e dalla politica clientelare da questa posta in essere (anche nei confronti delle Gallerie messinesi).

Orbene, riepilogando si possono distinguere - a proposito del gallerismo messinese - tre fasi: la prima (anni '50-'60) è quella caratterizzata dal gallerista intellettuale, affiancato da altrettanti intellettuali illuminati, ispirati ad un sano concetto culturale divulgativo, con l'intento vale a dire - del tutto disinteressato - di arricchire e migliorare un'area geografica economicamente e culturalmente sottosviluppata, migliorando da una parte l'informazione del pubblico e dall'altra incoraggiando gli artisti a lavorare (penso ad esempio a ciò che ha rappresentato per Messina il *Fondaco* o anche il *Circolo della stampa* nei suoi momenti migliori, o il *Circolo di cultura*, anche se non prevalentemente orientato quest'ultimo nel settore delle arti visive).

La seconda fase (anni '60-'70) è quella che ha visto il proliferare e, successivamente, la scomparsa a turno di numerose iniziative, anche positive, ma ambigualmente portate avanti attraverso una condotta oscillante fra competenza ed improvvisazione, fra sani principi e ricerca ad oltranza dell'assistenza politico-pubblica.

La terza fase (anni '70-'80) è quella in cui si è stabilizzato un discreto numero di gallerie ad un buon livello di conduzione tecnico-artistica: alcune di queste gallerie sponsoriz-

zate dalla mano pubblica, altre spinte solo dall'entusiasmo dei galleristi coadiuvati da alcuni validi esperti.

Verso la metà degli anni Ottanta (il periodo al quale mi riferisco qui specificatamente) si assiste, invece, alla sopravvivenza di un gallerismo sano e autofinanziato, inevitabilmente schiacciato dalla committenza pubblica. In questo gallerismo che definisco "sano" perché resta sulle spese nella migliore delle ipotesi e raramente viene sussidiato dalla mano pubblica, posso citare la Galleria "Progressivo", sorta per l'impegno di Carolina Gulino e "l'Airone" di Andrea Failla.

Entrambe queste gallerie sono dedite in prevalenza alla presentazione di pittori locali di talento e talvolta di artisti di area esterna, nel tentativo di realizzare mostre-scambio.

Mi sia consentito, prima di concludere il discorso, di precisare che tra le gallerie si è delineata anche una differenziazione di vari livelli, o "circuiti": e ciò, come ho avuto modo di dire in altra circostanza, è forse un bene perché spinge ad una concorrenza "interna" verso un miglioramento della qualità delle mostre, ed altresì costituisce un vantaggio per gli stessi messinesi, che possono effettuare una scelta più articolata ed affinare di conseguenza l'occhio ed il gusto.

Orbene, sulla soglia degli anni Novanta si possono distinguere a Messina:

- a) un "circuito" di prima categoria, nel quale vengono presentate mostre di artisti di fama nazionale organizzate dalla committenza pubblica e da alcune gallerie privilegiate (la critica da muovere è quella che nell'erogazione del denaro pubblico tutte le Gallerie di buon livello professionale dovrebbero essere privilegiate e così non è!);
- b) un "circuito" di seconda categoria nel quale vengono organizzate mostre da Gallerie che prevalentemente si autofinanziano e che trattano la buona pittura locale (tra queste, oltre alle già citate, in parte rientra "la Meridiana");
- c) un "circuito" di terza categoria relativo a mostre che rici-

clano artisti di "nome", ma con opere per così dire di seconda mano, o a mostre "prese in prestito" da altre gallerie.

La speranza è che si assista negli anni Novanta ad una osmosi positiva tra i circuiti dei tre livelli con miglioramento reciproco complessivo e quindi al rilancio del gallerismo a Messina in vista del 2000!

### 3. *Critica e linguaggio. Conclusioni.*

Per quanto riguarda la "critica militante" a tempo pieno negli anni '84-'88 (come nel periodo da me precedentemente considerato) ho ricordato Lucio Barbera; e, "a tempo limitato" Teresa Pugliatti, che è storica dell'arte, ma sensibile anche all'arte contemporanea.

E voglio sottolineare che a Messina da parte dei suddetti critici (ma includo anche me stesso) è stato del tutto superato quel *linguaggio* caro a certa critica d'arte, affermatosi negli anni Settanta e che ha continuato altrove a dominare e a proliferare negli anni Ottanta. Mi riferisco a quel cripto-linguaggio fatto di parole vacue che finiscono per non aver alcun rapporto con l'opera oggetto di critica e che, risultando oscuro, non assolve quella che dovrebbe essere la precipua funzione della critica, che è di *chiarire* al pubblico il significato e il valore di un'opera d'arte.

Ad esso si è sostituito, a Messina, un linguaggio il più possibile aderente, innanzitutto all'opera, nella indicazione dei caratteri e delle qualità, dei valori o dis-valori di essa, ma anche all'artista presentato o recensito, del quale si tende a ricostruire il *background* storico.

L'unico rimpianto, nel concludere questa introduzione alle mie recensioni degli anni '84-'88, è che il finire degli anni Ottanta e quindi il crinale fra questi e gli anni Novanta,

non fa presagire orizzonti o scenari entusiasmanti per quanto attiene all'attività espositiva a Messina. Speriamo che la curva, da me definita ad andamento sinusoidale, del "gallerismo" messinese, sappia risalire nuovamente dalla valle alla cima del monte.

### LO SVILUPPO DELLA MACCHIA

Al Palazzo dei Leoni dal 19 maggio al 30 giugno l'Amministrazione provinciale di Messina ha allestito una mostra di grafica di Victor Pasmore. Pur riconoscendo che si tratta di un maestro e di una personalità nel mondo delle arti visive, ritengo che non si tratti più di un autore che appartenga al novero dei «nuovi» essendo la sua opera indubbiamente «datata», pur presentando gli innegabili processi innovativi, dovuti alla indubbia forza creativa dell'artista di talento.

Sappiamo che la scelta è ispirata dal pittore Freiles (forse ha trovato una vocazione alternativa!) e si tratta, pur nei limiti indicati, di una buona scelta. Si ha, tuttavia, l'impressione che nelle mosse del Freiles più che l'interesse di proporre a Messina «novità» ed «attualità» del panorama artistico nazionale ed internazionale ci sia quello di intrecciare rapporti personali con artisti e galleristi, diciamo così, pro domo sua, cioè ai fini della sua vocazione primaria (la pittura).

Ciò non potendo sottacere per dovere di cronaca e per non glissare su alcune considerazioni, che ritengo comunque pertinenti, aggiungerò che l'Amministrazione provincia-

le farebbe bene a prendere in considerazione anche autori messinese del passato prossimo e del presente immediato, di sicuro valore e talento artistico, ed avere, quindi, il coraggio di dedicare loro delle personali o delle retrospettive.

Quanto al catalogo, esso presenta una prolusione di Giulio Carlo Argan e risulta integrato da un intervento di Lucio Barbera, puntuale per la ricostruzione del background di Pasmore.

Le grafiche esposte sono riconducibili all'ultimo decennio dell'attività dell'artista, sono di grande formato ed in prevalenza acqueforti ed acquetinte su rame. Le più belle sono quelle colorate (con rossi, bruni, neri), meno, a mio avviso, quelle in bianco e nero. Ma da queste ultime si deve partire per capire l'opera di Pasmore.

Dirò, come dimostra la sua età (ultra settantenne), che Pasmore viene da lontano, che s'inserisce perfettamente nel panorama della migliore pittura inglese, che ha percorso tutte le tappe che dal figurativo approdano all'astratto, che ha sperimentato tutte le espressioni tipiche delle arti visive, ivi inclusa l'esperienza della scienza architettonica, ritraendone lezioni, spunti e grandi spinte verso ricerche sempre più innovativo. Tra le lezioni apprese voglio sottolineare in particolare quella di Nicholson. Come osserva Dorfles, «Pasmore, della generazione successiva immediatamente a quella di Ben Nicholson, ha preso parecchi elementi stilistici dal più anziano suo conterraneo, ma se ne è differenziato tosto per un abbandono netto dell'elemento paesaggistico e in genere figurativo, e per uno sconfinamento, spesso totale, nell'area tersa e distillata del costruttivismo geometrico (che egli ha praticato facendo ricorso a composizioni in materiali plastici), contrastante, in parte con la sua natura essenzialmente lirica e romantica».

Mi sembra che, in definitiva, attraverso il *medium* grafico Victor Pasmore ha finito col realizzare meglio quella sin-

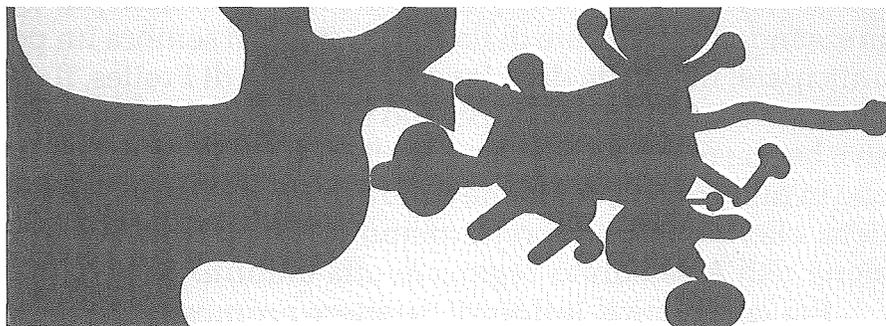
tesi delle arti visive, cui ha fortemente aspirato nella sua lunga carriera, almeno dopo essersi incontrato con la scienza architettonica.

E veniamo alla «macchia» di Pasmore. Tutto sembra ruotare attorno ad una macchia d'inchiostro casualmente versata su una superficie piana, levigata, ma quindi indirizzata sapientemente, inclinando progressivamente il piano, sino a farle assumere la forma-struttura desiderata. Esiste, pertanto, alla base dell'opera di Pasmore, almeno a mio avviso, una interazione fra il caso e la ragione, la quale finisce col caratterizzare lo sviluppo successivo del manufatto artistico. Talvolta si ha l'impressione come di una macchia, che è stata guardata attentamente al microscopio e quindi riprodotta fedelmente in ingrandimento fotografico.

Perché Pasmore ama, a quanto pare, almeno nell'ultimo periodo, la grande dimensione? La risposta sta forse nella circostanza che nella sua intenzione egli tenta di riprodurre il processo vitale passando dal seme, all'embrione, al suo sviluppo. Naturalmente si parla di vita a livello artistico e cioè nelle sue dimensioni più fantastiche e secondo la immaginazione dell'autore nel momento della creazione.

MESSINA "AZ" Giugno - Luglio 1984

*Victor Pasmore*



Victor Pasmore - *Uomo e donna*, acquaforte e acquatinta su rame, 1982

## LUSSO, DEVOZIONE E TESSUTI SERICI

È in corso a Taormina la mostra dal suggestivo titolo «Lusso e devozione», sottotitolata «Tessuti serici a Messina nella prima metà del '700». Resterà aperta e visitabile a Palazzo Corvaja sino al 15 gennaio 1985. Rientra nel programma e, forse si dovrebbe dire, nella «produzione» dell'Assessorato Regionale dei Beni culturali, ambientali e della P.I., e quindi è stata voluta dall'Assessore Luciano Ordile.

Mi sembra giusto, sia pure succintamente, ricordare alcuni degli appuntamenti culturali promossi dall'Assessorato nel periodo settembre-dicembre 1984: essi vanno dall'inaugurazione del Museo regionale di messina (5 settembre), alla mostra su Pietro d'Asaro a Racalmuto presso la Chiesa Madre e la Chiesa del Monte (5 novembre), alla mostra di Siracusa su Caravaggio presso il Museo di Palazzo Bellomo (9 dicembre). Naturalmente si tratta di una campionatura esemplificativa su almeno una ventina di iniziative, tutte obiettivamente impegnative e assolutamente da approvare sia per la scelta, sia per la realizzazione.

Qualche riserva mi sento di esprimere sulla scelta della mostre in programma in tema di arte contemporanea: una mostra antologica su Fiume non è certamente ben collegata né col back-ground messinese, né con l'attuale programma della pittura nazionale; quella di Franco Palmeri, pur apprezzando l'evoluzione della sua ricerca, mi sembra un po' anticipata; niente da dire, invece, su quella di Freiles, il cui impegno e la cui notorietà (per suo merito ed iniziativa esclusivi) hanno ormai travalicato i confini regionali. Si tratta, anche in questo caso, di alcune delle numerose mostre in cantiere, che, comunque, confermano la vivacità della conduzione dell'Assessorato regionale alla cultura.

Fra le iniziative, infine, di carattere promozionale di indubbio valore sono da ricordare: il convegno sullo stato del-

la cultura in Sicilia, che si terrà a Catania; i seminari ed incontri con artisti e letterati che si terranno alla Fondazione Lucio Piccolo a Capo d'Orlando ed a Messina.

Concludo, quindi, la mia digressione sull'attività di Ordile tendente a far conoscere la Sicilia anche, se non soprattutto, per l'immenso patrimonio artistico-culturale; non prima, tuttavia di avere rilevato come l'importanza dell'Assessorato alla cultura sia cresciuta proporzionalmente all'incremento dell'impegno di spesa fra il '76 e l'84. E, se mi è consentita ancora una chiosa, si può sempre tentare di migliorare: per esempio rinunciando ad una certa fretta nelle realizzazioni (si può ridurre la quantità delle mostre a vantaggio della qualità) e/o favorendo la costituzione di comitati organizzativi ancora più qualificati dal punto di vista tecnico-scientifico.

Vorrei adesso dire della mostra di Palazzo Corvaja: vengono esposti paramenti sacri in tessuto di seta, risalenti al periodo che va dalla seconda metà del Seicento alla prima metà del Settecento. Debbo dire, innanzitutto, che una mostra siffatta rispecchia già il livello ideativo raggiunto, non essendo frequente avere l'opportunità di ammirare non solo in Italia, ma anche all'estero, campionature di tessuti serici di alta qualità per quanto concerne la manifattura. In secondo luogo non si può sottacere la grande maestria raggiunta nell'allestimento da parte dell'architetto Antonio Virgilio: i paramenti sacri sono disposti in vetrine ottimamente illuminate, in modo da mettere in risalto non solo la lussuosità del tessuto, ma anche la trama dei disegni e dei colori. Debbo, infine, riconsocere che il titolo della mostra «Lusso e devozione» mentre mi aveva colpito in un primo tempo negativamente, perché mi suggeriva una certa contraddizione che istintivamente respingevo, in seguito (a mostra vista) mi appare sinteticamente calibrato e pienamente espressivo. Non condivido, invece, l'idea di allocare una tale mostra a Taormina, sottraendola così inevitabilmente ad un pubblico più vasto (penso a quanto sarebbe potuta giovare dal

punto di vista didattico se fosse stata allestita a Messina e visitata dalle scuole cittadine). La scelta di Taormina è una vera e propria «fissazione»; a quanto mi risulta la mostra sino ad oggi non ha avuto una grande affluenza di pubblico (se si eccettua l'inaugurazione veramente ricca di presenze, prevalentemente, messinesi), essendo i turisti di Taormina non certo interessati alle mostre d'arte specialmente filologiche, ed i taorminesi distratti dall'interesse verso il turismo!

Considerazioni a parte merita il catalogo. Esso è stato stampato presso l'industria poligrafica della Sicilia e vivaddio possiamo dire che a Messina non abbiamo nulla da invidiare agli editori d'arte nazionali. Tipograficamente ineccepibile, con clichés a colori che sembrano dei veri e propri pezzi di tessuto serico, esso si colloca fra le cose migliori viste a Messina in fatto di cataloghi o libri d'arte.

Quanto al contenuto, il catalogo raccoglie, oltre alla presentazione di Luciano Ordile, la prefazione tecnica di Franca Campagna, direttrice del Museo regionale di Messina, il cui pregio prevalente resta a mio avviso il continuo lavoro in modestia: i frutti si cominciano ormai a vedere con una certa evidenza.

Interventi storico-critici di primo piano e di indubbio valore sono quelli di Cantelli («Postille all'arte serica tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento») e di Caterina Ciolino («Attività serica a Messina dal 1674 al 1754»). La Ciolino è senz'altro la maggior responsabile della riuscitissima mostra, avendo collaborato alla realizzazione ed essendo la curatrice del catalogo. Gli altri interventi sono quelli di Maria Pia Pavone («Note sulla produzione della seta grezza nel Messinese tra Sei e Settecento»); di Giovanna Famà («Cenni sullo sviluppo del setificio messinese»); di Sergio Todesco («L'abito fa il monaco-antropologia dei paramenti sacri»); di Caterina Di Giacomo («Problemi inerenti la tutela dei tessuti. I criteri espositivi di una mostra di tessuti in Sicilia») e di Grazia Musolino («Aspetti della moda e del costume a

Messina tra XVII e XVIII secolo»). Quest'ultimo intervento mi sembra molto accurato ed approfondito, per quanto io ne possa capire non riconoscendomi come «addetto ai lavori». Pregevoli sono le schede e l'appendice documentaria. Una menzione a parte merita il preziosissimo «Glossario dei termini tecnici e storici» e la bibliografia generale di Giovanni Molonia, autentico conoscitore ed esperto in materia.

Non posso concludere prima di avere osservato, come notazione generale, che probabilmente, se i tempi tecnici di allestimento della mostra fossero stati più ampi, la materia si sarebbe potuta ancor più approfondire e si sarebbero potuti rintracciare altri tessuti serici. Ciò naturalmente è inevitabile quando «politicamente» si deve scegliere tra il «fare» o il «rinviare» in vista di un ulteriore perfezionamento del risultato finale. Comunque sta bene così ugualmente e penso che grande interesse la mostra potrà suscitare in coloro che, approfittando delle festività, vorranno recarsi a Taormina a Palazzo Corvaja per rendersi conto *de visu* di questo ulteriore patrimonio della nostra miscosciuta città.

Giovedì 27 dicembre 1984

## DUE SECOLI DI COSTUME RUSSO

Inaugurata il 15 dicembre a Palazzo dei Leoni, la mostra del costume russo dalla fine del Settecento all'inizio del Novecento ha già avuto a Messina un grande successo di pubblico e credo che ancora ne avrà sino al 15 gennaio, data fissata per la chiusura.

Debbo ammettere che inizialmente non avevo provato per essa alcun interesse anche per la considerazione che non

la ritenevo sufficientemente compenetrantesi con l'ambiente socio-culturale messinese. Mi sembrava «fuori luogo» e mi sbagliavo. Realizzata dall'Amministrazione provinciale di Messina in collaborazione con il Ministero della Cultura dell'Urss e con l'Associazione Italia-Urss, accompagnata da un valido catalogo illustrativo ed esplicativo, con il sottotitolo «Abiti popolari, cittadini e di corte dal Museo Storico di Mosta», essa (dopo averla visitata) ha finito col togliermi ogni perplessità sulla sua innegabile qualità.

Onde fugare ulteriori dubbi ai più scettici (fra i quali prima di vederla anch'io mi annoveravo), dirò che si tratta di una mostra «itinerante», che si inserisce nell'ambito degli scambi culturali fra Italia ed Unione Sovietica, ma la cura nell'allestimento e la scelta della campionatura degli abiti esposti (circa 45), l'ottima *mise en scène* dell'architetto Antonello Longo (grandi vetrine in cui legno, ferro e velluto perfettamente armonizzano con i manichini e gli abiti russi) finiscono coll'annullare i limiti proprio delle c.d. mostre itineranti.

Le sezioni in cui può suddividersi la rassegna del costume russo riguardano gli «abiti popolari» (dal n. 1 al n. 23), gli «abiti cittadini e di corte» (dal n. 24 al n. 45) ed infine «copricapo, calzature ed altri accessori» (dal n. 46 al n. 76).

Di particolare rilevanza per la storia delle tradizioni popolari è la sezione degli abiti popolari-contadini, in prevalenza femminili, di taglio lineare e di colore rosso: questi abiti, forse perché contrapposti a quelli dei «nobili», già contaminati (poi diremo perché!) dall'influenza europeo-occidentale (e nonostante la evidente osmosi dello stile occidentale con quello russo), appaiono più interessanti, più affascinanti e nella loro semplicità quasi più «regali» di quelli dei nobili, che sono più pomposi ed in definitiva più convenzionali.

La mostra offre, quindi, oltre che uno spaccato dell'evoluzione dell'abito in Russia dalla fine del Settecento all'inizio del Novecento, ai primordi vale a dire della rivoluzione

bolscevica, uno straordinario esempio dell'alto livello manifatturiero, nonché della maestria dell'artigianato russo.

Qui mi permetto di rivolgere un'avvertenza a quanti vorranno ancora visitare questa mostra: è importante seguire prima, durante, o dopo la visita l'ottimo catalogo. Soprattutto è da leggere il saggio di apertura di L.V. Efimova, direttrice del settore dei costumi del Museo Storico di Mosca. Alla stessa appartengono le schede conclusive relative agli abiti tradizionali, mentre Tatjana Alesina si è occupata di quelle relative agli abiti cittadini. Il catalogo oltre alla presentazione di Giuseppe Naro, presidente dell'Amministrazione provinciale di Messina, giustamente fiero di ospitare una mostra già proposta a Firenze (a Palazzo Pitti) ed a Torino (alla Mole Antonelliana), ed al saggio di Luisa Efimova, comprende un lungo saggio di Fabio Ciofi degli Atti «Dal Costume alla moda» e quello di Giovanna Giordano «L'abito e la seduzione».

Tralascio per brevità di occuparmi del tentativo di Ciofi (riconosciuto «arduo» dallo stesso autore) di ricostruzione dell'evoluzione del costume russo prima dell'«età petrina», ed altrettanto sono costretto a fare per quanto concerne l'intervento della Giordano, anche perché lo ritengo «marginale» rispetto al contesto della mostra, per riferirmi direttamente al saggio introduttivo della Efimova «Il museo e la mostra». La competenza dell'autrice è pari alla sobrietà e concretezza del linguaggio, che mai va a scapito della chiarezza e dei necessari punti di riferimento storici.

Avevo detto all'inizio della mia predilezione per l'abito popolare-contadino e la ragione viene ora chiarita dalle osservazioni della Efimova: «la mostra presentata in Italia propone ai visitatori 45 abiti completi di accessori che rappresentano i modelli fondamentali del costume russo nel corso di due secoli. Ha ampio rilievo l'abito femminile che riflette più fortemente la peculiarità nazionale, la ricchezza della decorazione e l'alto livello di abilità artigianale. I due settori "abiti popolari" e "abiti cittadini" esprimono due aspetti del-

l'evoluzione dell'abbigliamento in Russia dall'inizio del XVIII secolo. Le trasformazioni economiche, sociali e culturali nella Russia del XVIII secolo, legate al periodo di Pietro il Grande, influiscono largamente sul costume. Nel 1700 fu emanato in Russia un editto sulla obbligatorietà dell'abito di foggia europea occidentale. Da tale obbligo erano esclusi gli ecclesiastici e i contadini, ma il ceto nobiliare dominante fu costretto dall'editto ad orientarsi verso la moda europea». Ciò in un certo senso ha finito con l'autoescludere dalla storia delle tradizioni russe la ormai fatiscente nobiltà del paese!

Quanto alla linea osserva la Efimova che «una delle caratteristiche del costume russo tradizionale è il taglio diritto, di linea sciolta. Il modulo di questo taglio consiste nella larghezza del drappo di tela impiegata; nella esecuzione dell'abito la pezza si piega in verticale o in orizzontale oppure di sbieco e i tagli di tessuto sono cuciti e uniti con pieghe diritte». L'abito per così dire tipico femminile è il «sarafan» (senza maniche): «I sarafan di seta, stampata a mazze di fiori e ghirlande, erano decorati con galloni, pizzi di fili metallici e bottoncini dorati o argentati...».

La Efimova conferma, infine, che «nel costume della Russia centro-meridionale si osserva la predilezione del popolo russo per il colore rosso. Tra il popolo vi era chi sapeva distinguere fino a trenta sfumature di rosso e a tutte veniva attribuito un nome, stando alle testimonianze del tempo».

Concludo osservando che se, come credo di aver capito, si è trattato dell'allestimento di una c.d. mostra-scambio, e, quindi, dal valore non eccessivo, va dato il dovuto riconoscimento alla perizia ed alla tempestività degli amministratori provinciali, ed in particolar modo all'assessore Marchione, per non essersi lasciati scappare un'occasione così importante in linea perfettamente con quella politica di selettivo arricchimento culturale che deve essere perseguita ad ogni costo.

Venerdì 4 Gennaio 1985

## LE BELVE DI SANTORO

Ho visto con estremo interesse la mostra di Alfredo Santoro (Acrilici-collages) al Circolo della Stampa. Sono esposte opere datate fra l'81 e l'86 e, quindi, tenterò di fare il punto sull'attuale Santoro. Non essendo molto incline alle citazioni di ascendenze, o riscontri, nell'opera di un artista, rispetto ad altri artisti affini o maestri, mi limiterò a tracciare l'itinerario artistico di Santoro in chiave di regesto.

Si tratta senz'altro, come dice Barbera in catalogo, di un artista «isolato e solitario», pur essendo messinese e cioè pur vivendo e lavorando in una città che già sta conoscendo la terza generazione. Santoro è giovane, ma ha una lunga «militanza» (ultra trentennale), ha frequentato il Liceo artistico conseguendovi il diploma ed almeno dal '54 prende parte a manifestazioni artistiche con lusinghieri riconoscimenti. Gli è mancata, forse, la dote «politica» dei rapporti con galleristi e critici «che contano», ma il suo temperamento, a quel che posso capire, schivo, lo allontana naturalmente da certi «affari». Non è detto (trattandosi pur sempre di un artista giovane) che da un momento all'altro egli non possa emergere anche in campo nazionale, senza aderire a certi compromessi di mercato.

Fra i critici che per primi si sono occupati di Santoro si deve ricordare soprattutto Miligi (presentazione alla mostra del '65 al Palazzo della Provincia e al Fondaco nel '77). Miligi sottolinea sin dal '65 un certo talio espressionistico e una certa attitudine alla visione onirica e nel '77 la oscillazione in tale visione tra realtà e delirio.

Prima di questa mostra ho avuto modo di occuparmi di Santoro nell'83 in occasione dell'edizione di Fierarte di quell'anno. Fu per me una sorpresa, non avendolo potuto seguire in precedenza, e ne sottolineai la presenza positiva non

solo in una edizione complessivamente discutibile di Fierar-te, ma anche nel contesto artistico messinese. Allora Santoro partiva da un brano di realtà per muovere libero verso uno sviluppo gestuale. Il dato era costituito da fotografie, immagini da giornali: da qui si liberava in segni e colori dai grandi movimenti o «ondate», assurgenti talora a vere e proprie sinfonie.

Poi l'ho rivisto in una veste insolita e cioè come esecutore di due «murali» a Limina nell'85. Qui non ha toccato la cifra artistica che prima mi aveva favorevolmente impressionato (forse a causa di una non completa adesione allo stile del *mural*), ma veniva in evidenza la buona tecnica del disegno in quegli animali dalle fauci spalancate, che si possono ora vedere più diffusamente nella mostra del Circolo della Stampa.

Questa mostra appare popolata da un insolito bestiario, comprendente uccelli, tori, capre, animali feroci e fantastici in atteggiamento aggressivo, in un'atmosfera sopesa fra la realtà e l'incubo. Sembra che Santoro nell'attuale fase creativa (la mostra comunque sottolinea la medesima tendenza in opere tra l'81 e l'86, meno accentuata prima, più evidente nell'ultimo periodo) abbia abbandonato lo slancio dal «reale» al «gestuale» per ritornare un po' sui suoi passi. In altri termini, sembra che Santoro riparta dalla visione più contemplativa e chagalleggiante dei primi esiti della sua esperienza pittorica per arrivare a raffigurare una «orrificata» di esseri soprattutto animali. Più che di «irrealtà» parlerei, quindi, di una realtà tradotta in toni esasperati, e, più che di sogni, di incubi quasi razionalmente rappresentati.

Emerge, in definitiva, un nuovo Santoro perché nuova e forte è la cifra del suo disegno, che trova la massima espressione nelle belve dalle grandi fauci spalancate e quasi fermate o fotografate prima dell'assalto felino. Secondo il mio gusto, o modo di vedere, lo slancio dalla realtà al

gestuale (e talvolta si nota ancora in alcuni brani delle opere esposte) resta, comunque, il momento migliore dell'arte di Santoro.

Venerdì 4 aprile 1986



Alfredo Santoro - *Tauromachia*, tecnica mista su carta.

## LE NATURE MORTE

La personale di Gianni Busà all'Ospe ripropone a Messina l'artista di Acireale, che ben a ragione può considerarsi messinese, per così dire, di elezione, dati i suoi rapporti con l'*intelligentia* messinese negli anni Sessanta.

Nel '54 si diploma all'Accademia di Belle Arti di Perugia, quindi si dedica all'insegnamento: attualmente vive e lavora ad Acireale, e insegna disegno dal vero ed educazione visiva all'Istituto statale d'arte di Catania. A scorrere le mostre effettuate dal '55 ad oggi, nonché i premi e i riconoscimenti ricevuti dal Busà, si può dire che egli è un artista che quasi mai si è allontanato dalla sua terra, dalla sua regione (se si eccettua una mostra nel '64 a Venezia, alla galleria «Il numero» con presentazione di Miligi).

Come si diceva, non c'è dubbio che grande spinta ed incentivi sono venuti a Busà negli anni Sessanta proprio dalle mostre (nel '62 e '66) del Fondaco diretto da Antonio Saitta; ed in particolare da Salvatore Pugliatti, come ancora oggi ricorda lo stesso Busà, e da Salvatore Di Giacomo, che lo ha anche presentato in catalogo. Ancora oggi credo che i rapporti con Messina Busà li mantenga immutati tramite soprattutto Giuseppe Miligi.

Prima di occuparmi delle nature morte, ultima produzione di Busà, credo sia opportuno ricordare che l'artista proviene, o meglio approda agli attuali esiti, dopo avere sperimentato, almeno dal punto di vista delle tecniche, la lezione del periodo informale (anni '60 e '70). L'uso della spatola, ad esempio, in prevalenza rispetto al pennello, appartiene a quel periodo e prosegue nell'attuale ricerca giocata sul bianco, che fa da sfondo e da sponda, e dal quale emergono come ritagliati bottiglie, vasi di fiori, ciotole...

Non ho visto che qualche quadro del periodo informale, ma ho l'impressione che in quella ricerca meglio si realizzava un certo sfaldamento della forma - sempre paradossalmente presente nell'occhio dell'artista - di quanto non avvenga oggi: ritorno alla natura morta, quasi freddamente riproposta dopo una lunga rinuncia.

Di Giacomo negli anni Sessanta diceva della purezza delle immagini di Busà: oggi paradossalmente la sinfonia dei

bianchi di Busà è meno «pura» di allora. Miligi a ragione riscontrava in Busà l'assenza di un approccio intellettualistico alla pittura, ma, guardando alle opere esposte all'Ospe, non mi pare di potere citare in positivo la considerazione di allora.

Con il riferimento al periodo attuale, Librando osserva che i «rapporti degli oggetti, delle nature morte, sono come allentati per un processo di decantazione. I colori, duttili nella loro nettezza, presentano le forme come vicine e familiari...». Se la descrizione di Librando è esatta, va aggiunto che la ricerca odierna di Busà se vuole restare aderente alla cultura pittorica contemporanea (come lo era quella informale) va indirizzata verso forme più sofisticate dal lato tecnico, sino a farle quasi scoppiare di realtà.

In definitiva, il nodo odierno da sciogliere per Busà è il seguente: o resta legato ad una visione fredda e, per così dire, accademica della realtà, non superando la barriera della corretta esecuzione, o la supera (come, ripeto, si era verificato nel periodo informale). Un ritorno alla figurazione non può essere solo suffragato - come ho già detto - dalla lezione tecnica, ma deve possedere, questa volta sì, uno slancio ed un apporto di plusvalore intellettualistico.

Martedì 29 Aprile 1986

#### ANTONIO FREILES, IL RESPIRO DEL COLORE

La mostra di Antonio Freiles a Palazzo Zanca di Messina segna una tappa significativa non solo per il pittore messinese, ma anche per l'Amministrazione comunale che la ospi-

ta. Va precisato, infatti, che si tratta non soltanto del meritato riconoscimento ad un artista, che, per quanto giovane, ha alle spalle un lavoro ed un impegno ultraventennale, ma anche di una precisa scelta di politica culturale, che deve essere tenuta presente per il futuro.

Con ciò non intendo cadere nell'esaltazione provinciale che normalmente si verifica in casi analoghi e non dirò, allora, pur non celando l'inevitabile orgoglio del conterraneo, che Freiles costituisce un valore *unicum* nel panorama pittorico contemporaneo, bensì che si propone come artista, che, non cedendo alle lusinghe della moda neofigurativa, si è mosso e si muove in un *continuum* (costituito dalla ricerca astratta) che lo ha condotto agli attuali esiti positivi.

L'impatto con la mostra, per il visitatore alieno da preconcetti, è dei più esaltanti per la godibilità del colore che si sprigiona sin dai primi quadri, quasi avvolgendo il fruitore in un'atmosfera di gioia totale. L'impaginazione della mostra, dovuta a Virgilio, cooperato dallo stesso autore e dall'abilità dei fratelli Pugliatti, aggiunge sicuramente un plusvalore alla stessa indiscussa arte di Freiles ed, anzi, si può dire che la soluzione del muro trasversale (con un lungo quadro rettangolare di recente produzione) sia stata dettata a Virgilio dagli stessi tagli diagonali, caratteristica pressoché costante dell'opera freilesiana.

Il catalogo curato da Mazzotta offre un valido supporto alla lettura della mostra e contiene pezzi di Guido Ballo, Enrico Crispolti, Lucio Barbera (che dà il titolo all'intera mostra), Leslie Luebbers: risulta corredato di tavole a colori ed in bianco e nero, nonché delle necessarie notizie biografiche e bibliografiche. L'attività qui documentata va dalla mostra del Fondaco (1967) ad oggi; le mostre personali e collettive di Freiles sia in Italia che all'estero sono troppe per essere ricordate: segnalerò per tutte la partecipazione alla Biennale di Venezia dell'82.

Non posso sottrarmi preliminarmente ad una mia considerazione, divergente da quella esposta da tutti i critici presenti in catalogo, e già in altra occasione da me manifestata: con riferimento, infatti, alla segnalazione di Freiles da parte di Guido Ballo nel catalogo di Mondadori (1983), avevo detto di non condividere il preteso rimando della pittura di Freiles alla sua terra d'origine: la Sicilia. Ciò perché, a mio avviso, tale osservazione è quasi scontata da parte della critica ogni qualvolta si ha a che fare con artisti siciliani. La motivazione resta, infatti, tutta esterna e non interna ai caratteri cromatici di Freiles, e quindi dovuta più a suggestione che a connotazione reale. Per lo meno la mediterraneità del colore non mi sembra uno dei connotati della pittura di Freiles. Mi sembra pertinente, invece, quanto osserva Ballo nella presentazione in catalogo circa il carattere attuale dell'opera di Freiles oscillante fra rigore costruttivo sotteso e libertà colorica: una nascosta struttura costruttiva domina dunque la composizione, con rigore, anche se la libertà dell'effetto coloristico può sembrare preminente: sono sottili i valori delle tonalità, nelle finzze dei rapporti, che danno al colore una vitalità chiusa, anche per il rapporto fra segno-superficie, colore, spazio.

Non credo che Crispolti, titolando "Un'epifania lirica continua", abbia colto nel segno tentando di ricostruire gli ultimi dieci anni della pittura di Freiles ('74 - '84, ma anche '85-'86); tuttavia a ragione riscontra una continuità nell'oscillazione tele-carte-tele a partire «dai grandi dipinti monocromi sempre con una banda di stacco in basso» (dirò in seguito perché).

Puntuale, anche per la conoscenza diretta dell'autore, l'itinerario artistico di Freiles, ripercorso da Barbera, il quale, con riferimento all'ultima fase di Freiles ('84-'86), sottolinea giustamente l'esplosione del colore: anche a me sembra quasi che l'input alla felicità colorica derivi dalle "chartae", dal co-

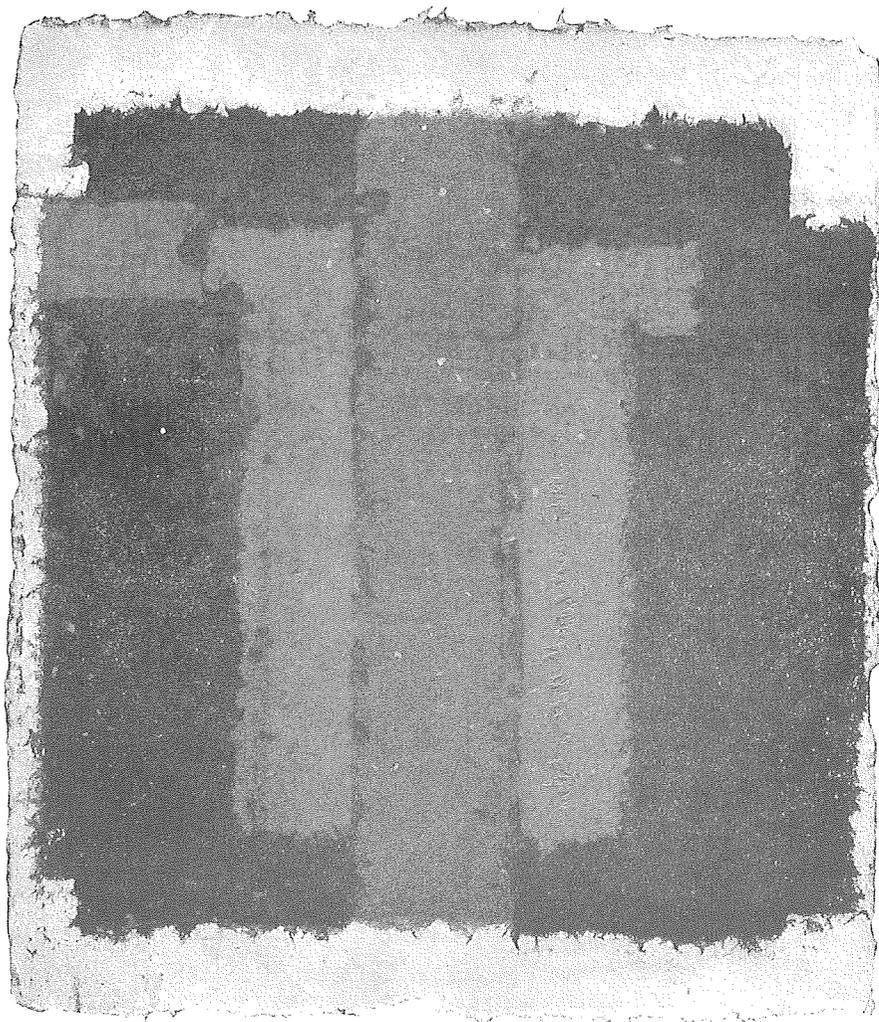
lore impastato con polpa di cellulosa. I rossi, i gialli, i viola si accoppiano felicemente trasfigurandosi in nuove forme.

La Luebbers, che si occupa specificatamente dei bookworks (libri artistici o libri d'arte) di Freiles osserva giustamente che la carta diviene qui mezzo artistico e che «l'esperienza è sia tattile che intellettuale».

Ma, vorrei adesso tentare una mia ri-costruzione di questa scelta dell'opera di Antonio Freiles, comprendente tutti gli aspetti della sua creatività d'artista. Voglio dire che a parer mio tutto muove dalla prima esperienza di Freiles come grafico e, come dice la Luebbers, come creatore di stampe: la sua bravura non si discute e la mano del grafico ha fatto il pittore, il quale sfocia quasi naturalmente nella chartae, quindi nei bookworks, per giungere infine, attraverso un percorso quasi obbligato dalla sua matrice o radice originaria, nel grande attuale respiro del colore. Paradossalmente il continuo e discontinuo di Freiles sono la stessa cosa: cioè il medesimo connotato dell'artista messinese, non solo ormai affermato entro i confini nazionali, ma anche proiettato fuori di essi: in Europa e negli Stati Uniti, ove (c'è da scommettere) approderà la mostra del Comune di Messina.

Parlando di Freiles si è parlato di contiguità rothkiane, di affinità con Klee e con tanti altri maestri dell'arte contemporanea; ma, come ho detto altre volte, per i veri artisti ascendenze o influenze vengono personalizzate attraverso la cultura ed il temperamento soggettivi: debbo ammettere, vedendo il calore della mostra di Palazzo Zanca, di essermi sbagliato quando ho parlato di fredda intellettualità dell'opera freilesiana. Unica giustificazione (alla mia affermazione di allora) può essere forse la circostanza che questo elemento non era prima riscontrabile.

Vorrei concludere ricordando le strutture che sono collocate mirabilmente nei due lati del salone principale, recanti chartae trasparenti al centro, attraverso un reticolo formato dagli stessi fili di cellulosa: esse sono una ennesima



Antonio Freiles - "*Charta*" 1981, Galleria Weber, Torino.

riprova della vivace fantasia di un artista che intende sempre sperimentare sino alla fine le capacità del supporto (carta) indagato.

Martedì 6 Maggio 1986

## LA SCULTURA, IL DISEGNO, IL PROGETTO DI GIÒ POMODORO

Fino al 14 Febbraio il Palazzo dei Leoni a Messina ospita una delle mostre più belle ed interessanti che si siano potute vedere a Messina negli ultimi anni. La mostra dedicata all'opera trentennale di Giò Pomodoro e curata da Tommaso Trini, reca già nel titolo il suo intento: *La scultura, il disegno, il progetto dal '54 all'87*.

Credo che sia la prima volta che l'Amministrazione provinciale di Messina ospita una mostra di scultura e l'impegno, come sottolinea nella presentazione il presidente Giuseppe Naro, certamente è stato notevole.

Convinto che compito di un recensore di mostre d'arte sia non solo di occuparsi del «testo» dell'autore, ma anche di fare «cronaca d'arte», mi permetto di svolgere in limine alcune considerazioni di «contorno».

Il salone delle mostre del Palazzo dei Leoni, rinnovato in occasione della straordinaria mostra di Lucio Fontana (dirò, poi, della «continuità» - voluta o non - fra le due mostre), avrebbe dovuto a mio avviso essere nuovamente «sventrato» per consentire un maggiore respiro alle sculture di Giò Pomodoro, che hanno bisogno di aria e di spazio per offrire tutta la carica comunicativa in esse racchiusa.

«Il sole deposto» collocato all'ingresso, se da un lato offre all'esterno un grosso effetto estetico ed accattivante, tuttavia a causa dell'angustia dell'atrio fa perdere all'opera forza e tensione.

Quanto al catalogo edito da Mazzotta, esso è pregevole graficamente, ricco di illustrazioni a colori ed in bianco e nero, ma soprattutto completo dell'apparato necessario affinché il fruitore possa meglio impadronirsi dell'opera di Giò Pomodoro. I testi critici sono di Lucio Barbera (*Scultura come dimora*) e di Tommaso Trini (*Una scultura dove la stra-*

*da più breve che porta al sole e alla città è il labirinto*). Le opere esposte sono 65, suddivise in Sculture (29), Luoghi (3) e Disegni (34).

Sempre aggirandomi nei «dintorni» della mostra, non posso omettere di sottolineare la presentazione di Naro, il quale ha ricordato «il rinnovato forte interesse per la scultura», oggi avvertito da più parti, nonché la caratura didattica della mostra stessa, tale da «evidenziare il momento progettuale della scultura, le varie tecniche e i rapporti con l'ambiente». Allo stesso tempo è giusto ricordare l'intervento orale dello stesso autore - ad apertura di mostra - per la chiarezza con la quale ha inteso brevemente additare al pubblico (numeriosamente presente) le linee di una poetica attraverso l'evoluzione trentennale, la sua costante tensione verso un'arte sociale e non di élite, il suo intento di comunicare e parlare con la scultura un linguaggio comprensibile da tutti.

Quanto ai testi in catalogo, Lucio Barbera effettua una ricostruzione dell'iter evolutivo della poetica di Giò Pomodoro dalle prime «scritture automatiche» agli «Archi» ed alle «Figure del Sole». Poco convincente appare la spiegazione della scultura di Giò Pomodoro attraverso la metafora del labirinto, operata da Tommaso Trini, proprio perché tale scultura mi fa pensare a razionalità e geometrico equilibrio di forme, cioè all'opposto dell'intrigo irrazionale del labirinto.

Conversando con l'artista si apprende (e se ne capisce la ragione) che Giò Pomodoro apprezza il metodo critico di Rudolf Wittkower, il quale prende in considerazione le «tecniche della scultura», che sono alla base, e non al margine, rispetto ai «processi del pensiero». Fra gli storici dell'arte cari a Giò bisogna anche annoverare Federico Zeri, uno dei pochi c.d. conoscitori, oggi esistenti (e non solo in Italia). Guarda caso anche Zeri privilegia l'oggetto rispetto alla storicizzazione dell'oggetto: voglio dire lo scavo quasi archeologico dell'oggetto, all'interno della scultura materiale che lo ha

prodotto, alla storicizzazione come «parlare» sull'oggetto dall'esterno.

Se a tutto ciò si aggiunge, oggi, la inevitabile critica alla «lezione» di Giulio Carlo Argan, che tanti danni (sia pure involontariamente) ha provocato alla odierna critica d'arte a causa, appunto, del metodo prediletto di parlare intorno anziché parlare dall'interno, la posizione culturale di Giò Pomodoro comincia ad acquistare connotati ben precisi.

Giò Pomodoro è nato a Orciano di Pesaro nel 1930 e, come si legge nella «secca» biografia (in catalogo), dal 1953 vive e lavora a Milano. Dal 1972 ha uno studio in Versilia (Querceta) «dove lavora le sculture di pietra con l'aiuto di maestri scalpellini del luogo». Sì, proprio quei «collaboratori (scalpellini) senza i quali - come ha dichiarato lo stesso Giò - l'opera scultorea non si potrebbe mai materializzare».

Ecco: cultura storico-artistica, consapevolezza e concretezza, ricerca del dialogo con l'altro e franchezza sono le doti di questo nostro importante scultore.

Dicevo all'inizio delle forse casuale continuità fra questa mostra e quella di Lucio Fontana: come ricorda Barbera, Giò Pomodoro «con Bemporad, Dorazio, Novelli, Turcato, Tancredi, Consagra, Perilli, Fontana e il fratello Arnaldo», fa parte del gruppo «Continuità» (1961-1962). In effetti esiste un legame più che teorico con lo spazialismo di Fontana, e non si dimentichi che lo stesso Fontana fu scultore.

Altro filone ricostruttivo dell'opera di Giò Pomodoro è il parallelismo evidente fra essa e quella del fratello Arnaldo (maggiore di quattro anni). Al proposito osserva Gillo Dorfles che «nei due fratelli Arnaldo e Giò Pomodoro la sotto-missione ad una suggestione della materia per se stessa è evidente, certi loro lavori, dove il piombo e lo stagno o il cemento assumono le qualità di superfici corrose e rilevate, o dove la presenza di lamine di acciaio e di zinco, di colate di piombo, saldature di stagno, direttamente manipolate e

contrapposte, sfruttano una evidente componente cromatica, stanno a provarlo». Osservazione senz'altro da condividere, come la seguente: «Nel caso di Giò, l'importanza del *medium* (corsivo nostro) è stato sempre predominante: tanto più nelle sue giovanili sculture in tensione (ricavate da superfici di tele poste in tensione e poi gettate in bronzo), quanto nelle sue plastiche in fiberglas, spesso arieggianti forme organiche e quasi naturalistiche».

E io preciserei: per Giò la materia, l'oggetto, la scelta del colore del *medium* è importante perché da essa si sprigiona quella potenzialità di comunicazione, di dialogo con la gente, per le città, per le strade, per le piazze e nelle stanze delle abitazioni private, insomma dovunque le sculture vengono collocate. L'argento, il bronzo, il marmo nero del Belgio, il marmo giallo di Siena, il marmo nero del Belgio «mixato» col bianco di Carrara e il giallo di Siena, il marmo giallo di Siena col bianco e nero del Belgio, da materia inerte diventano referenti di cultura, di quella indubbia cultura che va dal classico al moderno, e di cui sono espressioni evidenti le forme e i soggetti prescelti: dalla serie degli *Hermes*, al *Marat*, ai *Contatti antagonisti*.

I disegni e i progetti, anche se autonomamente fruibili e godibili, sono, comunque, strumentali alla scultura: si tratta di tecnica mista su carta, biro e china su carta, china e acquerello su carta, china su carta, acquerello e matita su carta e inchiostro su carta.

Delle sculture, oltre ai citati *Hermes*, ricorderò la serie delle "Figure del Sole", di cui è un esemplare stupendo quella del *Carro e sole*, che sta sulla copertina del catalogo, e ancora gli "Archi"; fra gli acquerelli il *Giano* del 1981, l'*Hermes* e i dadi del 1984, il *Sole* del 1986; fra i "luoghi" il *Piano d'uso collettivo: a Gramsci-Ales* (modello). La realizzazione della piazza di Ales (in Sardegna), città natale di Gramsci, progettata con la collaborazione degli abitanti, è una delle opere più intensamente suggestive di Giò Pomodoro.

In una intervista del '64 Giò Pomodoro dichiara: «Nel '57 facevo le sculture con "assemblage" e accumulazioni di differenti materiali: legni, stoffe, carta, pezzi di albero e gesso. Perseguivo un'idea di "crescita", cominciando da un nucleo interno, aggiungendo via via fino all'immagine ultima... Le "fluidità contrapposte" esposte a Documenta II, segnarono per me l'inizio della critica alla nozione di oggetto isolato e nello stesso tempo l'abbandono dell'interesse per alcune possibilità della materia. Se prima la distruzione dell'oggetto c'era stata, essa era avvenuta all'interno della forma e quindi vi era ancora una rappresentazione dell'oggetto, anche se dell'oggetto distrutto. Nel '58 ho iniziato a tendere superfici di stoffa con fili, fermandole a piani rigidi con punti, ottenendo così una modificazione della superficie tridimensionale e continua, senza vuoti o falle né fessure o penetrazioni di spazio esterno, dove la tensione costituiva l'agente prolungatore dell'azione aldilà dei bordi della scultura».

Era evidentemente l'epoca dei primi approcci o meglio della prima fase dell'opera di Giò Pomodoro, quando imperava il «verbo informale», ma escludo che quelle fossero le vere tendenze e inclinazioni dell'autore e gli esiti attuali - con la rivalutazione dell'oggetto - ne sono la riprova.

Martedì 5 gennaio 1988

## IL GRAFFITISMO DI CELI

Presso lo studio A.C. di Messina è in corso la personale di Vincenzo Celi. Il ritorno di Celi alla pittura - e si spera al-

la «continuità» - è stato annunciato dalla mostra di acquerelli «Vibrazioni: tra ricerca e poesia». Già in essi Celi conferma, come è stato detto, le sue capacità compositive nella serrata organizzazione spaziale, il suo gesto sottile del colore e quello, ancora più sottile, del non colore.

Bisogna riconoscere che Celi è stato, tuttavia, presente nel panorama pittorico messinese anche non dipingendo e non partecipando a mostre. È stato un po' - se mi si consente il riferimento letterario - l'Henry Miller della situazione, che viveva progettando sempre da un momento all'altro di scrivere, nel nostro caso di dipingere. In possesso come Miller di un certo vitalismo anarcoide, Enzo Celi è sempre stato considerato a Messina nell'«ambiente» degli artisti come uno dei «vecchi» (a dispetto dell'età ancora giovane!).

Lo stupendo catalogo, che riporta a colori tutte le opere esposte in mostra, reca la presentazione di Lucio Barbera, il quale coglie subito il cuore della nuova pittura di Vincenzo Celi: «È proprio come chi troppo ha trattenuto il fiato, con la stessa divorante ansia di aria e di respiro, Celi ha ripreso il suo dialogo con la tela, usando l'olio con una carica gestuale impetuosa e senza freni... Era un miscuglio di amore e odio con i colori e le forme, un di nuovo impadronirsi del gesto di far pittura che esplodeva con estrema tensione sulla tela in un groviglio gestuale che, se sotto certi aspetti poteva anche imparentarsi all'Action Painting, sotto altri manifestava l'urgenza originaria di un modernissimo graffitismo, come di chi tutte insieme voglia dire, in una sola volta, le infinite parole a lungo taciute, ma ben note».

Ecco io, semmai, aggiungerei che la ritrovata foga pittorica non si estrinseca in una pennellata violenta (Action Painting), ma in una pennellata per così dire «onnivora» nei confronti dello spazio-carta bianca. Si tratta, allora, di una del

tutto originale ed istintiva ri-creazione della «gestualità», tanto più sorprendente, in quanto proveniente da un «sapiente figurativo», come in passato è stato certamente Vincenzo Celi.

Ecco qui un'altra sorpresa (in un cerso senso): Celi non sfocia nel neofiguratismo oggi arretrante, ma in una neogestualità - come osserva Barbera - anche con un modesto uso del dripping. Ma sia gli oli che le due tempere esposte non hanno nulla di casuale a dispetto dell'apparenza: la costruzione è freddamente, quasi «computeristicamente» realizzata, in un palese equilibrio, che può essere colto anche da un non addetto ai lavori!

Aggiungerei ancora che i colori adoperati non sono mai violenti, ma sempre vibranti. E il risultato finale è quello che è stato chiamato graffitismo della pittura di Celi e che potrebbe anche chiamarsi «decorativismo» (avuta l'accortezza di precisare che si tratta di un effetto di arrivo, ma non di una superficialità di approccio!), o americanismo *underground*: ma, ferma restando, la ri-creazione e il ri-pensamento da parte di Celi dei messaggi e della cultura per così dire post-moderna.

Per concludere, una notazione socio-culturale: l'ambiente della fruizione messinese dell'arte contemporanea è certamente migliorato. Non si sente più dire di fronte ad una pittura astratta: che significa? (tranne qualche raro superstito esempio piccolo borghese!). C'è da augurarsi che i collezionisti messinesi si comincino a muovere nella direzione giusta, che non è quella degli acquisti delle opere d'arte tramite le aste televisive o i fornitori porta a porta, ma tramite le gallerie più informate e l'attenzione anche agli artisti messinesi.

Mercoledì 18 Maggio 1988

VENTI PITTORI PER UNA COLLETTIVA  
(quasi una scommessa) tutta messinese

Sembra proprio che la città di Messina stia attraversando un momento di scelte positive. In questo clima propizio si inserisce la mostra tutta messinese scaturita dall'iniziativa ampiamente meritoria dell'International Inner Wheel (Club di Messina), dalla cura quanto mai impegnata di Lucio Barbera, con il patrocinio (non poteva certo mancare!) dei due Assessorati alla cultura del Comune e della Provincia di Messina, e con la sponsorizzazione della Sicilcassa, della Associazione degli industriali, della Hamilton e della Fiera di Messina. Il catalogo della sempre più accreditata litrografia Faccini completa - se mi si consente - un piccolo capolavoro organizzativo, oltre che critico-artistico.

Le tre presentazioni in catalogo danno atto del significato e del valore della manifestazione: la presidentessa dell'Inner Wheel di Messina, Milena Barbera, rileva infatti, che si tratta di un'iniziativa che vuole ovviare alla «scarsa attenzione della città per i suoi artisti che, in pratica, vengono ignorati da chi dovrebbe piuttosto seguirli con simpatia ed attenzione».

L'assessore comunale Antonio Miceli sottolinea - e ne prendo atto con piacere - la coincidenza della mostra dei 20 pittori messinesi con i programmi e gli obiettivi dello stesso Assessorato. Egli si dichiara impegnato a continuare ad operare «attuando», tuttavia, il necessario passaggio dalla quantità alla qualità in modo da selezionare sempre più le attività e da puntare concretamente su fatti di indiscusso valore culturale». Se alle «parole» seguiranno i «fatti» sarà proprio la conferma di una favorevole congiuntura per la città di Messina.

Anche Serafino Marchione - cui per la verità, come rap-

presentante dell'Amministrazione provinciale, nulla si può imputare, se non in positivo, per quanto riguarda gli interventi nel settore delle arti visive - ribadisce che si può andare avanti e migliorare solo «con una seria programmazione» e con un «indispensabile coordinamento tra le associazioni private e gli Enti pubblici, quali Comune e Provincia».

E veniamo a Lucio Barbera, al quale si deve non solo l'idea della mostra - cioè la selezione dei 20 artisti messinesi che espongono - ma anche il saggio introduttivo dal titolo significativo *Una scommessa*, e le venti schede critiche dei singoli pittori (Anastasio, Arena, Borgia, Cancelliere, Cannistraci, Cannistraci Tricomi, Celi, Coletta, Del Dotto, De Pasquale, Freiles, Gherzi, Giorgianni, Mantilla, Marino, Militti, Otera, Samperi, Santoro, Serboli).

Tralascio di soffermarmi sulla spiegazione - compiutamente fornita da Barbera - del titolo "Pictura in Urbe", nel quale è esplicito il riferimento *a contrario* alla mostra di Capo d'Orlando "Extra Moenia", curata da Vittorio Fagone e da Eva Di Stefano, ed anche del significato dell'espressione "Collezione privata", chiaramente allusiva all'indifferenza dei collezionisti messinesi nei riguardi dei pittori locali.

Voglio solo dire che chi scrive da tempo si trova su questa lunghezza d'onda: vale a dire sulla politica culturale in direzione della giusta valutazione degli artisti messinesi (dei migliori certamente!) e, per conseguenza, della creazione di un mercato d'arte locale.

Mi auguro - come fa lo stesso Barbera - che si trovi la forza di esportare questa mostra in altri centri italiani. Come pure è auspicabile che la sponsorizzazione forte di questa mostra segni l'abbrivio di una nuova era per la realizzazione di mostre sempre più impegnative a Messina.

Quanto, infine, al luogo dell'esposizione, esso è certa-

mente esemplare: di grandi dimensioni, arioso e luminoso. Condivido anch'io con Barbera l'idea che esistono finalmente a Messina i presupposti per istituzionalizzare un appuntamento presso i locali della Fiera al fine di realizzare mostre o rassegne d'arte che possano costituire una via di mezzo fra le classiche biennali, triennali, ecc. e le fiere. La formula (artisti messinesi ed artisti italiani e/o artisti stranieri) potrebbe variare di anno in anno: più importante sarebbe la creazione di un comitato di esperti, al quale dovrebbe toccare il compito di realizzare la manifestazione.

Non voglio soffermarmi neppure sulla funzione della critica d'arte oggi e qui (anche perché lo ha già fatto Barbera in catalogo), ma ribadire quanto afferma il curatore, cioè che la rassegna messinese dimostra che esiste, appunto, a Messina «una pittura attenta sia al fatto linguistico che espressivo, ed aggiornata su modelli che avvertono la salutare attenzione per le avanguardie storiche, ma che d'altra parte mostra i sintomi di un ritrovato soggettivismo, di una declinazione cioè al tutto individuale del "fare arte"».

Non ritengo necessario, infine, entrare nel merito delle opere esposte e dei singoli artisti (me ne sono già occupato tante volte anch'io dalle pagine di questo giornale): concordo in linea di massima con la selezione dei 20 artisti, fermo restando che forse se ne sarebbero potuti escludere 3-4 e inserire vicerversa altrettanti pittori rimasti fuori. Ma non è il caso di fare nomi, né è mia intenzione muovere critiche, in un momento in cui tutti i messinesi, dagli artisti (esclusi e/o non) ai critici o sedicenti tali, ai collezionisti, ai fruitori *tout court*, debbono considerarsi fieri che Messina possa annoverare artisti di una qualità tale da potere sostenere confronti a livello nazionale.

Martedì 5 luglio 1988

## UN DIABOLICO STREGONE

Se non può considerarsi più giovanissimo (nato a Messina nel 1922), lo è senz'altro per il suo spirito, la sua *verve*, il suo impegno: parlo di Felice Canonico, questa volta «consacrato» nella sua città con una mostra antologica di circa 180 dipinti e 40 disegni, che si può vedere sino al 28 luglio al teatro Vittorio Emanuele.

Messina, per la verità, negli ultimi tempi sembra sfatare la maledizione del *nemo propheta in patria* (si ricordi l'altra antologica dedicata a Migneco) e procedere a valorizzare i «talenti» locali (si ricordi la recente mostra sui 20 artisti messinesi, ahimé troppo presto archiviata!).

Luciano Ordile, nella sua qualità di vicepresidente dell'Assemblea Regionale siciliana, ha sottolineato nella sua prolusione l'impegno che devono assumere gli enti locali (Regione, Provincia e Comune) e le forze culturali per fare di Messina un centro di «irradiazione» forte in questo settore.

Gianvito Resta, che ha introdotto i lavori dell'inaugurazione, si è rivolto a Canonico, riconoscendone l'impegno di almeno un quarantennio nel «leggere» e «cavalcare» un po' tutte le avanguardie del Novecento.

Alle due prolusioni si è aggiunta la terza, quella di Antonio Miceli, assessore ai Servizi socio culturali del Comune di Messina, ispirata alla politica di «far meglio», di «selezionare di più», di capovolgere cioè la distribuzione a pioggia del denaro pubblico in questo settore.

Il catalogo della editrice Sicania, con il progetto grafico di G.B.M., con le foto di Gian Gabriele Fiorentino, contiene gli interventi di Lucio Barbera (*Il re e i pedoni*), Tommaso Trini (*L'ultimo degli indipendenti*) e Concetta De Pasquale (*Pensieri in mostra*).

Qui vorrei, però, narcisisticamente, procedere attraverso

autocitazioni alla ricostruzione del mio personale approccio con Canonico e la sua pittura.

Voglio riferirmi in modo particolare alle due mostre di Canonico, succedutesi a Messina tra la fine del '73 e l'inizio del '74: precisamente a quella tenuta nella Galleria d'Arte Moderna di Armando Penna (al palazzo Palano di viale Libertà) e a quella organizzata dal non ancora completamente rimpiazzato centro culturale *Il Fondaco* di Antonio Saitta.

Relativamente alla seconda mostra così scrivevo sulla «Gazzetta del Sud»: «A dicembre Canonico insieme a Fontana era stato presentato all'inaugurazione della Galleria d'Arte Moderna di A. Penna... Nella nuova presentazione i versi di Antonio Saitta, dedicati a Canonico, racchiudono, forse in termini di autentica commozione poetica, il significato sentimentale dell'opera: "cancellate tutte le croci / fioriranno / papaveri rossi e margherite / Ogni alba / riparto / con un mondo nuovo nel cuore"».

A distanza di tempo questi versi di Saitta - unica presentazione in catalogo - acquistano un significato più chiaro: Canonico (e l'antologica ne è la prova) ha sempre bruciato le esperienze che via via i vari *ismi* dell'arte contemporanea proponevano, per ri-partire con nuova lena e rinnovato entusiasmo subito dopo.

Ancora due ricordi: il confronto alla Galleria Penna (uno dei momenti più stimolanti nella Messina degli anni Settanta) fra gli stacchi di Canonico ed i tagli di Fontana non fu azzardato. La mostra ebbe grande successo e Canonico fece così ritorno a Messina (e rientrò nelle case dei collezionisti messinesi, come si può vedere dalle opere esposte).

Quanto alla mostra del Fondaco, osservavo allora che, «se nella presentazione alla mostra di Cappello (che precedette quella di Canonico) è stato sottolineato da Salvatore Pugliatti che per l'autore l'amore per il mondo diviene poi amore per la materia, non dissimilmente per Canonico si deve ri-

levare che la ricerca di sempre nuovi modi di espressione è segno di amore per l'arte e per la vita».

A dieci anni di distanza nell'84 Canonico viene riproposto a Messina dall'Hobelix (galleria che cominciò i suoi passi subito dopo l'esaurirsi della galleria Penna) con una mostra di acquerelli.

Daria Bruno rilevava, presentandone le opere in catalogo, che «la prima sensazione che ci trasmettono è di meraviglia, di stupore. Colpisce l'estrema raffinatezza nell'utilizzo del colore, il degradare dei toni dall'azzurro più chiaro a quelli più sicuri, la presenza di tinte terragne che svaporano nelle delicatissime tonalità di rosa, il trascolorare di verdi più intesi in verdi acquosi. Meraviglia quindi per il colore, per le sue caleidoscopiche possibilità, per le metafore che riesce a creare, ad offrire, acquerelli estremamente rarefatti, fermi, al di fuori del tempo, che si collocano quasi per la loro astrazione in un sovramondo mitico...». Così Canonico approdando nell'universo della favola è riuscito come i bambini a tenere «il naso schiacciato ai finestrini del treno (Antoine de Saint Exupéry)».

Gli acquerelli rappresentano il punto di partenza di quella ricerca di Canonico che è approdata nell'ultima fase agli "Enigmi", che sono oggi in mostra al Teatro Vittorio Emanuele.

Ripercorrendo come su una scacchiera i momenti della pittura di Canonico, osserva Lucio Barbera: «Ecco allora muoversi come personaggi non in cerca d'autore, ma piuttosto di una trama che i loro singolari destini unisca e intrecci, i Braille, una figurazione post-cubistica, i Reperti, gli Stacchi, una iconografia realistica che sembra venire dal nord pur essendo nata nel fuoco del sud, gli Analfabeti, gli Autori, i Calendari, gli Enigmi. E sotto altro aspetto, quello puramente tecnico-linguistico, ecco trovarci a contatto con l'acquerello, il collage, la grafite, la china, l'inchiostro, la cera, l'olio, la tempera, la matita...».

Donde emerge a mio avviso la visione di un autore-arti-

sta sapiente regista-gestore della sua arte, ma soprattutto diabolico stregone, maestro di tecniche, e grande «compositore».

Mi piace sottolineare - con riferimento alla mostra in rassegna - l'impatto piacevole e gioioso soprattutto dei Calendari (senz'altro uno dei momenti più interessanti dell'intera opera esposta su 3 piani al Vittorio Emanuele). In proposito vorrei rilevare che uno dei momenti alti della pittura di Canonico è, appunto, quello che accoglie l'insegnamento della pop art (reperti, calendari), ma con l'avvertenza che ciò avviene attraverso l'utilizzazione di alcuni elementi di essa in termini di personale ri-creazione.

Altro momento forte è quello della pittura Braille (dall'omonima scrittura). Si tratta di una pittura in rilievo, di buon effetto cromatico. Quanto agli Stacchi, essi rappresentano l'espressione - forse la più originale di Canonico - di una pittura che fuoriesce dallo spazio circoscritto della cornice integrandosi con l'ambiente, attraverso la frattura della cornice stessa.

Giustamente direi che per le cornici spezzate, i reperti e i calendari, una parte della critica è stata indotta a parlare di un Canonico neodadaista. Ma Canonico - mi pare sia emerso dalla mia analisi - può tutto: con la sua grande capacità tecnica ed il suo grande impegno «giovanile».

Sabato 9 luglio 1988

## LA RI-CREAZIONE POETICA DI VENEZIA

La chiesa del Carmine di Taormina, restaurata dalla Soprintendenza ai Beni culturali e ambientali, ospita la mostra

di Giuseppe Santomaso (nato a Venezia nel 1907), relativa ad opere (come si legge nel sottotitolo) degli anni '70 e '80 e, come avverte nella sua introduzione Giuseppe Naro, a quelle opere già esposte al Palazzo Reale di Milano nell'86 e nel Wilhelm-Hack Museum di Ludwigshafen nell'87. La mostra resterà aperta sino al 15 settembre.

Come ci ricorda ancora Naro, è la prima volta che l'artista viene presentato in Sicilia e di questa scelta va dato sicuramente atto alla saggia politica dell'Amministrazione provinciale.

Si tratta, dunque, di un riuscito gemellaggio Taormina-Venezia e anche di una buona osmosi del tempio dedicato alla Madonna del Carmine e della pittura di Santomaso, adeguatamente inserita nel contesto del linguaggio architettonico settecentesco dall'architetto Antonello Longo.

Un'osservazione preliminare da fare è che le opere esposte sono prive della data di esecuzione: e ciò sia nelle opere medesime che nei cartelli *a latere*, e nelle didascalie del catalogo. Insomma non è possibile in alcun modo conoscere la datazione. Ne viene danneggiata, a mio avviso, con la carenza di «storicità», la lettura stessa della mostra. L'unica indicazione - come ho prima rilevato - è quella del sottotitolo (Opere anni '70 - '80), peraltro anch'essa molto generica e, quindi, imprecisa: aggiungo che Vittorio Sgarbi nel suo intervento in catalogo (*Libertà e purezza di Santomaso*) data l'*Omaggio al Crocifisso di Cimabue* opera che apre la mostra, al 1968!

Una ulteriore affermazione - *in limine* - è che esiste (certamente non voluta da parte degli organizzatori) una affinità fra l'antologica del messinese Canonico al Vittorio Emanuele e questa mostra di Santomaso: non ovviamente con riferimento a tutte le numerose opere dell'antologica, ma solo a quelle degli anni '60 - '70; con una anticipazione di certi stilemi da parte di Canonico ma con qualcosa in più di eleganza da parte di Santomaso.

Un'ultima considerazione di carattere preliminare: Santomaso è uno dei protagonisti della XLIII biennale di Venezia, esponendo al Padiglione Italia insieme a Burri, Accardi e Dorazio (curatore Guido Ballo), e a Ca' Corner della Regina in una mostra dedicata al Fronte Nuovo delle Arti e alla memoria del critico Giuseppe Marchiori (curatore Enzo Di Martino). Si potrebbe quasi dire che Taormina rappresenti per Santomaso, in questo suo ricco 1988, la continuazione della Biennale di Venezia.

Ciò premesso e solo per completezza espositiva, trattandosi di un autore noto su scala nazionale ed internazionale, dirò che nell'itinerario artistico di Santomaso tre sono le tappe determinanti per la sua formazione: a) l'adesione a "Corrente" (1939), b) la partecipazione (anche come promotore) al "Fronte Nuovo delle Arti" (1946), c) la ulteriore partecipazione al "Gruppo degli Otto" (1952).

In sintesi: non v'è dubbio che Santomaso si sia mosso inizialmente nella figurazione e che, quindi, appresa la lezione cubista, sia approdato all'astratto-gestuale ed all'informale.

Non sono d'accordo però con Sgarbi quando sottolinea «il desiderio di una maggiore oggettivazione», già rilevato anche da Naro. Non condivido ciò perché dal discorso di Sgarbi sembrerebbe che solo Santomaso, tra i pittori astratti, si ispiri alla realtà oggettiva. Ritengo infatti che gran parte dell'arte astratta attinga imprescindibilmente alle fonti del reale per approdare - come dice Barbera in catalogo (*La visibile utopia*) - ad una inevitabile sintesi astratta.

In buona sostanza, a mio avviso, il segno di Santomaso perde via via la forte valenza figurativa e si stilizza o per così dire si purifica sempre più sino a raggiungere certi esiti che lo avvicinano a Mirò.

Non v'è dubbio, infatti, che - soprattutto con l'avanzare degli anni - la pittura di Santomaso si è liberata sempre più dalle scorie e pesantezze di un figurativo-realistico e perviene ad effetti di purezza e di luminosità. Meno è da condivi-

dere l'accostamento di Santomaso come vedutista a Canaletto: forse è più giusta la dichiarazione dello stesso artista che si sente oggi vicino a Bellini.

Si tratta, tuttavia, di affermazioni che vanno accettate *cum grano salis*: mi sembra però evidente che la cultura veneziana sia presente nelle immagini e anche nella materia della pittura di Santomaso: penso ad esempio ai muri scrostati dei fondaci e alle porte dai colori stinti, erose dall'acqua, che si vedono mentre si cammina interminabilmente per Venezia.

Ecco io sono sicuro che se si vuole fare un'analisi critica obiettiva (come certamente preferisce lo stesso Santomaso) si deve parlare di finezza e luminosità della sua pittura, ma soprattutto di ri-creazione poetica delle immagini di Venezia.

Sabato 23 luglio 1988

#### L'ARTE GRAFICA DI CORRADO CAGLI

Il 16 luglio è stata inaugurata, alla presenza dell'on. Giuseppe Astone, la Galleria Comunale d'Arte moderna e contemporanea di Nizza di Sicilia con una mostra dedicata all'opera grafica (1956-1976) di Corrado Cagli.

L'avvenimento merita grande attenzione per almeno due profili fondamentali: innanzitutto perché in un centro della riviera ionica s'inaugura una Galleria d'Arte moderna e contemporanea, vale a dire un sicuro polo di attrazione e promozione culturale oltre che turistica; in secondo luogo perché la scelta cade su un autore ormai scomparso (Ancona 1910-Roma 1976), non solo fra i più noti degli anni '30-'70, ma anche fra i più vicini a Nizza di Sicilia.

Come attesta nell'introduzione al catalogo il sindaco di Nizza Giuseppe Di Tommaso, oggi «questo legame... con l'opera del maestro Cagli continua anche per la sensibilità del suo più stretto collaboratore Francesco Muzzi, che ha mantenuto con la nostra Amministrazione rapporti di amicizia e collaborazione».

La mostra dedicata all'opera grafica di Cagli degli anni fra il 1956 e il 1976 si deve infatti anche alla collaborazione di Muzzi.

È noto che negli anni '50 e '60 erano frequenti i soggiorni di Cagli nel suo studio di Taormina ed a quel periodo risalgono certamente la frequentazione ed i rapporti fra Cagli e Nizza. Se mi è consentito, direi che la scomparsa di Cagli è stata occasione «propizia» per la realizzazione di opere culturali da parte della bella cittadina ionica: infatti, come ricorda ancora Di Tommaso, «ad un anno dalla sua scomparsa l'Amministrazione...volle rendergli omaggio dedicandogli una mostra nei locali del Comune. La mostra, intitolata "Omaggio a Cagli", inaugurata dal senatore Umberto Terracini, amico del maestro, riscosse grande successo. In quell'occasione fu inaugurata anche la Biblioteca Comunale, che l'Amministrazione volle dedicare a Corrado Cagli».

Come si vede nel '77 viene inaugurata la Biblioteca Comunale e oggi, a distanza di undici anni, la Galleria d'Arte moderna e contemporanea: due avvenimenti, ripeto, di innegabile valore culturale oltre che ben s'intende turistico. Se mi si scusa l'impertinenza, sarebbe importante che la gestione della Galleria fosse assegnata a soggetti professionalmente impegnati nel settore delle arti visive e non, come spesso accade, a politici - sia pure illuminati - ma pur sempre tali!

Il catalogo curato da Giorgio Cortenova completa le informazioni su Cagli ed è anche corredato da schede che, se non proprio storico-filologiche, possono essere considerate tecnico-descrittive delle singole opere esposte.

Si tratta, insomma, di una vera e propria «antologica»

della grafica di Cagli e, oltre a Di Tommaso e Cortenova, il catalogo contiene un ricordo dell'artista di Francesco Romeo ed interventi di Roberto Barzanti, Fortunato Bellonzi, R.M. De Angelis e Franco Portone.

Entrando nel merito, vorrei solo precisare che trattasi in prevalenza di litografie e serigrafie, e che, secondo il mio avviso, sono da preferire quelle (più fantasiose e leggere) che, come rileva Bellonzi, «alludono a stravaganti florescenze», in un intrico colorato che ricorda a mio avviso il labirinto o, come dice ancora Bellonzi, il meandro: e se si può pensare ad un certo «automatismo», esso è «unicamente apparente perché la mano, la quale guida e scrive quei meandri, obbedisce all'intelletto vigile...».

In definitiva, si tratta di una artista che proviene dagli studi d'Accademia (Roma), ma che ha viaggiato molto (da Roma, a Parigi, a New York): un momento importante è la sua collaborazione con Capogrossi, Cavalli e Melli. Ecco, se posso dire una cosa, mi sembra che molti motivi dell'opera di Cagli rimandino a Capogrossi. Cagli, se si vuol proprio trovare una definizione particolare, si può dire un autore dal gusto eclettico che non scelse mai compiutamente tra figurativo ed astratto.

Mercoledì 27 luglio 1988

#### LA RISCOPERTA DELL'OGGETTO PERDUTO

L'Amministrazione provinciale di Messina ha presentato nei locali di rappresentanza del Palazzo dei Leoni "Il raggio duro del Sole".

Si tratta di una mostra fra pittura e scultura, come sugge-

risce Crispolti nel suo intervento (il cui titolo è servito alla intitolazione complessiva della mostra). Gli altri due interventi si debbono agli altrettanti curatori Lucio Barbera (*La bussola del caos*) e a Marie Luise Syring (*Disincantata indifferenza*).

Mi si consenta di fare una osservazione preliminare: mi sembra che nel titolo della mostra (*Il raggio duro del Sole*) per quanto suggestivo non sia immediatamente riconoscibile un riferimento alle opere esposte dagli otto artisti, né (per quanto mi sia sforzato di capire) tale titolo risulta chiarito dall'intervento di Crispolti.

L'unica plausibile spiegazione (che peraltro mi è stata suggerita da addetti ai lavori) è che si sia voluto fare riferimento alla materia degli oggetti (legno, ferro, terra), che li pone in un contesto di natura, a diretto contatto con l'aria, e quindi colpiti dai dardi cocenti del sole.

Ciò premesso, si tratta, come dicevo, di opere di otto artisti: Boehle e Munch (Dusseldorf e Friburgo), Sylvie Blocher (Saint Denis), l'ateniese Panayotidis (che lavora a Berna), l'iraniano Golba (milanesizzato), gli italiani Casciello e Vollaro (Officina di Scafati) e Gianni Caruso (torinese).

Nonostante la diversa provenienza e, quindi, la diversa matrice culturale, bisogna dire che l'impatto con questa mostra - a mio avviso - di scultura (ma preciserò meglio in seguito) non è disorientante: voglio dire dalla mostra proviene un messaggio unitario e ciò va spiegato a maggior ragione perché non si tratta di un «gruppo» di artisti.

Come osserva Marie Luise Syring, con riferimento alla situazione in Germania, ciò che accomuna gli artisti tedeschi «è il non presentarsi esclusivamente come pittori, scultori o grafici, cercando, invece, di raggiungere un'amalgama funzionale della pittura, scultura e spazialità, accompagnati, quando possibile, dall'elaborazione di un testo».

Con riferimento alla situazione attuale italiana, io aggiungerei che quella che si potrebbe definire fase di transizione

alla scultura (intersecazione cioè di pittura, scultura, scenografia) è oggi frequentemente riscontrabile (l'ultima Biennale di Venezia ne dà testimonianza).

In altri termini, e generalizzando, non solo in Europa, ma anche in America è tempo di scultura! È come se gli artisti, avendo «sperimentato» nel campo della pittura per tutto il Novecento, varcano oggi i confini della pittura per transitare nel settore della scultura.

Ecco: il primo connotato che accomuna gli otto artisti espositori è che si sono trovati tutti in questo momento storico a sentire vibrazioni ed il richiamo del mezzo espressivo *materia*.

Inoltre, come osserva Barbera, «le opere di questi otto artisti...pur avendo in sé una forte carica concettuale ed utilizzando la strumentazione poverista, non si muovono per nulla nell'ambito di uno sterile «neo», ma proprio quasi in opposizione sia al Concettuale che all'arte Povera, dato che nascono con precise ragioni estetico-formali e attraverso una coltissima manipolazione oggettuale.

Per quest'ultima connotazione io preciserei che essa vale soprattutto per la francese Blocher (presente all'ultima Biennale in «Aperto 88»), per la riuscita commistione di entità vive come fumo e luce (si veda l'opera esposta lungo la scalinata del Palazzo dei Leoni) e per il greco Panayotidis (si veda ad esempio «Città di Atene»).

Senz'altro suggestiva mi è sembrata la porta dell'iraniano Hossein Golba (il cui titolo originale è «Meditazione»). Ho anche apprezzato in particolare i «4 Grembiuli» del tedesco Hilmar Boehle e, degli italiani, soprattutto Gianni Caruso (si vedano le «Trappole»), ove ancora resiste l'intervento pittorico, ma, a mio avviso, su una ormai consolidata vocazione per una «traduzione» oggettuale.

Insomma «entrando» nella mostra si è subito colpiti da un'atmosfera rauschenberghiana, (con qualche rimando a

Tapies: v. Golba), quella soprattutto degli anni Cinquanta, ove gli oggetti della realtà quotidiana venivano scelti o trovati dall'artista e collocati sul piedistallo dell'arte.

Naturalmente non si può parlare di mostra *déjà vue*, ma di una ri-scoperta, se si vuole, dell'oggetto (perduto).

Visitando questa bella ed interessante rassegna (le opere sono tutte del periodo 1987-1988) ho visto qualche visitatore sorridere ironicamente ed ho sentito accenti di incomprendimento. Per fortuna si tratta solo di reperti di uno spaccato umano che senz'altro oggi costituisce una minoranza (anche per Messina!).

Sabato 5 Novembre 1988

#### DOPO LO STAGE

Conosco Helga Franza e sapevo che da tempo era iscritta all'Accademia di belle arti di Firenze, ma è stata senz'altro una sorpresa anche per me sapere che si cimentava con la prima *performance* artistica, affrontando il pubblico dei suoi concittadini messinesi.

Credo che la causa scatenante del fare pittura - in modo più personale, almeno in questa prima fase - sia da individuare nella partecipazione di Helga ad uno stage o corso tenuto da Emilio Vedova a Salisburgo, l'estate scorsa.

Evidentemente la carica pittorica era già *in pectore* e l'impatto con Vedova ha rappresentato lo choc scatenante, che ha rimosso le ultime remore.

Ciò premesso, Helga Franza dimostra nelle sue opere una

evidente tendenza verso l'espressione pittorica, che essa realizza secondo una «gestualità romanticamente automatica ed astratta» e secondo una «sperimentazione di tecniche e materiali», qualità che vengono attribuite ad Emilio Vedova, e che rivelano l'apprendimento della sua lezione: si veda la buona padronanza del nero e, in generale, della costruzione spaziale.

In sostanza, se si può tentare una collocazione di Helga Franza, io direi che essa si pone tra l'espressionismo astratto di Vedova e l'action painting di Pollock (naturalmente non raggiungendone le vette, ma dimostrando di poterne seguire le orme).

Non posso, infine, non sottolineare la «grande carica di energia» che le opere esposte sprigionano - come rileva anche Barbera - e aggiungerei che Helga dimostra in tal senso un vero e proprio temperamento wagneriano.

Ecco, se Helga dimostrerà che l'episodio della mostra presentata presso la Galleria di Enzo Celi non è stato un «gioco» (sia pure intellettualmente impegnato), ma il primo atto di un *continuum* pittorico (già *in fieri*), allora il suo *incipit* sicuramente potrà meglio essere letto in questa chiave.

Altrimenti, si sarà trattato di un innamoramento (nei confronti del colore e della pittura) e non di un amore, secondo l'accezione alberoniana.

Giovedì 8 Dicembre 1988

#### TERRECOTTE «ALATE»

La galleria d'arte "L'Airone" di Andrea Failla a Messina propone, dopo Bruno Samperi, lo scultore Nino Cucinotta e

le sue terrecotte, con i relativi progetti grafici. Si tratta di una mostra pregevole per la qualità delle opere, ma si deve apprezzare anche l'allestimento; e le opere di Cucinotta sembrano respirare al meglio nei locali «post-moderni» della galleria.

Avevo già recensito una mostra di Cucinotta, tenutasi alla "Meridina" nell'81; e in quella occasione, l'artista espose terrecotte, tempere ed una grande ceramica. Ma già allora avevo osservato che la terracotta, variamente trattata (anche con lo zolfo) si può considerare la materia congeniale di Cucinotta. E rilevavo come le figure di terracotta, sebbene di piccole dimensioni, tendessero ad assumere forme monumentali, e le tempere, eseguite con una tecnica mista (inchiostro, matita, gessetto, impasti di terra), pur essendo indubbiamente bozzetti delle opere in terracotta, vivevano senz'altro una propria e ben caratterizzata autonomia.

Da allora sono passati sette anni e Cucinotta ripresenta oggi la sua produzione plastica e le sue tempere-bozzetto, ma con una maggiore consapevolezza e una precisazione della sua scelta «poetica», insomma nel suo momento di raggiunta maturità espressiva. Barbera ricorda nella presentazione gli studi seguiti da Cucinotta all'Accademia e l'apprendistato presso Marino Marini, e mi pare che si possa concludere che oggi l'artista ha superato brillantemente le esperienze dell'apprendimento tecnico, utilizzandole in una accezione di personale e originale libertà creativa.

Suo è il motivo dell'ala, che caratterizza le figure, e che può avere funzione decorativa. Talvolta appare come una pura soluzione plastica di carattere dinamico, ma soprattutto è una cifra simbolica, allusiva di memorie mitiche.

Ecco, se non colgo male il messaggio di Cucinotta, il mito del classicismo finisce col vivere nella realtà quotidiana. Gli dei, gli eroi, le Cassandre, le Vittorie alate, scendono per così dire dal loro piedistallo e si ritrovano nella vita di tutti i giorni.

In questo senso si può interpretare anche il rifiuto della materia pregiata e la scelta della materia più povera, la terracotta, ma che è anche la materia naturale primaria: pur se abbellita, articolata con altri metalli, quali il ferro e il legno.

Il risultato è suggestivo: e mentre da una parte il mito si cala nella quotidianità, il quotidiano assume dimensione mitica.

Vedendo questa mostra ci si chiede perché mai i nostri amministratori non affidino ad uno scultore come Cucinotta, peraltro messinese, opere quali la statua di papa Wojtyła piuttosto che ad altri scultori, non locali e, come sembra, meno dotati.

Venerdì 16 Dicembre 1988

## APPENDICE

Come ho detto, faccio deroga al criterio fin qui seguito, di trattare le mostre degli anni 1984-88 solo attraverso le mie recensioni, per ricordarne due che non sono peraltro attinenti all'arte contemporanea, ma che a mio avviso, appunto per il loro carattere "diverso", oltre che per la loro qualificazione e importanza, non possono essere ignorate.

Mi riferisco a due mostre fotografiche, ambedue promosse dal compianto Lorenzo Messina, nella sua qualità di Presidente del *Circolo di Cultura*, e ambedue ideate e curate da Teresa Pugliatti, la quale a sua volta si avvale della qualificata collaborazione di alcune giovani studiose delle quali farò poi i nomi.

La prima, allestita nel novembre dell'84 nel salone di rappresentanza del Palazzo Comunale, col titolo *Il patrimonio storico-artistico messinese. Immagini e problemi*, consisteva in una capillare rassegna delle sopravvivenze storiche messinesi, nella quale furono presi in considerazione, oltre ai monumenti più importanti, persino i ruderi e i frammenti. Le immagini furono illustrate dalle bellissime riprese fotografiche di Corrada D'Amico e di Roberto Motta, corredate ciascuna da puntuali didascalie e alternate a più estesi pannelli didattici.

Alla stesura di questi ultimi, ma anche e soprattutto alla preliminare ricerca *in loco* delle sopravvivenze, collaborarono validamente le dott.sse Grazia Musolino e Caterina Di Giacomo.

La mostra purtroppo non poté avere un catalogo: e fu un'occasione mancata che ancor oggi costituisce una perdita da rimpiangere. Infatti, il contributo elargito dall'allora Assessore Regionale ai BB.CC. Luciano Ordile bastò solo per pagare (e a prezzo amichevole) le spese fotografiche e la stampa di un "petit Journal" a quattro fogli. E ancor oggi ci stupisce che ciò accadeva negli stessi anni in cui il medesimo Assessorato elargiva somme ben più cospicue per mostre monografiche di artisti contemporanei che non ricoprivano l'importanza né l'utilità didattica *permanente* di una tale mostra!

La seconda manifestazione analoga, intitolata *Arte e storia nella provincia di messina. Prima parte*, ebbe luogo nel maggio dell'86 e fu allestita nel Salone di rappresentanza del Palazzo della Provincia. Essa ebbe per tema un primo inventario dei Beni culturali del territorio provinciale. Primo, perché l'operazione avrebbe dovuto avere un seguito. In quella occasione, grazie ad un contributo della Amministrazione provin-

ziale si poté stampare un catalogo, piccolo, ma corredato di alcuni saggi introduttivi di Giovanni Molonia, di Gioacchino Barbera, di Concetta De Pasquale e Ornella D'Angelo (collaboratrici, queste ultime, della Pugliatti nella ricognizione dei luoghi, insieme con le dott.sse Giovanna Famà, Emanuela Mangano e Daniela Neri). Nello stesso catalogo, corredato anche da alcune delle riprese fotografiche eseguite per la mostra da Antonino Bartuccio, la Pugliatti redigeva una lunga premessa metodologica oltre che l'elenco dei Beni inventariati ed il testo descrittivo di essi.

Tuttavia, anche in quel caso, la mancanza di un più congruo contributo comportò fatiche (allestimento, attività pubblicitaria svolta sul piano della conduzione privata), spese personali dei collaboratori e vari inconvenienti, e ciò scoraggiò la continuazione dell'impresa; non solo, ma impedì una adeguata campagna pubblicitaria, e così queste due mostre, frutto di lunghe fatiche e di attente ricerche, non ebbero la risonanza che meritavano.

Ma ciò che più impressionò fu, soprattutto nella seconda, l'assenza dei politici e degli amministratori (ad accezione dell'allora Vice Presidente della Provincia, Assessore Serafino Marchione che partecipò alla inaugurazione) i quali, pur essendone a conoscenza, sembrarono ignorarla.

Chiudo così purtroppo con una nota non molto edificante ma che non va taciuta: si rileva in generale che le manifestazioni realizzate dagli studiosi, quelle cioè che non presentano caratteri di vistosità ma caratteri di informazione dei problemi del territorio (e il caso di queste due mostre è proprio emblematico) non suscitano l'interesse di coloro che questo territorio debbono gestire e che dovrebbero avvalersi proprio di documentazioni di questo genere.

DANIELE CASTRIZIO

MONETE BIZANTINE NEL MUSEO DI MESSINA\*

Il monetiere del Museo di Messina comprende 123 esemplari di epoca bizantina, di cui solo 29 con provenienza determinata: 8 bronzi appartenenti alla collezione Grosso Caccopardo e 21 *solidi* da Capo Schisò-Giardini. Dei restanti si ignora il luogo di rinvenimento.

Solo di altri 4 esemplari è specificata nei registri del Museo la provenienza: un *follis* di Giustino I fu acquistato a Reggio Calabria; un *decanummo* di Maurizio Tiberio e un *follis* di Costantino V e Leone IV vennero rinvenuti nella spiaggia messinese di Ringo; un *follis* di Michele III, infine, fu donato da un privato.

I *nomismata* provenienti da Capo Schisò, tutti emessi da imperatori della dinastia Isaurica, sono così distribuiti: 2 appartengono al regno di Leone III, 14 a quello di Costantino V, 3 a quello di Leone IV e 2 a quello di Costantino VI ed Irene.

Marciano, il primo ad essere rappresentato, più che un imperatore bizantino in senso stretto, è un monarca dell'Impero Romano d'Oriente, di cui è conservato un *solido* aureo. Seguono Anastasio I (2 *follies*) Giustino I (2 *folleis*) e Giustiniano I (1 *follis*), tutti precedenti la conquista bizantina della Sicilia.

Ai primi anni della presenza bizantina, anteriormente

---

\* Contributo presentato dalla Prof. Maria Caltabiano.

neta spicciola della popolazione siciliana, mentre il soldo militare veniva corrisposto in oro, proveniente dalle zecche di Roma e Ravenna<sup>7</sup>. Solo durante il difficile periodo della guerra contro i Persiani, sostenuta da Eraclio, la zecca di Siracusa contromarcò dei *folleis* di epoca anteriore, a causa della situazione d'emergenza causata dai continui rovesci militari e dal conseguente accentramento delle risorse economiche da parte delle truppe impegnate sul fronte orientale<sup>8</sup>. La presenza nel Medagliere di un *folllis* della zecca di Nicomedia e di uno battuto da quella di Cartagine, oltre a un *decannummo* di Catania e uno di Siracusa, tutti emessi sotto Maurizio Tiberio, ci informa sulla provenienza dei grossi nominali di bronzo circolanti in Sicilia e testimonia gli stretti contatti esistenti tra l'isola, l'Esarcato d'Africa e l'Oriente.

Anche per quanto riguarda il regno di Eraclio, il Medagliere, con il *nomisma* della zecca di Ravenna, i 2 *folleis* e i 2 *mezzi folleis* di Costantinopoli, il *mezzo follis* di Cartagine e il *folllis* contromarcato a Siracusa, offre uno spaccato della circolazione di quegli anni. L'oro proveniva da Ravenna o da Roma; i grossi nominali enei che giungevano dalla capitale, dall'Esarcato d'Africa, dalle province orientali in seguito a rapporti commerciali, talvolta venivano contromarcati a Siracusa. Questo stato di cose presuppone la supremazia marina dell'Impero che consentiva la circolazione di merci, e di monete, provenienti da aree così disparate.

Nel 663 l'imperatore Costante II (641-668), dopo aver diretto personalmente le operazioni in Apulia contro i Longobardi, fissò la propria residenza imperiale a Siracusa. Il trasferimento era segno della crescente importanza che l'Impero attribuiva ai suoi possedimenti in Occidente, specialmen-

---

<sup>7</sup> Cfr. L. CRACCO RUGGINI, *op. cit.*, p. 26.

<sup>8</sup> Cfr. C. MORRISSON, *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1970, p. 257.

te dopo la perdita dell'Egitto e dei conseguenti rifornimenti di grano: la Sicilia diveniva una riserva di approvvigionamento di importanza primaria<sup>9</sup>. Del resto, una incursione araba nel 652 aveva palesato la relativa debolezza e vulnerabilità dell'apparato militare isolano. La presenza dell'imperatore servì a triplicare le forze militari in Sicilia ed a rafforzare e accentrare il sistema tributario. La conseguenza più evidente della mutata linea politica è rappresentata dall'emissione da parte della zecca di Siracusa di moneta aurea e di grossi nominali bronzei destinati a coprire l'aumentato fabbisogno di moneta determinato dall'incremento di soldati e dalla crescente difficoltà a mantenere i contatti con Roma e Ravenna, a causa delle numerose flottiglie arabe che infestavano il mare intorno all'Italia. Significativamente, la coniazione di moneta aurea a Siracusa segnò il decadere graduale d'importanza della zecca di Ravenna: alla fine del VII secolo le emissioni auree siracusane eguagliavano per volume quelle di Costantinopoli<sup>10</sup>.

Non è senza significato il fatto che i 2 *mezzi folleis* di Cartagine presenti nel Medagliere appartengono agli anni precedenti la venuta di Costante II a Siracusa, mentre il *folleis* battuto nella città siciliana, è, ovviamente, successivo. Anche i 3 *folleis* di Costantino IV presenti nel Museo sono siracusani come del resto tutti i bronzi fino al regno di Basilio I (869-878): fino alla presa della città da parte degli Arabi nell'878, la zecca di Siracusa bastava a soddisfare la richiesta di circolante in Sicilia ed al pagamento del soldo militare.

La situazione politica e militare siciliana, negli anni 692-695 circa<sup>11</sup>, durante il regno di Giustiniano II, cambiò in maniera radicale, con l'istituzione del *thema* di Sicilia. La no-

---

<sup>9</sup> Cfr. L. CRACCO RUGGINI, *op. cit.*, p. 35.

<sup>10</sup> Cfr. L. CRACCO RUGGINI, *op. cit.*, p. 36.

<sup>11</sup> Cfr. L. CRACCO RUGGINI, *op. cit.*, p. 42.

vità più evidente oltre al concentrarsi di tutto il potere nelle mani dello *stratego* del *thema*, consisteva nel nuovo sistema di retribuzione dei soldati. Agli *stratioti*, i cavalieri catafratti, venne attribuita la proprietà di fondi di terreno, trasmissibili agli eredi, in cambio del servizio militare prestato, reso ereditario<sup>12</sup>. Ciò portò ad una limitazione degli oneri militari a carico dello Stato: una cospicua parte degli stipendi era costituita proprio delle rendite dei fondi assegnati ai soldati. Proprio il contrarsi, quindi, delle somme necessarie al pagamento degli *stratioti* è una delle cause del sensibile calo quantitativo delle emissioni della zecca siracusana<sup>13</sup>, dovuto anche a una crisi economica seguita alla cessazione dei traffici su scala mediterranea, per le conquiste dell'Islam, come prova l'assenza di monete emesse da zecche dell'oriente bizantino in tutti i Medaglieri e collezioni di Sicilia e Calabria, tanto più significativa se confrontata con l'elevato numero di nominali di zecche non italiane dei secoli precedenti.

Anche in questo caso la situazione storica serve a spiegare la presenza nel Medagliere di Messina di un solo *follis*, di zecca siracusana, battuto durante il primo regno di Giustiniano II (685-695), e l'assenza di numerario per i successivi sovrani, fino a tutto il regno di Leone III (720-740).

Il declino della zecca di Siracusa, evidente dal tempo della riforma tematica, si arrestò durante il regno di Costantino V (740-775) durante il quale si ebbe un rapido incremento della coniazione, dovuto essenzialmente alla chiusura di tutte le altre zecche dell'Italia centro-meridionale e al conseguente ruolo assunto dalla città siciliana come centro di ri-

---

<sup>12</sup> Per gli *stratioti* e la *strateia*, vedi V. VON FALKENHAUSEN, *La dominazione bizantina nell'Italia Meridionale dal IX all'XI secolo*, Bari 1978, pp. 129-135.

<sup>13</sup> Cfr. L. CRACCO RUGGINI, *op. cit.*, p. 43.

fornimento di circolante in tutti i territori imperiali in Italia, oltre che al riformarsi di un equilibrio politico-militare che permetteva la ripresa economica. Nel medagliere messinese, dopo il vuoto registrato per il periodo precedente, sono da segnalare 14 *folleis* emessi sotto l'imperatore Costantino V, a cui sono da aggiungere 3 *folleis* di Niceforo e Stauracio (803-811), 2 *folleis* di Leone V e Costantino (813-820), 4 *folleis* di Michele II (820-829), un *nomisma* e 4 *folleis* di Teofilo (829-842), 4 *folleis* di Michele III (842-867), un *semisse* di Basilio I (869-878), tutti emessi dalla zecca di Siracusa.

Nell'anno 827, in seguito alla rivolta di Eufemio, *turmarca*<sup>14</sup> di una flotta bizantina operante contro gli Arabi, truppe musulmane sbarcarono a Mazara, per la prima volta con propositi di conquista permanente. La guerra procedette lentamente, a causa della strenua difesa bizantina, ma già nell'831 cadde in mano araba Palermo; nell'843 fu la volta di Messina; nell'858/9, di Enna. La stessa Siracusa venne occupata e saccheggiata nell'878, anno in cui cessò la coniazione di monete bizantine nell'isola. Non cessò, invece, la circolazione di numerario bizantino, proveniente dalla capitale e pervenuto in Sicilia in seguito agli scambi commerciali con il *thema* di Calabria, oppure da mettere in relazione con le fortezze bizantine di Taormina e Rometta che resistettero, l'una fino al 902/3, l'altra fino al 965.

Questa circolazione è comprovata dalla presenza nel Medagliere di 10 *folleis* di Leone VI (886-912), 8 *folleis* di Romano I (919-944) e di 13 *folleis* anonimi: 2 della classe A, 9 della classe C, 1 della classe F ed 1, molto usurato, forse della classe K<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Per il termine *turmarca*, vedi V. VON FALKENHAUSEN, *La dominazione... cit.*, pp. 117-120.

<sup>15</sup> Cfr. A.R. BELLINGER, *The Anonymous Bronze Coinage*, NNM, New York 1928; M. THOMPSON, *The Athenian Agora*, II, Coins, Princeton, 1954, pp. 109-115.

Un discorso a parte meritano i 2 *solidi* di Leone III (720-740), i 14 di Costantino V (740-775), i 3 di Leone IV (776-780) ed i 2 di Costantino VI (780-797), tutti di zecca costantinopolitana, proveniente da Capo Schisò, presso Taormina.

Come risulta dai registri del Museo di Siracusa, questi esemplari appartengono al medesimo tesoretto rinvenuto a Capo Schisò il 10/11 marzo 1950, di cui fanno parte anche 180 *solidi* assicurati a quel Museo e studiati dallo Agnello<sup>16</sup>, parte di un numero ancora maggiore di esemplari andati dispersi. Secondo lo studioso<sup>17</sup>, i *nomismata* sarebbero stati smarriti al tempo della rivolta dello stratego Elpidio, negli anni intorno al 791/2, quando le truppe del *thema* di Sicilia si rifiutarono di consegnare allo *spatario* Teofilo lo stratego ritenuto dall'imperatrice Irene un cospiratore. Il governo bizantino, per superare la crisi, si vide costretto ad inviare una flotta poderosa, comandata dal *patrikios* Teodoro, costringendo alla fuga in Africa i personaggi troppo compromessi nel moto di rivolta.

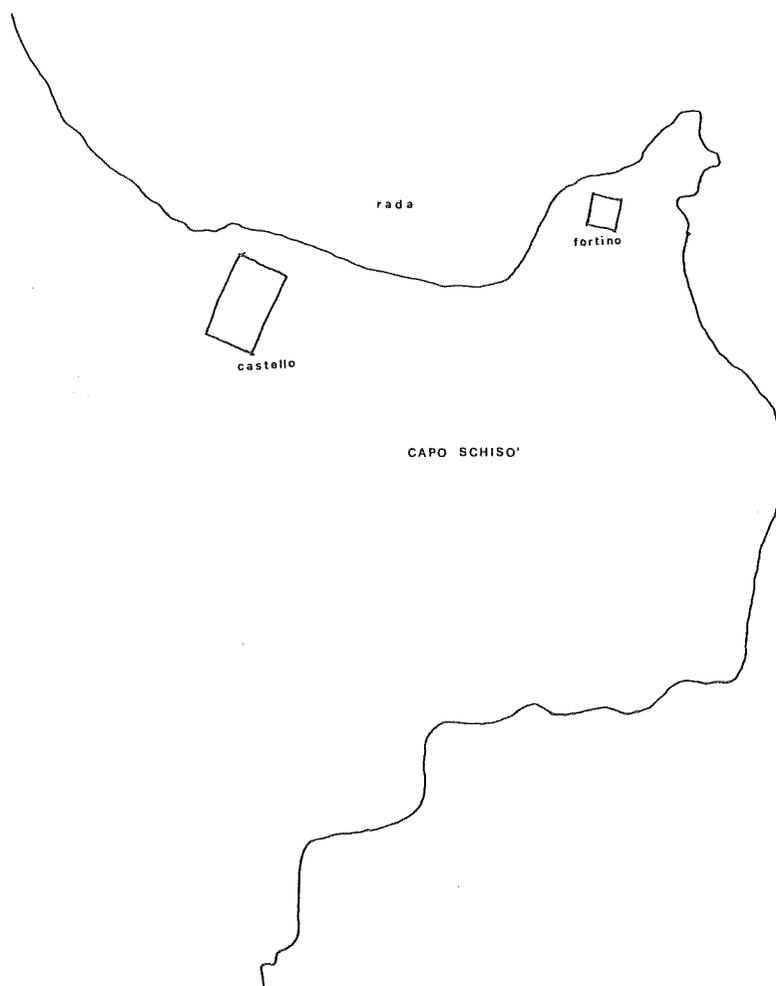
Se l'interramento dei *solidi* si dovette alle vicende della rivolta di Elpidio, è facile capire l'anomalia del tesoretto rispetto alla situazione del circolante in Sicilia: mentre nell'isola, da Costante II fino a Basilio I, era presente esclusivamente numerario battuto *in loco*, ed in questo senso tutti i dati siciliani concordano, le monete di Capo Schisò sono tutte di zecca costantinopolitana e quindi estranee alla normale circolazione di numerario bizantino. Inoltre questa anomalia deve essere messa in relazione con il luogo di rinvenimento degli esemplari aurei, Capo Schisò appunto, che, per

---

<sup>16</sup> Cfr. S.L. AGNELLO, *Ripostiglio di solidi bizantini rivenuto a Capo Schisò presso Taormina*, in *Atti VIII Congresso Internaz. Studi Bizantini*, Roma, 1953, I, p. 311. Vedi schema III.

<sup>17</sup> Cfr. S.L. AGNELLO, *art. cit.*, p. 311. Per la rivolta di Elpidio, vedi L. CRACCO RUGGINI, *op. cit.*, p. 47.

le sue eccellenti possibilità di ancoraggio, per la sua difendibilità dovuta alle fortificazioni (vedi cartina), e per la sua vicinanza con Reggio - una delle sedi della flotta tematica di Sicilia - poté essere usato da Teodoro come base per le operazioni contro lo stratego ribelle. I *solidi* ritrovati, quindi, saranno stati smarriti da un personaggio non siciliano al seguito della flotta imperiale, sempre che non si tratti, come indurrebbe a ritenere il cospicuo numero di esemplari, della *cassa militare* a disposizione del *patrikios*.



## SCHEMA I

	I <sup>18</sup>	II <sup>19</sup>
Anastasio I	3	2
Giustino I	6	3
Giustiniano I	32	10
Giustino II	/	/
Tiberio II	8	1
Maurizio Tiberio	12	4
Foca	3	1
Eraclio	59	7
Costante II	37	3
Costantino IV	15	3
Giustiniano II	12	1
Tiberio III	3	/
Teodosio III	1	/
Leone III	3	/
Costantino V	65	14
Leone IV/Cost. VI	1	/
Niceforo I	1	3
Michele I	27	/
Leone V	32	2
Michele II	30	4
Teofilo	27	6
Michele III	31	4
Basilio I	1	1
Leone VI	6	10
Romano I	2	8
Folles anonimi	6	13

<sup>18</sup> G. GUZZETTA, *op. cit.*, pag. 126.

<sup>19</sup> Esemplari presenti nel medagliere del Museo di Messina.

## SCHEMA II

	C	N	C	A	C	R	R	C	S
	O	I	O	N	A	O	A	A	I
	S	C	N	T	R	M	V	T	R
	T.	O.	S.	I.	T.	A	E.	A.	A.
Anastasio I	2 p								
Giustino I	3 p								
Giustiniano I	1 l	1 p	1 l	4 p	2 p	1 l			
Giustino II									
Tiberio II							1 l		
Maurizio Tib.		1 p			1 p			1 l	1 l
Foca					1 p				
Eraclio	4 p				1 p		1 o		1 p
Costante II					2 p				1 p
Costantino IV									3 p
Giustiniano II									1 p
Tiberio III									
Teodosio III									
Leone III									
Costantino V									14 p
Leone IV/Cost. VI									
Niceforo I									3 p
Michele I									
Leone V									2 p
Michele II									4 p
Teofilo									6 o p
Michele III									4 p
Basilio I									1 o
Leone VI	10 p								
Romano I	8 p								
Folles anonimi	13 p								

Con la lettera p abbiamo indicato i grossi nominali enei: *follis* e *mezzo follis*. La lettera l indica i *decanummi* e *pentanummi*. La o le monete auree.

## SCHEMA III

I <sup>20</sup>		II <sup>21</sup>
13 solidi di Leone III	(Wroth XLII,10)	2 solidi di Leone III
27 " " Cost. V	(Wroth XLIII,22)	3 " " Cost. V
101 " " "	(Wroth XLIII,23)	11 " " "
29 " " Leone IV	(Wroth XLV,21)	3 " " Leone IV
8 " " Cost. VI	(Wroth XLVI,5)	2 " " Cost. VI
1 solido di Artavasde	(Wroth XLVI,16)	
1 " " "	(/)	

## MARCIANO (450-457)

- 1) D/Busto di Marciano di tre-quarti, con elmo, diadema e corazza. Nella mano d. una lancia che passa trasversalmente dietro la testa; nel braccio s. uno scudo su cui è effigiato un cavaliere che trafigge un nemico.

DNMARCIA/NVSPFAVC

R/Vittoria alata, stante, volta a s., con una croce bordata di perline nella d. Nel campo a d., una stella. In esergo, CONOB.

VICTORI/AAVCCC

AV solido di Costantinopoli, 450-457, gr. 4,43; mm. 20.

Conservazione: buona. Inv. n. 4353. Tav. I, 1.

Longuet, tav. I,2.

## ANASTASIO I (491-518)

- 2) D/Busto di Anastasio I, volto a d., con diadema, corazza e paludamentum.

DNANASTA/SIVSPPAVC

R/Nel campo, grande M. In alto, croce. Ai lati, stelle. In basso, E. In esergo, CON.

AE follis di Costantinopoli, 498-518, gr. 11,70; mm. 33.

Conservazione: cattiva. Inv. n. 4970.

Morrisson, I, tav. III, 76.

<sup>20</sup> S.L. AGNELLO, *op. cit.*, pag. 311.

<sup>21</sup> Solidi del Museo di Messina, con provenienza Capo Schisò.

## 3) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli, 498-518; gr. 12,42; mm. 34.

Conservazione: cattiva. Inv. n. 5898.

Morrisson, I, tav. III, 76.

## GIUSTINO I (518-527)

## 4) Busto di Giustino I, volto a d., con diadema, corazza e paludamentum.

DNIVSTI/NVSPPAVC

R/Nel campo, grande M. In alto, una croce. A d., una croce; a s., stella.

In basso, lettera non leggibile. In esergo, CON.

AE follis di Costantinopoli, 518-527; gr. 15,32; mm. 31.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 4967 (V. Inv. 2937) Acquisto da Reggio C. Tav. I, 4.

Morrisson, I, tav. VI, 12.

## 5) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di di Costantinopoli, 518-527; gr. / ; mm. 33.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 3449. Coll. Grosso Cacopardo.

## 6) D/Idem.

R/Idem, ma, in basso, E.

AE follis di Costantinopoli, 518-527; gr. 14,10; mm. 27.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5900.

## GIUSTINIANO I (527-565)

## 7) D/Busto di Giustiniano I, volto a d., con diadema, corazza e paludamentum

DNIVSTINI/ANVSPPAVC

R/Nel campo, grande M. In alto, croce. Ai lati, stelle. In esergo, ANTIX.

AE follis di Antiochia 527/8<sup>22</sup>; gr. 13,65; mm. 32.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5903.

Wroth, tav. VIII, 1.

<sup>22</sup> Prima del terremoto del 528, dopo il quale la città cambiò nome in Theupolis.

- 8) D/Idem.  
R/Nel campo, grande M. In alto, una croce. A s., stella; a d., croce.  
Leggenda dell'esergo illeggibile.  
AE follis di di Cartagine (?), 534-539; gr. 7,22; mm. 30.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5904.  
Morrisson, I, tav. XVIII CT, 05.
- 9) D/Idem.  
R/Nel campo, grande I. Ai lati, croci. In esergo, CON.  
AE decanummo di Costantinopoli, 527-538; gr. 4,32; mm. 19.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5905. Tav. I, 9.  
Wroth, tav. VI,2.
- 10) D/Busto di Giustiniano I, volto a d., con diadema, corazza e paludamentum.  
DNIVSTINI/ANVSPPAV  
R/nel campo, grande I. Ai lati, croci. In esergo, CON.  
AE decanummo di Costantina<sup>23</sup>; gr. 4,82; mm. 19.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5906.  
Morrisson, I, tav. XIX (Carthage?) 72.
- 11) D/Busto di Giustiniano I, volto a d., con diadema, corazza e paludamentum.  
Leggenda illeggibile.  
R/Nel campo, grande M. In esergo, ThEYP.  
AE follis di Antiochia, 533-537; gr. 9,85; mm. 30.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5968.  
Morrisson, I, tav. XV An 14.
- 12) D/Busto di Giustiniano I, volto a d., con diadema, corazza e paludamentum.  
Leggenda evanida.  
R/Nel campo, grande M. In alto, una croce, a s., stella; a d., croce.  
In esergo, KART.  
AE follis di Cartagine, 534-538/9; gr. 11,90; mm. 26.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5971.  
Morrisson, I, tav. XVIII Ct 03.

---

<sup>23</sup> Per l'identificazione della zecca. Vedi A. BELLINGER, *A Mint at Constantine in Numidia*, MN, 12, 1966, pp. 99-106.

- 13) D/Busto di Giustiniano I, di prospetto, con elmo piumato e corazza. Nella mano d., globo crucifero; nel braccio s., uno scudo su cui è effigiato un cavaliere. Nel campo, a d., una croce.  
 DNIVSTINI/ANVSPPAVC  
 R/Nel campo, grande M. In alto, una croce. A s., A/N/N/O; a d., XII. In basso, B.  
 In esergo, NIKO.  
 AE follis di Nicomedia, officina B, 538/9; gr. 21,60; mm. 40.  
 Conservazione: mediocre. N. Inv. A. 5901. Tav. I, 13.  
 Morrisson, I, tav. XII Ni 07 (var.).
- 14) D/Busto di Giustiniano I, di prospetto, con elmo piumato. Nella mano d., globo crucifero.  
 DNIVSTINI/ANVSPPAVC  
 R/Nel campo, grande I. Ai lati, stelle.  
 AE decanummo di Roma, 538-565; gr. 5,27; mm. 18.  
 Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5907. Tav. I, 14.  
 Morrisson, I, tav. XX Ro 31.
- 15) D/Busto di Giustiniano I, di prospetto, con elmo piumato e corazza. Nella mano d., globo crucifero; nel braccio s., uno scudo su cui è effigiato un cavaliere.  
 DNIVSTINI/ANVSPPAVC  
 R/Nel campo, grande M. In alto, una croce. A s., A/N/N/O; a d., XG. Esergo illeggibile.  
 AE follis di Antiochia, officina Γ, 542/3; gr. 17,60; mm. 34.  
 Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 4987 (V. Inv. 3234). Tav. II, 15.  
 Morrisson, I, tav. XV An 37 (var.).
- 16) D/Idem.  
 R/Nel campo, grande M. In alto, una croce. In basso, Γ. In esergo, YHYI<sup>ϕ</sup>X.  
 A s., A/N/N/O; a d., X/X.  
 AE follis di Antiochia, officina Γ, 546/7; gr. 16; mm. 35.  
 Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5902. Tav. II, 16.  
 Morrisson, I, tav. XV An 41.

#### IMPERATORE BIZANTINO DEL VI SEC.

- 17) D/Busto di imperatore, volto a d., con diadema, corazza e paludamentum.  
 Leggenda illeggibile.

R/Nel campo, grande M. Esergo illeggibile.

AE follis; gr. 12,52; mm. 31.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5899.

TIBERIO II (574-582)

- 18) D/Busto di Tiberio II, di prospetto, con corona con croce e corazza.

Nella mano d., globo crucifero.

Leggenda illeggibile.

R/ Nel campo, grande I. Ai lati, croci.

AE decanummo di Ravenna; 574-582; gr. 1,82; mm. 15.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5908. Tav. II, 18.

Morrisson, I, tav. XXVIII Rv AE 02.

MAURIZIO TIBERIO (582-602)

- 19) D/Busto di Maurizio Tiberio, di prospetto, con elmo e corazza.

Nella mano d., globo crucifero; nel braccio s., uno scudo su cui è effigiato un cavaliere.

Leggenda non seguibile per intero.

R/Al centro, croce potente su cerchio. A s., XX; a d., XX. In esergo, KRT.

AE follis di Cartagine, 582-602; gr. 12,25; mm. 28.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5969. Tav. II, 19.

Bellinger, DOC I, pag. 356, n. 243.

- 20) D/Busto di Maurizio Tiberio, con elmo con croce e corazza. Nella mano d., globo crucifero; nella s., uno scudo su cui è effigiato un cavaliere.

DM(IBERI)/MAVRICI

R/Nel campo, grande M: In alto, croce. A., A/N/N/O; a d., G. In basso, B.

In esergo, NIKO.

AE follis di Nicomedia, officina B; 587/8; gr. 11, 80; mm. 28.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5909. Tav. III, 20.

Morrisson, I, tav. XXXI Ni AE 04.

- 21) D/Busto di Maurizio Tiberio, di prospetto, con elmo con croce, corazza e paludamentum. Nella mano d., globo crucifero.

DNMAVR/(TIBPPAVC)

R/Nel campo, grande I.A s., A/N/N/O; a d., G. In esergo, CAT.

AE decanummo di Catania, 587/8; gr. 2,72; mm. 15.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 1497 (V. Inv. 6814). Dalla spiaggia di Ringo. Tav. III, 21.  
Wroth, tav. XIX, 9.

- 22) D/Busto di Maurizio Tiberio, di prospetto, con elmo con pendagli, corazza e paludamentum.  
DNMAR/TIbPPAVC  
R/Nel campo, grande X. Intorno, SE/CI/LI/A.  
AE decanummo di Siracusa, 588-602; gr. 3, 42; mm. 15, 5.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5973. Tav. III, 22.  
Bellinger, DOC I, tav. LXXIX, 281.

FOCA (602-610)

- 23) D/Busto di Foca, con corta barba, di prospetto, con corona con croce ed in vesti consolari. Nella mano d., mappa. Nella s., globo crucifero.  
(DNFOCA/PERPAVC)  
R/Nel campo, XX.A s., stella. A d., E. In alto, croce. In esergo, KRTS.  
AE mezzo follis di Cartagine; 602-610; gr. 6,30; mm. 21,5.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5910. Tav. III, 23.  
Morrisson, I, tav. XXXVIII Ct AE 13.

ERACLIO (610-641)

- 24) D/A s., busto di Eraclio, con lunga barba; a d., busto di Eraclio Costantino, con corta barba; entrambi di prospetto, con corona con croce, corazza e paludamentum. Tra le due teste, una croce.  
DDNNERACLIVSETERACONSTPP  
R/Croce potente su quattro gradini. In basso, CONOB.  
VICTORI/AAVCCH  
AV solido di Ravenna; 630-641; gr. 4,22; mm. 20.  
Conservazione: mediocre. N. Inv. A. 4764 (V. Inv. 7080). Tav. III, 24.  
Wroth, 433, tav. XXIX, 9.

- 25) D/A s., figura stante di Eraclio; a d., figura stante di Eraclio Costantino; entrambi di prospetto, con corona e clamide. Nella mano d., globo crucifero. Tra le loro teste, una croce.  
Leggenda illeggibile.  
R/Nel campo, grande M. In alto, il *chrismon*. A s., Λ/N/N/O; a d. la data, illeggibile. In esergo, CON (?).  
AE follis di Costantinopoli, officina Γ; 613-616; gr./; mm. 33.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5919. Tav. IV, 34.  
Morrisson, I, tav. LX Sy AE 01.

- 35) D/Figura stante di Costantino IV, di prospetto, con elmo con croce e corazza. Nella mano d., lancia.

R/Nel campo, grande M. In alto, monogramma. A. s., figura stante di Eraclio; a d., figura stante di Tiberio; quasi completamente evanide. Esergo illeggibile.

AE follis di Siracusa, 670-680; gr. 5; mm. 21,5.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5921. Tav. IV, 35.

Morrisson, I, tav. LX Sy AE 04.

- 36) D/Busto di Costantino IV, con corta barba, di prospetto, con elmo crestato, diadema e corazza. Nella mano d., una lancia che passa trasversalmente dietro la testa; nel braccio s., uno scudo su cui è effigiato un cavaliere.

R/Nel campo, grande M. In alto, monogramma. In esergo, SCL.

AE follis di Siracusa; 670-680 ca.; gr. 5; mm. 23,5.

Conservazione: mediocre. N. Inv. A. 5918. Tav. IV, 36.

Wroth, tav. XXXVII, 20.

#### GIUSTINIANO II (I regno: 685-695)

- 37) D/Parte superiore di Giustiniano II, di prospetto, con corona con croce e clamide. Nella mano d., una lunga croce; nella s., akakia.  
R/Nel campo, grande M. In alto, monogramma. In basso, E. In esergo, SCL.

AE follis di Siracusa; 685-695; gr. 1,90; mm. 18.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5920. Tav. IV, 37.

Wroth, tav. XXXIX, 14.

#### LEONE III (717-741)

- 38) D/Busto di Leone III, con corta barba, di prospetto, con corona con croce e clamide. Nella mano d., globo crucifero; nella s., akakia.  
CNOLEO/NPAM(YL

R/Busto di Costantino V, di prospetto, con corona con croce e clamide. Nella mano d., globo crucifero; nella s., akakia.

CNC)ONST/ANTINYSM

AV solido di Costantinopoli; 720-741; gr. 4,42; mm. 19,5.

Conservazione: buona. N. Inv. A. 4332. Da Capo Schisò-Giardini.  
Tav. IV, 38.

Wroth, tav. XLII, 10.

39) D/Idem.

CNOLEO/NPAMYLE

R/Idem.

CNCONS/TANTINYS

AV solido di Costantinopoli; 720-741; gr. 4,42; mm. 19.

Conservazione: buona. N. Inv. A. 4333. Da Capo Schisò-Giardini.

Tav. IV, 39

Wroth, tav. XLII, 10.

COSTANTINO V (741-775)

40) D/Busto di Costantino V, con corta barba, di prospetto, con corona con croce e clamide. Nella mano d., croce potente. Nella s., akakia.

BCO/NS/TANTINYL

R/Busto di Leone III, con corta barba, di prospetto, con corona con croce e clamide. Nella mano d., croce potente; nella s., akakia.

C/LE/ONPAMYL

AV solido di Costantinopoli; 741-751; gr. 4,42; mm. 19.

Conservazione: buona. N. Inv. A. 4334. Da Capo Schisò-Giardini.

Tav. IV, 40.

Wroth, tav. XLIII, 22.

41) D/Idem.

R/Idem.

AV solido di Costantinopoli; 741-751; gr. 4,43; mm. 20.

Conservazione: buona. N. Inv. 4335. Da Capo Schisò-Giardini. Tav. V, 41.

Wroth, tav. XLIII, 22.

42) D/Idem.

R/Idem.

AV solido di Costantinopoli; 741-751; gr. 4,43; mm. 19.

Conservazione: buona. N. Inv. A. 4336. Da Capo Schisò-Giardini.

Tav. V, 42.

Wroth, tav. XLIII, 22.

43) D/A s., busto di Costantino V, con corta barba; a d., busto di Leone V; entrambi di prospetto, con corona con croce e clamide. Al centro, un globetto. Tra le loro teste, una croce.

COhSTAHTIhOSSLEOhOhEOS

R/Busto di Leone III, con corta barba, di prospetto, con corona con croce e loro. Nella mano d., croce potente.

## C/LE/ONPAMYL

AV solido di Costantinopoli; 751-775; gr. 4,42; mm. 20.

Conservazione: buona. N. Inv. A. 4337. Da Capo Schisò-Giardini.

Tav. V, 43.

Wroth, tav. XLIII, 23.

## 44) D/Idem.

R/Idem.

AV solido di Costantinopoli; 751-775; gr. 4,46; mm. 19,5.

Conservazione: buona. N. Inv. A. 4338. Da Capo Schisò-Giardini.

Tav. V, 44.

Wroth, tav. XLIII, 23.

## 45) D/Idem.

R/Idem.

AV solido di Costantinopoli; 751-775; gr. 4,23; mm. 21.

Conservazione: buona. N. Inv. A. 4339. Da Capo Schisò-Giardini.

Tav. V, 45.

Wroth, tav. XLIII, 23.

## 46) D/Idem.

R/Idem, ma la corona è molto più elaborata.

AV solido di Costantinopoli; 751-775; gr. 4,46; mm. 21.

Conservazione: buona. N. Inv. A. 4340. Da Capo Schisò-Giardini.

Tav. V, 46.

Wroth, tav. XLIII, 23.

## 47) D/Idem.

R/Come sul n. 45.

AV solido di Costantinopoli; gr. 4,30; mm. 20.

Conservazione: buona. N. Inv. A. 4341. Da Capo Schisò-Giardini.

Tav. V, 47.

Wroth, tav. XLIII, 23.

## 48) D/Idem.

R/Idem.

C/LE/ONPAM©

AV solido di Costantinopoli; 751-775; gr. 4,45; mm. 19.

Conservazione: buona. N. Inv. A. 4342. Da Capo Schisò-Giardini.

Tav. V, 48.

Wroth, tav. XLIII, 23.

- 49) D/Idem.  
R/Idem.  
C/LE/ONPAMYΘ  
AV solido di Costantinopoli; 751-775; gr. 4,36; mm. 19.  
Conservazione: buona. N. Inv. A. 4343. Da Capo Schisò-Giardini.  
Tav. V, 49.  
Wroth, tav. XLIII, 23.
- 50) D/Idem.  
R/Idem.  
C/LE/ONPAMYΛΘ  
AV solido di Costantinopoli; 751-775; gr. 4,32; mm. 21.  
Conservazione: buona. N. Inv. A. 4344. Da Capo Schisò-Giardini.  
Tav. V, 50.  
Wroth, tav. XLIII, 23.
- 51) D/Idem.  
R/Idem.  
C/LE/ONPAMYΛΘ  
AV solido di Costantinopoli; 751-775; gr. 4,39; mm. 20.  
Conservazione: buona. N. Inv. A. 4345. Da Capo Schisò-Giardini.  
Tav. VI, 51.  
Wroth, tav. XLIII, 23.
- 52) D/Idem.  
R/Idem.  
C/LE/ONPAMYΘ  
AV solido di Costantinopoli; 751-775; gr. 4,32; mm. 20.  
Conservazione: buona. N. Inv. A. 4346. Da Capo Schisò-Giardini.  
Tav. VI, 52.  
Wroth, tav. XLIII, 23.
- 53) D/Idem.  
R/Idem.  
C/LE/ONPAMYΛΘ  
AV solido di Costantinopoli; 751-775; gr. 4,31; mm. 20.  
Conservazione: buona. N. Inv. A. 4347. Da Capo Schisò-Giardini.  
Tav. VI, 53.  
Wroth, tav. XLIII, 23.
- 54) D/Parte superiore di Costantino V, di prospetto, con corona e

clamide. Nella mano d., mappa. A s., K/ω/N/S/; a d., Δ/E/C/Π.  
R/Parte superiore di Leone IV, di prospetto, con corona con croce  
e clamide. Nella mano d., mappa. A s., Λ/E/O/N; a d., Δ/E/C/Π.  
AE follis di Siracusa; 751 ca.; gr. 2,40; mm. 16,5.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5922. Tav. VI, 54.

Morrisson, II, tav. LXVII Sy AE 03.

- 55) D/A s., busto di Costantino V, con corta barba; a d., busto di Leone IV; entrambi di prospetto, con corona con croce e clamide. Nella mano d., mappa. Tra le loro teste, una croce. A s., K; a d., Λ/E/O/N/.  
R/Busto di Leone III, con corta barba, di prospetto, con corona con croce e clamide. Nella mano d., croce potente. A s., Λ/E/O/N; a d., Δ/E/C/Π.

AE follis di Siracusa; 751-775; gr. 3,27; mm. 20.

Conservazione: mediocre. N. Inv. A. 5923. Tav. VI, 55.

Morrisson, II, tav. LXVII, Sy AE 07.

- 56) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 751-775; gr. 3,50; mm. 20.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5924. Tav. VI, 56.

Morrisson, II, tav. LXVII Sy AE 07.

- 57) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 751-775; gr. 2; mm. 18.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5925. Tav. VI, 57.

Morrisson, II, tav. LXVII Sy Ae 07.

- 58) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 751-775; gr. 2,30; mm. 18.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5926.

Morrisson, II, tav. LXVII Sy AE 07.

- 59) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 751-775; gr. 2,80; mm. 18.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5927.

Morrisson, II, tav. LXVIII Sy AE 07.

- 60) D/Idem.  
R/Idem.  
Ae follis di Siracusa; 751-775; gr. 2,60; mm. 18,5.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5928.  
Morrisson, II, tav. LXVII Sy AE 07.
- 61) D/Idem.  
R/Idem.  
AE follis di Siracusa; 751-775; gr. 3, 10; mm. 19.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5929.  
Morrisson, II, tav. LXVII Sy AE 07.
- 62) D/Idem.  
R/Idem.  
AE follis di Siracusa; 751-775; gr. 2,10; mm. 17,5.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5930.  
Morrisson, II, tav. LXVII Sy AE 07.
- 63) D/Idem.  
R/Idem.  
AE follis di Siracusa; 751-775; gr. 2,97; mm. 19.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5931.  
Morrisson, II, tav. LXVII Sy AE 07.
- 64) D/Idem.  
R/Idem.  
AE follis di Siracusa; 751-775; gr. 2,90; mm. 20.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5932.  
Morrisson, II, tav. LXVII Sy AE 07.
- 65) D/Idem.  
R/Idem.  
AE follis di Siracusa; 751-775; gr. 2,47; mm. 19.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 1497.  
(V. Inv. 6814). Dalla spiaggia di Ringo.  
Morrisson, II, tav. LXVII Sy Ae 07.
- 66) D/Idem.  
R/Idem.  
AE follis di Siracusa; 751-775; gr. 1; mm. 15,5.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5933.

no; entrambi di prospetto, con corona con croce e clamide. Tra le loro teste, una croce.

R/Nel campo, grandi  $\Lambda$  e K. In alto, una croce.

AE follis di Siracusa; 813-820; gr. 4,95; mm. 23,5.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 148. (V. Inv. 3552). Tav. VII, 76.

Morrisson, II, tav. LXXI Sy AE 01.

77) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 813-820; gr. 2,50; mm. 18.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5937.

Morrisson, II, tav. LXXI Sy AE 01.

MICHELE II (820-829)

78) D/A a., busto di Michele II, con corta barba; a d., busto di Teofilo; entrambi di prospetto, con corona con croce. Michele II, con la clamide: Teofilo, con il loros.

MIXA/HA/SOEOF

R/Nel campo, grande M. In alto, una croce. In basso,  $\Theta$ .

Ae follis di Siracusa; 821-829; gr. 3,52; mm. 21.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5939.

Morrisson, II, tav. LXXII Sy AE 01.

79) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 821-829; gr. 3,27; mm. 20.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5940.

Morrisson, II, tav. LXXII Sy AE 01.

80) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 821-829; gr. 4,77; mm. 22.

Conservazione: mediocre. N. Inv. A. 5941. Tav. VII, 80.

Morrisson, II, tav. LXXII Sy AE 01.

81) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 821-829; gr. 2,97; mm. 19.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5942. Tav. VII, 81.

Morrisson, II, tav. LXXII Sy AE 01.

## TEOFILO (829-842)

- 82) D/Busto di Teofilo, con corta barba, di prospetto, con corona con croce e clamide. Nella mano d., globo crucifero.

⊙EO/FILOS

R/Busto di Teofilo, con corta barba, di prospetto, con corona con croce e loros. Nella mano d., croce potente.

⊙E/OFILOS.

AV solido di Siracusa; 829-832; gr. 3,87; mm. 16.

Conservazione: buona. N. Inv. A. 4763. (V. Inv. 7169). Tav. VII, 82.

Morrisson, II, tav. LXXIII Sy AV 01.

- 83) D/Busto di Teofilo, con corta barba, di prospetto, con corona con croce e clamide. Nella mano d., globo crucifero.

⊙EOFI/LOSbASI

R/Nel campo, grande M.A. s.; X/X/X; a d., N/N/N. In alto, una croce. In basso, ⊙.

AE follis di Siracusa; 829-832; gr. 4,17; mm. 19,5.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 148 (V. Inv. 3552).

Morrisson, II, tav. LXXIII Sy AE 06.

- 84) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 829-832; gr. 2,62; mm. 17.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5943. Tav. VII, 84.

Morrisson, II, tav. LXXIII Sy AE 06.

- 85) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 829-832; gr. 3,57; mm. 18.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5944.

Morrisson, II, tav. LXXIII Sy AE 06.

- 86) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 829-832; gr. 4,37; mm. 22.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5945.

Morrisson, II, tav. LXXIII Sy AE 06.

- 87) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 829-832; gr. 6,20; mm. 19.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5946.  
Morrisson, II, tav. LXXIII Sy AE 06.

#### MICHELE III (842-867)

- 88) D/Busto di Michele III, con corta barba, di prospetto, con corona e loros. Nella mano d., croce potente.

MI/XAHAb

R/Nel campo, grande M. In alto, croce. In basso, ☉.

AE follis di Siracusa; 866/7; gr. 2,97; mm. 21,5.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5947.

Morrisson, II, tav. LXXV Sy AE 01.

- 89) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 866/7; gr. 4,27; mm. 24.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5949.

Morrisson, II, tav. LXXV Sy AE 01.

- 90) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Siracusa; 866/7; gr. 4,47; mm. 22.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5950. Tav. VIII, 90.

Morrisson, II, tav. LXXV Sy AE 01.

- 91) D/Busto di Michele III, con corta barba, di prospetto, con corona con croce e loros. Nella mano d., globo crucifero. A s., M; a d., I/X.

R/Busto di Michele III, di prospetto, con corona con croce e clamide.

Nella mano d., globo crucifero. A s., M; a d., I/X/b

AE follis di Siracusa; 866/7; gr. 1,87; mm. 16.

Conservazione: mediocre. N. Inv. A. 5948. Tav. VIII, 91.

Wroth, tav. L, 8-9.

#### BASILIO I (867-886)

- 92) D/Busto di Basilio I, con corta barba, di prospetto, con corona e loros. Nella mano d., globo crucifero.

bAS/IAEIOC

R/Busto di Costantino, con corta barba, di prospetto, con corona e clamide. Nella mano d., globo crucifero.

CON/STANT

AV semisse di Siracusa; 869-879; gr. 1,20; mm. 13,5.

Conservazione: buona. N. Inv. A. 4962 (V. Inv. 5702). Tav. VIII, 92.

Morrisson, II, tav. LXXV Sy AV 01.

LEONE VI (886-912)

- 93) D/Busto di Leone VI, con corta barba, di prospetto, con corona e clamide. Nella mano s., akakia.

+LEOhbASILEVSROM'

R/+LEOh/Eh⊙EObA/SILEVSR/OMEOh

AE follis di Costantinopoli; 886-912; gr./;mm. 28.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 148 . (V. Inv. 3552).

Morrisson, II, tav. LXXVI Cp AE 21.

- 94) D/Idem.

R/Idem.

Ae follis di Costantinopoli; 886-912; gr. 3,98; mm. 25.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 148 V. Inv. 3552).

Morrisson, II, tav. LXXVI Cp AE 21.

- 95) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; 886-912; gr. 9,12; mm. 27.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 148 (V. Inv. 3552).

Morrisson, II, tav. LXXVI Cp AE 21.

- 96) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; 886-912; gr. 4,15; mm. 24.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5951.

Morrisson, II, tav. LXXVI Cp AE 21.

- 97) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; 886-912; gr. 7,47; mm. 28.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5952. Tav. VIII, 97.

Morrisson, II, tav. LXXVI Cp AE 21.

- 98) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; 886-912; gr. 5,45; mm. 27.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5953.

Morrisson, II, tav. LXXVI Cp AE 21.

99) 100) 101) 102) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli, 886-912; gr./; mm. 26.

Inv. n. 3451-3452-3453-3454. Coll. Grosso Cacopardo. Tav. VIII, 99, 100.

Morrisson, II, tav. LXXVI Cp AE 21.

ROMANO I (919-944)

103) D/Busto di Romano I, con corta barba, di prospetto, con corona e clamide. Nella mano d., labaro; nella s., globo crucifero.

+RωMΛhbASILEVSRωM'

R/+RωMA/h'EhΘEωBA/SILEVRω/MAIωh

AE follis di Costantinopoli; 920-944; gr. 6,60; mm. 28.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 148 (V. Inv. 3552). Tav. VIII, 103.

Morrisson, II, tav. LXXVIII Cp AE 51.

104) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; 920-944; gr. 5,30; mm. 26.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 148 (V. Inv. 3552).

Morrisson, II, tav. LXXVIII Cp AE 51.

105) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; 920-944; gr. 6,70; mm. 23.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5954.

Morrisson, II, tav. LXXVII Cp AE 51.

106) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; 920-944; gr. 6,97; mm. 24.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5955.

Morrisson, II, tav. LXXVIII Cp AE 51.

107) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; 920-944; gr. 4,80; mm. 25.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5956.

Morrisson, II, tav. LXXVIII Cp AE 51.

108) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; 920-944; gr. 6,60; mm. 28.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5957. (riconiata su follis di Leone VI).

Morrisson, II, tav. LXXVIII Cp AE 51.

109) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; 920-944; gr. 4,20; mm. 22.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5958.

Morrisson, II, tav. LXXVIII Cp AE 51.

110) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; 920-944; gr./; mm. 26. (riconiata su follis di Leone VI).

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 3455. Coll. Grosso Cacopardo. Tav. VIII, 110.

Morrisson, II, tav. LXXVIII Cp AE 51.

#### FOLLES ANONIMI

##### CLASSE A

111) D/Busto del Cristo, con barba, di prospetto, con nimbo crociato, vestito di stola e kolobion. Nella mano s., il libro dei Vangeli.

A s., IC; a d., XC. Intorno, +EMMA/NOVHA.

R/Ornamento/+IESYS/XRISTYS/bASILEY/bASIL /Ornamento.

AE follis di Costantinopoli; gr. 10,70; mm. 30.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 148 (V. Inv. 3552).

Morrisson, II, tav. LXXX Cp AE 12.

112) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; gr. 11; mm. 30.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5959. Tav. VIII, 112.

Morrisson, II, tav. LXXX Cp AE 12.

##### CLASSE C

113) D/Mezza figura del Cristo, con corta barba, di prospetto, con nimbo crociato, vestito di stola e kolobion, benedicente. Nella mano s., il libro dei Vangeli. A s., IC; a d., XC. Intorno, +EMMA/NOVHA.

R/Croce ornata da globetti. Agli angoli, IC/XC/NI/KA.

AE follis di Costantinopoli; gr. 8,70; mm. 31.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 4970.  
Morrisson, II, tav. LXXXI Cp AE 87.

114) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; gr. 9,80; mm. 27.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5961.  
Morrisson, II, tav. LXXXI Cp AE 87.

115) D/Idem.

R/Idem.

Ae follis di Costantinopoli; gr. 4,47; mm. 30.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5962.  
Morrisson, II, tav. LXXXI Cp AE 87.

116) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; gr. 8,17; mm. 30.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5963. (riconiatò su follis classe A).  
Morrisson, II, tav. LXXXI Cp AE 87.

117) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; gr. 9,17; mm. 27.  
Conservazione: mediocre. N. Inv. A. 5964.  
Morrisson, II, tav. LXXXI Cp AE 87.

118) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; gr. 8,82; mm. 31.  
Conservazione: mediocre. N. Inv. A. 5965. Tav. VIII, 118.  
Morrisson, II, tav. LXXXI Cp AE 87.

119) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; gr. 6,70; mm. 30.  
Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5966.  
Morrisson, II, tav. LXXXI Cp AE 87.

120) D/Idem.

R/Idem.

AE follis di Costantinopoli; gr. 6,10; mm. 30.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 148 (V. Inv. 3552).

Morrisson, II tav. LXXXI Cp AE 87.

#### CLASSE F

121) D/Cristo in trono, con nimbo crociato, di prospetto, con stola e kolobion, benedicente. Nella s., il libro dei Vangeli.

R/-+ -/ISXS/bASILE/bASIL'/+

AE follis di Costantinopoli; gr. 6,40; mm. 30.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5967.

Morrisson, II, tav. LXXXI Cp AE 123.

#### CLASSE K (?)

122) D/Busto del Cristo, con corta barba, di prospetto, con nimbo crociato, vestito di stola e kolobion, benedicente. Nella mano s., il libro dei Vangeli. A s., IC; a d., XC. Tipo completamente eraso. Bordo di grossi globetti.

R/Mezza figura della Vergine orante, nimbata, di prospetto, con stola e maforion. A s., M; a d., Θ. Tipo completamente eraso. Bordo di grossi globetti.

AE follis di Costantinopoli; gr. 3,47; mm. 21.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5960.

Morrisson, II, tav. LXXXI Cp AE 192.

#### CLASSE C (?)<sup>24</sup>

123) D/Non identificabile, per il cattivo stato di conservazione.

R/Grande croce. Nel campo, lettere illeggibili.

AE follis di Costantinopoli; gr. 6,50; mm. 26.

Conservazione: cattiva. N. Inv. A. 5970.

Morrisson, II, tav. LXXXI Cp AE 87.

<sup>24</sup> Non è da escludere, però, una attribuzione al tempo di Romano IV (1068-1071); cfr. Morisson, II tav. XC Cp AE 03.

TAV. I



1



4



9



13



14

TAV. II



15



16



18



19

TAV. III



20



21



22



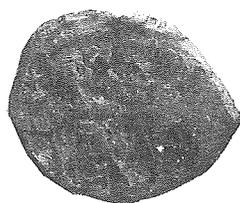
23



24



25



26



28

TAV. IV



29



30



33



34



35



36



37



38



39



40



TAV. VI



51



52



53



54



55



56



57



67



68



69

TAV. VII



70



71



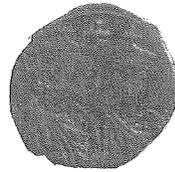
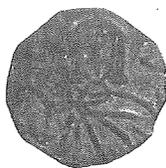
72



73



74



76



80



81



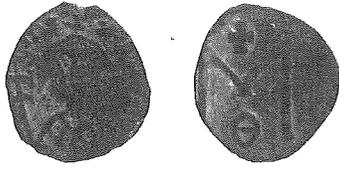
82



84



TAV. VIII



90



92



91



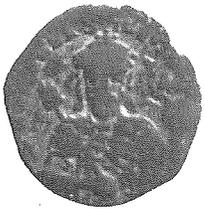
97



99



100



103



110



112



118



FAUSTO BIANCO

IL TERRITORIO DI S. AGATA MILITELLO (ME)  
NELL'ANTICHITÀ

Fra i fiumi Rosmarino ad oriente, l'antico Chida<sup>1</sup>, e l'Inganno<sup>2</sup> ad occidente, in una stretta fascia pianeggiante di territorio venutasi a formare nel periodo tirreniano<sup>3</sup>, con una

---

<sup>1</sup> Ptolemaei, *Geographia*, ed. C.F.A. NOBBE, Leipzig 1843, III, 4, p. 162.

<sup>2</sup> Della costruzione di un ponte cinquecentesco che superava "il fiume de lo Ingannolo, fundato circa menzo miglio distanti de la real Stratta...", e di cui "se li son fondati quattro pilastri...", si fa menzione nel ms. inedito *Informazioni delli Ponti di questo regno a S.E. Marco Antonio Colonna*, 1582, acquistato da G. Scibona sul mercato antiquario.

<sup>3</sup> Sulla formazione geomorfologica di questa zona hanno scritto recentemente due studiosi francesi: G. HUGONIE, *La chaîne bordière des Monts Peloritains occidentaux (Sicile)*, in "Bull.Assoc.Géogr.Franç.", n. 419, 1974, p. 251-267, e D. ROBILARD, *Les dépôts quaternaires du versant tyrrheniene de Sicile (secteur d'Acquedolci-Capo d'Orlando). Stratigraphie et tectonique*, Mémoire présenté à l'Université des Sciences et Techniques de Lille (Diplome d'études approfondies: Géologie Appliquée) le 25 Juin 1975 (144 pp.) Dalle conclusioni dei due autori si rileva che le peculiarità di questo territorio sono dovute alle caratteristiche litologiche e ai movimenti tettonici dell'era terziaria, che, rompendo le "unità stratigrafiche", assieme ai fenomeni più recenti di erosione e di depositi del quaternario, a loro volta «movimentati» dalle varie linee di costa e quindi di erosione marina, contribuiscono a variare il tipo di paesaggio e la qualità dei terreni, (Hugonie).

"Flysche e Molasse", terreni meno consistenti dei calcari, formano nel loro insieme le forme più dolci, molli e irregolari dei rilievi. L'ossatura di questi ultimi, con le loro forme rigide e imponenti, sono invece dovuti ai "calcari giurassici". Il contatto tra la piana costiera recente (quaternaria) e le cime calcaree avviene tramite gradoni larghi a volte alcune centinaia di metri. Il versante occidentale di S. Marco permette di rendersi conto di tutti questi gradoni dei quali

larghezza variabile fra 300 e 1300 metri ed un'altezza massima di poche decine di metri, sorge l'abitato di S. Agata Militello, chiuso alle spalle da un sistema collinare, (Apesana, S. Leo, Terreforti, Capita, Carra, Telegrafo, Alesa, Minà, Cucubello, Sprazzì) con altezze variabili fra quota 20-150 e quota 1032<sup>4</sup> (Agrifoglio).

Poche le notizie su questa zona che in epoca greco-romana doveva far parte della *chora* di Alontion-Halunthium e forse anche di Apollonia.

Fra gli storici e geografi antichi, solo Tolomeo menziona il Chida, mentre in epoca più recente uno storico tedesco, Goltz<sup>5</sup>, colloca alle foci di questo fiume, che però identifica con il Furiano, la città di Galatea. Inoltre, fra gli inizi dell'ottocento ed i primi decenni del nostro secolo, studiosi come

---

il più basso è ben chiaro lungo il bordo del Rosmarino. Colline schiacciate e sezionate segnano, come a Monte Scurzi, l'assenza di questi gradoni. I corsi d'acqua scorrono sempre incassati nella formazione calcarea prima di gettarsi sulla piana litoranea che si è andata formando durante l'Olocene", dodicimila anni fa circa", quando a causa della persistente attività tettonica di sollevamento, che è testimoniata dalla notevole sismicità di questa area, la conseguente attività erosiva, ha fornito in grande quantità materiali detritici, che trasportati a mare dalla grandi fiumare (Rosmarino-Inganno) sono stati redistribuiti dalle correnti litoranee ai piedi delle colline e alle foci dei fiumi, dando così origine all'attuale pianura costiera larga da 300 a oltre 1000 m. Per quanto esposto si v. anche B. CAMPISI, *Lineamenti geologici della regione di S. Agata di Militello, Floresta e zone contermini (Sicilia Settentrionale)*, in Boll. Soc. Geogr. Ital. vol. LXXX fasc. 425, 1958 pp 565-610.

<sup>4</sup> Istituto Geografico Militare 1970. Carta d'Italia 1:25.000, F. 252, III SE, S. *Agata di Militello*. Rilievo aereofotogrammetrico 1967.

<sup>5</sup> H. GOLTZIUS, *Sicilia et Magna Graecia: sive historia urbium et populorum Graeciae ex antiquis numismatibus restituta* (1576), Anversa 1644, p. 12; cfr. V. AMICO, *Dizionario Topografico della Sicilia*, Palermo 1855, vol. I p. 482, s.v. *Galatea*: "Antica terra, secondo Goltz un tempo alle ripe del fiume Chida oggi *Furiano*, nominata per la copia di latte. Ma non essendone menzione alcuna appo gli antichi sembra che la confondi con *Galata* o con *Calatta*, che sorgevano nella medesima aquilonare spiaggia di Sicilia".

Mannert e Parthey<sup>6</sup> prima ed il Pace<sup>7</sup> ed altri poi, vi hanno posto la città di Agathirnum, che con più esattezza si può ricercare su Capo d'Orlando<sup>8</sup>, fra le contrade Martini e Bagnoli. Per quanto riguarda quest'ultimo problema, è chiaro che tutti questi autori si basano esclusivamente sulla assonanza dei nomi. Ora a noi sembra evidente che da una analisi obbiettiva delle fonti antiche, Plinio<sup>9</sup> e Tolomeo<sup>10</sup> in particolare, fonti che per essere le più vicine al periodo storico che ci interessa ci sembrano le più attendibili, risulta, che non solo ambedue, ma anche Strabone<sup>11</sup>, nell'enumerare da ovest verso est le poleis, pongono sempre Aghathirnum dopo Halunthium. Gli Itinerari<sup>12</sup>, pur tacendo di quest'ultima, non contraddicono

<sup>6</sup> K. MANNERT, *Geographie der Griechen und Römer - Italia*, Leipzig 1823 p. 411. G. PARTHEY, *Siciliae Antiquae Tabula emendata*, Berolini 1834 pp. 1-19. La prima identificazione di Agatyrnum con S. Agata risale comunque a Samuele SCHMETTAU, cfr. G. PARTHEY, op. cit., pp. 1-19, e B. PACE, *ACSA*<sup>2</sup>, vol. I p. 466 e III 103 nota 1.

<sup>7</sup> B. PACE, op. cit. I p. 328 "Agatirno presso Capo d'Orlando e più precisamente, come io ritengo, a S. Agata di Militello, paese nel cui vecchio nome di s. Agáti vedo una persistenza diretta dell'antica denominazione". Sono concordi nell'identificare Agathyrnum con S. Agata di Militello: F.P. GAROFALO, *Le vie romane in Sicilia*, Napoli 1901, p. 16 ss. C. MASSOCCO, *Umbilicus Siciliae et Trinakie*, in ASS (ser. III vol. VIII) Palermo 1956, p. 12; G. UGGERI, *La Sicilia nella Tabula Peutingeriana*, in "Vichiana" VI, Napoli 1969, p. 127 ss.; G.P. VERBRUGGHE, *Itinera Romana. Sicilia*, Bern 1976, p. 34 e 73-77; E. MANNI, *Testimonia, Siciliae Antiqua*, I, 1, Roma 1981, p. 138 sg., il quale afferma che: "L'identificazione con S. Agata, proposta da Pace, potrebbe essere suggerita anche dalla forma *Agatin(n)um* di *It.Ant.* quasi fosse «il luogo di Agata».

<sup>8</sup> Per le fonti storiche archeologiche e bibliografiche su *Agathyrnum* e Capo d'Orlando si v. G. SCIBONA, s.v. *Capo d'Orlando*, in *BTGGI*, vol. IV, Pisa-Roma (1985), pp. 425 ss. LANZA, *Fioretti dell'antichità di Naso* (manoscritto 1600 circa) "In queste terre di San Martinu c'era un casale nominato Agatirso"; Cfr. C. Incudine: *Naso Illustrata*, Napoli 1882 p. 11 nota 5 e lib. II cap. 4.

<sup>9</sup> Plin. N. H III 8, 4.

<sup>10</sup> Ptol. III 4, 2.

<sup>11</sup> Strab. VI 2, 1.

<sup>12</sup> Per gli itinerari in generale cfr. K. MILLER, *Itineraria Romana*, Stoccarda 1916 (Sicilia 395-405).

queste posizioni, anzi ne sono una ulteriore conferma. Fatta questa premessa, essendo oramai definitiva e certa la identificazione di Alontion-Halunthium con S. Marco<sup>13</sup>, ne consegue che Aghathirnum vada ricercata dopo, e quindi con quasi assoluta certezza a Capo D'Orlando<sup>14</sup>, come i numerosi e frequenti rinvenimenti, anche di iscrizioni, autorizzano a ritenere.

Una prima ricerca sulla zona venne effettuata nel 1866 dal tedesco Giulio Schubring, che visitò anche S. Marco e S. Fratello. Nella relazione che fu poi letta dal Mommsen all'Accademia di Berlino<sup>15</sup>, lo Schubring pone Halunthium in S. Marco, Apollonia a S. Fratello e colloca su S. Agata una delle Alese siciliane, che dagli storici antichi sono indicate fra le città di ignoto sito<sup>16</sup>.

Si può ipotizzare, che lo studioso tedesco durante la sua permanenza a S. Agata abbia probabilmente avuto notizia, o visitato dei ruderi nella contrada Alesa o Alessi, sita un pò più in alto dell'attuale ospedale, dove in effetti nel 1969, durante la costruzione dell'ex ristorante "Gaetano", si rinvennero elementi archeologici<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> G. GUALTERIUS, *Siciliae adiacentium insularum et Bruttiorum antiquae tabulae cum animadversionibus*, Messina 1624, 47-48 (nr. 308-316). A. SALINAS, in *Notizie degli scavi di antichità comunicate dal socio G. Fiorelli nella seduta del 20 Giugno 1880*, Atti della R. Accademia dei Lincei, anno CCLXXVII (1879-80), serie terza, memoria V, XXI-XXII (San Marco di Alunzio, S. Pietro sopra Patti) 449-455, spec. XX (ristampa in A. SALINAS, *Scritti scelti*, I, Palermo 1976, 296-304).

<sup>14</sup> G. PARISI, *Aghathirnum*, in "Educare" Messina 1956 pp. 5-6. Cfr. A. SALINAS Not. cit. 1884, pp. 162-3. Più recentemente, nel gennaio 1981, uno scavo d'urgenza operato dalla Soprintendenza di Siracusa in via Vittorio Veneto, ha restituito una necropoli con materiali databili al III sec. a.C.

<sup>15</sup> TH. MOMMSEN, in *Monatsberichte königl. preuss. Akad. Wiss.*, 1866, Berlino 1867, 756.

<sup>16</sup> Diod. XIV 6,2; Cfr. E. MANNI op. cit. pp. 140-141.

<sup>17</sup> Nel 1969 furono portate in luce strutture murarie in grossi mattoni, oltre ad una grande quantità di frammenti di ceramica anche bruciata. Ciò mi è stato raccontato dal proprietario che mi ha mostrato due mattoni e alcuni frammenti di ceramica acroma di scadente qualità. Da contadini del luogo mi è sta-

Non ci è possibile fare altra supposizione, dato che la relazione enumera solo le località moderne con l'equivalente nome antico, senza spiegare i motivi di queste attribuzioni.

Dal 23 al 28 Aprile del 1880, il Salinas, esortato dall'allora Regio Commissario degli scavi e musei di Sicilia, Principe di Scalea, soggiornò nel castello di S. Agata, per effettuare un'escursione in S. Fratello, San Marco, Patti e Tindari. Nella relazione conclusiva egli afferma di non aver avuto notizie di alcuna antichità in S. Agata, nè comprende come lo Schubring vi abbia potuto collocare una delle Alese<sup>18</sup>.

Fra i materiali dati come provenienti da S. Agata Militello, secondo quanto affermato dal Mommsen, è registrata al N. 1030 del Museo di Palermo, una iscrizione pervenuta il 5 Ottobre del 1877. Si tratta di un cippo di calcare dedicato a certo Quintus. Le lettere, molto corrose, non ne permettono una sicura lettura. È più probabile, che questa epigrafe, che il Mommsen<sup>19</sup> afferma provenire da S. Agata, sia pervenuta o da Caronia, contrada Baglio del Duca, o forse con più certezza, da Tusa.

---

to detto che nel passato, in contrada Minà, nei pressi della casa Tramonti, durante lo scavo per le fondamenta di una abitazione fu trovato del vasellame accatastato, che si ruppe all'atto della scoperta. Gli stessi contadini, affermano che nella zona sarebbero state rinvenute delle fornaci.

<sup>18</sup> A. SALINAS, *Scritti scelti*, Palermo 1976, vol. I p. 306: "Noto questo paese solamente per dire, che non vi ebbi notizia alcuna di avanzi antichi; è però non so donde si muova lo Schubring nel rapporto già citato, a collocarvi una delle antiche Alese".

<sup>19</sup> TH. MOMMSEN, *Corpus Inscriptionum Latinarum* Berlin 1883, Vol. X, n° 7469 cfr. L. BIVONA, *Iscrizioni Latine Lapidarie del Museo di Palermo*, Palermo 1970, pp. 57-58, n° 41, Tav. XXVIII, "Il Mommsen (C.I.L., *ad loc*) dice l'iscrizione giunta al museo di Palermo nel 1887 da «S. Agata di Militello inter Halaesam et Haluntium». Al 5 ottobre di quest'anno nel registro entrata del museo è segnato col n. 1030 un «cippo di marmo con poche vestigia d'iscrizione. Marina di Caronia nella località Baglio del Duca». Nell'inventario, al n. 425 dove è anche annotato il numero del R.E. 1030 si legge: «Marmo, cippo di Tusa».

"Ritengo che tutte queste indicazioni possano riferirsi al medesimo pezzo e,

Vi giunge, invece, sicuramente, altra iscrizione<sup>20</sup> in marmo locale rosso, rinvenuta nell'Agosto del 1902 durante la costruzione di un acquedotto nella via S. Giuseppe, sotto la travata metallica della linea ferroviaria Messina-Palermo, al Km. 124 + 436. Dedicata a Caninio Aniceto, che possiamo considerare il primo abitante del territorio di S. Agata, di cui si ha notizia, questa lapide ricopriva uno dei numerosi inumati messi in luce.

Lo scavo restituì alcune tombe con degli scheletri in buono stato di conservazione. Più segnatamente in due di esse, che erano collocate nella stessa direzione, si rinvennero due teschi, uno con la testa rivolta a levante, l'altro a ponente, a difesa dei quali erano tre pietre, due ai lati del capo ed una sopra. Era proprio uno di questi sepolcri che custodiva i resti di Caninio Aniceto.

L'ingegnere Fontana, direttore dei lavori, affermò che le sepolture non proseguivano né a monte, né a valle, ma seguivano il tracciato della ferrovia che in quel tratto correva parallela alla spiaggia<sup>21</sup>.

---

in questo caso, l'indicazione del R.E. molto dettagliata sarebbe da preferirsi per fissare il luogo di provenienza. Preferisco tuttavia lasciare l'indicazione data dal Mommsen perché la mancanza di indicazioni sul cippo impedisce di essere certi che i dati si riferiscano ad esso". L. BIVONA, cit., p. 58.

<sup>20</sup> A. SALINAS, in *Notizie Scavi Antichità* 1902, pp. 472-73. Cfr., BIVONA, op. cit., p. 58, Tav. XXVIII, «Lastra di marmo locale rosso con venature bianche, rinvenuta nell'agosto del 1902 durante la costruzione di un acquedotto pubblico a S. Agata di Militello e propriamente «nella via San Giuseppe...sotto la travata metallica della linea Palermo-Messina a Km. 124 + 436». Cn (aeo) Caninio/Aniceto/Terzius patri/Suo fecit. Iscrizione su quattro linee; 45 cm x 43.

<sup>21</sup> A. SALINAS loc. cit. "Due teschi si conservano ancora più o meno danneggiati ed erano collocati nella stessa fila, uno con la testa a levante e l'altro con la testa a ponente, sicché i piedi venivano ad incontrarsi". "Questa lapide, insieme al cranio di Caninio Aniceto, ad un frammento di embrice con un bollo (testa di Ariete)? e ad altri frammenti fittili, fu da me recuperata pel museo nazionale di Palermo, grazie al gentile concorso di quella autorità municipale". Cfr. A. SALINAS art. cit. 472-73. Una ulteriore conferma di questa necropoli si

Ciò forse si può spiegare col fatto che in quei pressi doveva passare in epoca romana, periodo storico nel quale possiamo far risalire gli inumati, la via Valeria<sup>22</sup>, da Cicerone<sup>23</sup> chiamata via Pompeia, che, scavalcando i fiumi Platanà<sup>24</sup> e Chida<sup>25</sup> si immetteva nel territorio, oggi, di S. Agata, dove

---

ha ancora nel 1929 in via Cagni, dove durante i lavori per la messa in opera di nuove fognature si scoprirono alcune tombe che presentavano il medesimo andamento rettilineo. Una tradizione locale vuole che ivi esistesse anticamente un antico monastero. A. SALINAS, art. cit., p. 437. Queste tombe, che per quanto da noi ipotizzato, dovevano essere poste lungo i margini della strada, potrebbero costituire un punto fermo per la ricostruzione dell'antico percorso in questo tratto.

<sup>22</sup> Per lo studio della viabilità antica, e in particolare per le analisi e le conclusioni B. PACE op. cit., I p. 469. In epoca moderna, la prima carta «topografica» di Sicilia, nella quale vengono riportati i percorsi delle antiche trazzere, anche se priva «di buon fondamento geometrico, con rilevazioni a vista dell'orografia e degli itinerari è quella del barone Samuele Schmettau, generale dell'esercito austriaco, edita nel 1720» e che ha avuto molte altre redazioni, cfr. B. PACE, op. cit. III, p. 103 nota 1. Noi ci riferiamo alla carta originale del 1720, che si conserva nell'Archivio Militare Segreto di Vienna.

Nello stesso archivio, ai segni n° *Iq k.u.k-Kriegs Archiv*, si conserva un manoscritto che descrive le coste della Sicilia e le loro fortezze. Parlando di Militello dice «Seguendo il litto scoperto si giunge dopo il tratto di qualche due miglia il castello di Santa Agata con varie case, magazen, e giardini attorno, et il sudetto è del Signor prencipe di S. Fradello, et è munito di tre cannoni di....e custodito da un castellano del medemo Prencipe, fatte poi altre due miglia e mezzo di litto scoperto, si arriva alla foce del fiume dell'Inganno fine del territorio di Militello». Questo manoscritto mi è stato segnalato dall'amico Vlado Zorič che ringrazio.

<sup>23</sup> Cicero, *in Verr.*, V, 169. Per quanto riguarda la Consolare antica, un diploma di epoca normanna pubblicato da Spata, la designa ancora in quel tempo, con il nome di via Imperiale. G. SPATA, *Pergamene greche di Sicilia*, Palermo 1864, p. 165 n. 50.

<sup>24</sup> Altro punto fermo, nella ricostruzione di questo antico percorso, potrebbe essere costituito dal rinvenimento che si sarebbe verificato nel 1969 durante i lavori, in Torrenova per la costruzione di un ponte sul torrente Platanà, che scorre ad est di S. Marco. Su ambedue le sponde, il che ci sembra un dato abbastanza significativo, a circa due metri di profondità, sarebbero venute in luce delle strutture murarie composte da grossi mattoni «posti uno sull'altro». I lavori ricoprirono tutto!

<sup>25</sup> Anche per quanto esposto, a noi pare, che i resti del cosiddetto ponte romano ricordati dall'Holm, op. cit. vol. III 473, non siano da considerarsi di età

costeggiando il litorale proseguiva verso Acquedolci attraversando le contrade Piana e Pianetta.

È anche registrato, come proveniente da S. Agata, uno dei più interessanti bronzetti del Museo di Siracusa. Si tratta di un idoletto siculo alto cm. 11<sup>26</sup>. Il Bernabò Brea<sup>27</sup> però suppone che provenga da Monte Scurzi in territorio di Militello Rosmarino, dove nel 1955 fu scoperta casualmente una stazione della tarda età del bronzo inizi ferro.

Questi sono in breve i dati certi archeologici di cui disponiamo per S. Agata Militello.

Attraverso quelli non ufficiali, ma non per questo meno attendibili, ricaviamo che una delle caratteristiche della zo-

---

romana, ma piuttosto di epoca rinascimentale, sia per il fatto che non possono essere riferiti, essendo posti molto più in alto, all'antico percorso, che in questo tratto doveva seguire la costa passando per Pietra Di Roma, cosa del resto confermata dalla tradizione, che vede la località mantenere l'antica denominazione di fondaco, sia per la documentata analisi prodotta da G. SCIBONA, *Il Castello di Caronia*, di Wolfgang Kronig, in Arch. Stor. Mess. vol. 36°, 1978 434-36, e anche in base a quanto affermato dal ms. inedito citato alla nota 2 "Fu l'altro il ponte fatto sul fiume della Rosa Marina il quale oggi è impiedi et sta bene...". Ancora, per quanto riguarda il ponte sul fiume Rosa Marina, vedi H.W. SMYTH, *Sicily and Its Islands*, 1824, pp. 97-98, dove è anche scritto che in S. Agata è notevole la produzione di carbone dolce, e che vi è sul fiume Rosa Marina un massiccio ponte Romano che consiste in sette splendidi archi, di cui uno ancora intiero. Infine, A. DENNIS, *Handbook For Travellers in Sicily*, 271.

<sup>26</sup> Siracusa, Museo Archeologico - inv. n. 21126 - altezza m. 0,103, provenienza: S. Agata Militello. Si v.: P. ORSI, *Piccoli bronzi e marmi inediti del Museo di Siracusa*, in "Ausonia" VIII 1913, 57 fig. 5. I. CAFICI, *Sicilia Preistorica. Il problema delle origini*, in "Paolo Orsi" Archivio Storico per la Calabria e Lucania 1935 84 s. Tav. VII n. 11; B. PACE, op. cit. vol. II 156, fig. 146. V. LA ROSA, *Bronzetti Indigeni della Sicilia*, Catania 1968, 20-21 Tav. VIII n. 11).

<sup>27</sup> L. BERNABÒ BREA, *Che cosa conosciamo dei centri indigeni della Sicilia che hanno coniato monete prima dell'epoca di Timoleonte* in Annali Istituto Italiano di numismatica Suppl. al vol. 20, p. 14. Cfr. Archivio Soprintendenza Archeologica di Siracusa, Relazione in data 30-08-1955, dell'Ispettore Onorario Ing. Domenico Ryolo.

na, è stato il rinvenimento di tombe, sparse un pò ovunque, su tutto il territorio, in seguito a scoperte effettuate fra il primo decennio del nostro secolo e gli anni quaranta.

Se ne sono trovate su tutta la piana di S. Bartolomeo, cioè in quella fascia di terra che dal Rosmarino giunge fino alla stazione ferroviaria, dove nel 1942, durante i lavori di ampliamento della stessa, lato Messina, vennero in luce delle sepolture di epoca romana; così pure nella zona del castello, in via Campidoglio nel 1928 all'altezza del S. Cuore, nel quartiere Calderone nel 1930 durante la edificazione di case.

Di quelle della stazione siamo certi che erano di epoca romana, nulla o poco sappiamo delle altre, così che non ci è consentito formulare datazioni, anche se possiamo ipotizzare che pure queste dovevano essere dello stesso periodo delle prime.

Sempre in contrada Capita - ex proprietà Lemos - furono messe in luce<sup>28</sup> nel 1945, durante i lavori per l'impianto di un vigneto, quattro tombe che vennero accuratamente scavate dal proprietario. Il materiale raccolto, fra cui una bella lucerna a vernice nera, permette un'attribuzione al III secolo a.C.

Infine, sul pianoro di contrada Ireta, nel 1961 si rinvennero dei pithoi<sup>29</sup>, ma i dati che sono stati forniti non ci consentono di stabilirne l'epoca e la funzione.

A S. Agata, la Soprintendenza di Siracusa, ha effettuato nel 1979, un solo brevissimo intervento<sup>30</sup> nella Stazione Fer-

---

<sup>28</sup> Questa notizia mi è stata cortesemente fornita dalla contessa Maria Pia Lo Bue di Lemos, che vivamente ringrazio, la quale mi ha anche consegnato una scatola di frammenti ceramici e la lucerna. Questi materiali, come del resto tutti gli altri materiali recuperati dallo scrivente, sono stati concentrati nel deposito esistente nella zona archeologica di Alesa (Tusa, S. Maria delle Palate).

<sup>29</sup> Le notizie riguardanti questo rinvenimento, mi sono state date dalla signora Maria Lipari Faraci, proprietaria del fondo.

<sup>30</sup> Lo scavo effettuato dalla Soprintendenza Archeologica di Siracusa è stato

roviaria, dove, durante lo scavo per le fondamenta del dormitorio, fu ritrovata una certa quantità di ceramica sigillata e si resero visibili delle strutture<sup>31</sup> murarie.

Il saggio, condotto su una limitata superficie, ha evidenziato, per la profondità di circa un metro e mezzo, uno strato di terra di riporto servito a riempire i due muraglioni sui quali fu edificata la stazione. In questo strato era presente ceramica aretina mista a tegolame e a resti di epoca più moderna. Ciò confermerebbe l'ipotesi secondo cui questa terra doveva provenire dalle immediate vicinanze. Del resto si è già detto che la zona in passato è stata oggetto di sporadici rinvenimenti. Il suolo originario, di base, invece, restituì, fin dove fu possibile condurre l'intervento di scavo, ceramica di epoca romana, in mezzo alla quale si rinvenne un denarino<sup>32</sup> in argento della medesima epoca.

---

condotto dall'assistente Tindaro Sidoti, il 21 e il 22 Luglio 1979. Fra i materiali recuperati, si è anche rinvenuta della ceramica sigillata del tipo D, del II sec. d.C.

<sup>31</sup> Queste strutture si sono rivelate delle fornaci di epoca moderna probabilmente del secolo scorso. L'attività della lavorazione dell'argilla, che a S. Agata sembra accertata dall'epoca antica fino ai nostri giorni, anche per la presenza di buoni giacimenti (cfr. ROBILLARD, op. cit. 28-29), sembra essere stata una delle poche attività di tipo industriale di questo territorio, unitamente alla lavorazione del carbone dolce dovuto allo sfruttamento delle notevoli risorse boschive, delle quali si ha ancora riscontro nel 1700, come affermato dal Gaetani. "E adorno viene di un folto bosco tutto di quercie, di olmi, e di ogni altra forte di alberi felvatici, che appreffo quello di Caronia è da reputarfi de i migliori di questo regno". F.M.E. GAETANI, *Della Sicilia Nobile*, vol. II, Palermo 1757, p. 439. Risorse boschive che trovano un'ulteriore conferma nell'apertura, nel 1836, di una trazzera denominata "Guerra", dal nome di una ditta napoletana. Questa strada giungendo dalla spiaggia fino ai boschi consentiva il trasporto del legname e del carbone via mare. Cfr. G. ZAPPALÀ, *Sviluppo demografico e costituzione del Comune di S. Agata Militello*. (Manoscritto, senza data). Anche la lavorazione del legname è attestata in S. Agata. "C'è una torre detta di S. Agata alla quale vi è un artificio d'acqua, che s'adopera a segar legnami". C. CAMILIANI, *Descrizioni delle Marine del Regno di Sicilia* 1584 manoscritto. Sta in B.S.L.D.S. vol. 26, ristampa Bologna 1974.

<sup>32</sup> D/Busto di Faustina Junior volto a D. R/*Aeternitas* di profilo, guarda a si-

Come Ispettore<sup>33</sup> di zona, oltre ad effettuare ricognizioni su tutto il territorio lo scrivente ha condotto due interventi di interesse topografico; il primo in contrada Priola<sup>34</sup> nel 1974, il secondo in contrada Rigamo nel giugno del 1980.

Contrada Priola è posta ad un'altitudine variante fra quota 685 e quota 832. Costituita da una formazione di rocce di origine carsica, presenta alla superficie notevoli e profonde spaccature, che danno origine a cavità sotterranee, ricche di acqua. Confinante con contrada Furci, interessata anch'essa da reperti archeologici, separa il territorio di S. Agata da quello di Militello Rosmarino. Caratterizzata da due cime, che ne permettono il riconoscimento anche da lontano, presenta alla sommità delle stesse, degli ampi pianori adatti all'insediamento.

In una prima ricognizione, effettuata nel giugno 1971, si rinvennero in superficie pochi frammenti di ceramica a vernice nera, diversi pezzi di phittoi (se ne poté ricostruire uno)<sup>35</sup> tegolame vario, frammisto a scadente ceramica acroma.

La ricognizione permise anche di identificare tracce di muretti di probabili abitazioni.

Nel giugno 1974 lavori agricoli misero in luce nuovi reperti. Una pulitura operata per il recupero del materiale af-

---

nistra e regge una torcia. Cfr. H. COHEN. *Monnaies sous L'Empire Romain*, Paris 1883, vol. III 135-36 n. 1. Il periodo di circolazione di questa denarino, che è stato rinvenuto all'altezza del primo binario dopo il dormitorio e a circa tre metri di profondità, risale al 150 circa d.C. Di una seconda moneta in bronzo rinvenuta nello scavo, non siamo in grado di dare, né una lettura, né una datazione.

<sup>33</sup> Chi scrive, è stato, dal 1971 fino ai primi anni 80, Ispettore Onorario della Soprintendenza Archeologica di Siracusa per la provincia di Messina.

<sup>34</sup> L'indagine di superficie ha permesso l'individuazione di alcuni resti di un abitato sotto la zona denominata Ciappa di Priolo, precisamente nel pianoro di Purrazzi.

<sup>35</sup> Deposito di Alesa. Restauro di L. Ferrara, funzionario di zona della Soprintendenza.

fiorante, evidenziò i resti della fondazione di un povero edificio recante evidenti tracce d'incendio.

L'area esplorata su un fronte di due metri per una lunghezza laterale di metri 1,87, restituì altri grossi frammenti di pithoi e vasellame vario di fattura scadente. Lungo la parete di fondo dell'ambiente si scoprirono accatastati insieme, quasi a formare un ripostiglio, sedici pesi di telaio, di cui quattro a piramide tronca, mentre il terreno che li ricopriva evidenziò una monetina in bronzo (uncia) della zecca di Rhegion, recante i tipi (testa di leone di fronte-testa di Apollo a destra) il cui periodo di circolazione può essere compreso tra il 350 ed il 270 a.C.

È utile riportare una tradizione riferita dai contadini del luogo, cioè che ivi sorgesse un'antica città poi sprofondata.

Gli elementi di cui disponiamo ci permettono di desumere che l'insediamento archeologico doveva avere modeste dimensioni, e potrebbe essersi trattato, come ha evidenziato G. Scibona<sup>36</sup>, "di una stazione di transumanza ad uso probabilmente estivo, dato il rigore invernale, dei pastori di Alontion o Apollonia". I dati ceramici ci consentono di collocare l'insediamento attorno al V-IV sec. a.C., poiché resta fortemente dubbia, come preistorica, la presenza di materiale ad impasto grossolano.

Il secondo intervento è stato condotto in contrada Rigamo<sup>37</sup>, vicino Vallebruca. Nella proprietà Bordonaro, durante i lavori per la costruzione di una casa, si recuperarono alla profondità di circa m. 1,50, frammenti di ceramica ad impasto preistorico simili a quelli di Monte Scurzi databili forse alla fine dell'età del bronzo.

---

<sup>36</sup> Archivio Soprintendenza Archeologica di Siracusa, relazione di G. Scibona in data 26-06-1977. Quasi tutte le ricerche su S. Agata sono state condotte in collaborazione con l'amico Giacomo Scibona.

<sup>37</sup> I lavori sono stati eseguiti il 7 giugno 1980.

Infine ricognizioni effettuate nel territorio hanno evidenziato come probabili zone di interesse archeologico:

a) Piano Cangemi, soprastante il fiume Inganno, con rinvenimenti in superficie di qualche strumento di ossidiana, ceramica acroma e rada ceramica bizantina.

b) Rocca Carbone, contrada S. Basilio, dove secondo la tradizione locale si sarebbero rinvenute nel passato tombe con «scheletri di giganti»,

c) la grotta del Vento, ubicata nella stessa contrada.

d) la zona della piana al confine con il fiume Inganno, con rinvenimenti<sup>38</sup> di strutture murarie, uniche conosciute in S. Agata, che potrebbero fare pensare ad un insediamento abitativo, mentre per il versante opposto,

e) una più attenta esplorazione andrebbe effettuata sulla

---

<sup>38</sup> La tradizione orale riferisce che fra gli anni 1930-40 in contrada Piana, nella proprietà del principe di Trabia, sarebbero venute in luce delle strutture murarie. Non ci è stato possibile effettuare un sopralluogo in questa zona. Ma vi è da dire, che non solo alcuni scrittori di storia locale, ma anche noti storici e viaggiatori del secolo scorso, raccontano di una città sita alla foce destra del fiume Inganno, in territorio di Acquedolci, ed alla quale sarebbero da riferire le strutture rinvenute. Infatti, Francesco Mondello in un manoscritto del 1725 (*Aluntjade*) che si conservava nella biblioteca dell'ex convento dei frati Minori di S. Fratello, collocava Alunthium sul monte Vecchio, e poneva Apollonia nella località Buffone anticamente detta Pamplona, alla foce dell'Inganno.

Il Roselli in altro manoscritto del sec. XVIII scrive: "Al di là poi dello scaro oggi detto del Buffone nella stessa marina dell'Acquedolci verso le foci del fiume Inganno, vi sono altri monumenti di antichità, e spicialmente mattoni, antiche.... rovine di fabbriche, cementi e fosse bastanti a far congetturare d'esservi stata altra città. Alcuni credono che sia stata la città di Apollonia, poiché la contrada adesso chiamasi la Pamplona". Benedetto Roselli, *Relazione storica e topografica dell'antica città di Alunzio che si presenta A. S.E.S. Duca di Seradifalco* dal Prosecreto di S. Fratello D. Benedetto Roselli manoscritto senza data, ma 1840 circa. Non è chiaro se l'autore sia Roselli, come appare più probabile, oppure debba leggersi Rotelli. Questo manoscritto si conserva nella biblioteca comunale di Palermo ai segni 2q-II-148 n. 19. Infine A. DENNIS: *Handbook*, op. cit. p. 270-71, afferma "in primo luogo della città non ancora determinata presso Acquedolci", cfr. HOLM, op. cit. vol. III p. 473.

collina di Apesana alla foce sinistra del fiume Rosmarino, forse intimamente legata all'insediamento di Scurzi ed

f) alle grotticelle sotto questo monte ubicate in contrada Astasi, oltre che in contrada Lia.

Concludendo si segnalano per il periodo tardo romano-bizantino ancora Piano Cangemi, contrada S. Basilio, San Polito al confine con Priola, Robinia, Ramisi vicino Ireta, contrada Contura e Furci<sup>39</sup>.

Inoltre, anche se il terreno nulla di archeologico ha finora evidenziato, oltre al toponimo «Alesa», di cui cercheremo di dare una spiegazione, si indica quello di «Iria» che si potrebbe ipotizzare legato alla leggenda dell'arrivo di Minosse in Sicilia ed alla successiva fondazione della città omonima nella Iapigia<sup>40</sup>.

Da tutti questi dati, e particolarmente da quelli riferibili quasi certamente alla tarda età del bronzo, emerge un quadro abbastanza omogeneo di micro insediamenti, ove si eccettui quello di Monte Scurzi, quasi tutti posti ad est dell'attuale abitato di S. Agata, su alti speroni rocciosi e in prossimità di vie fluviali (Cresta del Pollicino, Apesana Encolle, Lia Monte Scurzi San Basilio), dai quali facilmente si esercitava il dominio visivo su tutto il territorio circostante.

In questo panorama, e relativamente a questa epoca,

---

<sup>39</sup> In contrada San Polito nel settembre del 1982 nel terreno preparato per l'impianto di un vigneto sono affiorati in superficie resti ceramici forse attribuibili al periodo tardo romano-bizantino. Anche in contrada Contura si è rinvenuta ceramica bizantina. Si racconta che nei pressi della torre? siano state trovate delle monete di piombo (?), mentre in contrada Robinia sita in prossimità di Vallebruca la notevole quantità di tegolame, mattoni e ceramica fa intuire la probabile presenza di qualche fattoria di epoca tarda.

<sup>40</sup> Si risparmia il lettore della amplissima bibliografia esistente su queste tematiche. Si rinvia comunque, come bibliografia generale alla piana trattazione di S. MOSCATI-M. NAPOLI, *Civiltà sul Mediterraneo*, 1971, p. 41, e alle suggestioni in sede locale avanzate da O. BRUNO, *Ahunzio la leggenda delle origini*, in Arch. Stor. Sic. ser III vol. XIV, Palermo 1968, pp. 81-158.

Monte Scurzi rappresenta al contrario l'insediamento caratterizzante, dal quale sono probabilmente derivati tutti gli altri. Per i dati che possiamo desumere dall'esplorazione condotta all'epoca della scoperta (29-08-1955), dalla Soprintendenza Archeologica di Siracusa (la prima indagine fu dell'ispettore onorario D. Ryolo), l'abitato di monte Scurzi, sembra abbia avuto una continuità di vita che va dalla fine della tarda età del bronzo inizi ferro<sup>41</sup>, fino al V sec. a.C. Bernabò-Brea in una relazione del 1955 scrive "da questo materiale è facile dedurre che il villaggio sorto in età pregreca è sopravvissuto anche per i primi secoli della colonizzazione greca. Insieme alla ceramica d'impasto dell'età del ferro abbondano infatti i frammenti di ceramiche ioniche del VI sec. a.C. e forse anche dei principi del V sec. Ma nulla attesta la continuazione dell'abitato in età seriore. Probabilmente esso è scomparso<sup>42</sup> in seguito alla profonda trasformazione dell'organizzazione sociale ed economica nel corso del V secolo, quando sorsero a poca distanza le nuove città della costa: Alesa, Calacte, Tyndaris, site in posizioni più favorevoli, per questa ragione e anche per la sua limitata ampiezza non riterrei molto verosimile la sua identificazione con l'antica Agathirnum che dovrebbe essere più vicino alla costa, o più verso oriente e che dovrebbe essere vissuta anche in età ellenistica e romana"<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> L. BERNABÒ BREA, *La Sicilia prima dei Greci*, Milano 1958, p. 137, Carta VII n. 41.

<sup>42</sup> Per le connessioni fra la fine dell'insediamento di Monte Scurzi e il sorgere nella zona di nuove poleis, cfr. F. BIANCO, *Ricerche Archeologiche nel territorio dei Nebrodi*, in «Bollettino del Rotary Club di S. Agata Militello» giugno 1983.

<sup>43</sup> Archivio Soprintendenza Siracusa, 1955, 24 settembre, N° Prot. 3409. Ringrazio la dott. P. Pelagatti e il dott. G. Voza, succedutisi nella direzione della Soprintendenza di Siracusa per avermi fatto consultare i materiali d'archivio.

L'identificazione di Monte Scurzi con Aghathirnum era stata infatti subito sostenuta dal Ryolo, in base al rinvenimento di ceramica riferita alla cultura dell'Ausonio I<sup>44</sup>.

Per quanto fin qui esposto assume particolare rilievo l'esistenza di una antica trazzera, ancora oggi documentabile in qualche tratto, che univa alcune delle contrade sopraelencate. Tale strada, che partiva dalla foce del fiume Rosmarino, (nella carta dello Schmettau è segnata la contrada Pisana), risaliva per Monte scurzi, San Giorgio nei pressi di Lia, Pizzo San Pietro, Serra Leotta, Furci, Priola e si inoltrava verso Alcara e i boschi di Montesoro<sup>45</sup>.

Riepilogando quanto esposto, ipotizziamo per S. Agata una certa, anche se non massiccia, frequentazione umana ad iniziare forse dalla tarda età del bronzo, con gli insediamenti di Lia<sup>46</sup>,

---

<sup>44</sup> L. BERNABÒ BREA, *I centri...*, cit., p. 14. Cf. Archivio Soprintendenza Archeologica di Siracusa. Relazione in data 30-08-1955, dell'Ispettore Onorario Ing. Domenico Ryolo.

<sup>45</sup> *Carta Corografica delle Strade Comunali Obbligatorie d'Italia. Compartimento Sicilia. Situazione al 1 gennaio 1874*. È presumibile che questa via, in epoca pre greca, servisse per il trasporto dei prodotti che gli indigeni di Scurzi, ma anche degli altri insediamenti, scambiavano con le genti eoliane. Forse sarebbe lecito ipotizzare un punto d'approdo dislocato alla foce del Rosmarino, probabilmente in territorio di S. Agata, approdo che doveva avere la funzione di emporio commerciale. Per completare il quadro sulla viabilità della zona cfr. B. PACE, cit., Vol. I p. 482, il quale afferma che "un'altra trasversale va immaginata da Cesarò Monte Sori S. Fratello a S. Agata". Per concludere, ricordiamo soltanto la fantasiosa ipotesi del Massocco, secondo cui uno dei vertici della TRISKELIS "rete viabile fondamentale dell'isola tracciata nella direzione degli omerici venti", era posto in Agatirno - S. Agata Militello, MASSOCCO, art. cit., 11.

<sup>46</sup> Tracce di un insediamento, che dai resti ceramici possiamo datare fra la media e la tarda età del bronzo, «sembrerebbe questo il sito più antico per quanto riguarda S. Agata», sono riconoscibili in contrada Lia, non lungi da Monte Scurzi. Lo sfruttamento di una cava, ne ha sensibilmente ridotto l'estensione, che comunque, per quanto oggi è visibile all'indagine di superficie. (ricognizione del 22 Settembre 1979), appare più consistente nella zona soprastante la cava e negli immediati dintorni. Frammisti alla ceramica preistorica, a residui

Cresta del Pollicino<sup>47</sup>, Apesana (Monte Scurzi), Rigamo, San Basilio<sup>48</sup>, svoltasi nella fascia medio-alta della collina, e comunque in posizioni arroccate atte alla difesa, com'era caratteristica dell'epoca.

Non vi sono fino ad oggi elementi per stabilire, se da un lato esista una occupazione del territorio anteriore a questo periodo, e se dall'altro si sia svolta anche nella parte bassa, pianeggiante.

In seguito, forse intorno al V-IV sec. a.C. (Priola, Rocca Carbone), si hanno sempre nella media-alta collina, insediamenti legati all'attività pastorizia, che doveva costituire in quel tempo la prevalente risorsa economica della zona.

Per quanto riguarda poi l'età ellenistica (III-II sec. a.C.) abbiamo soltanto rinvenimenti sporadici di tombe sparse per il territorio, specie nella fascia costiera. Esse sono da riferire quasi certamente a piccoli nuclei rurali.

Il mancato rinvenimento di elementi che possano far supporre la presenza di un vero e proprio abitato, unitamente ad altre considerazioni, porta ad escludere che nel territorio di S. Agata sia da individuare dal punto di vista archeologico il sito dell'antica Aghathirnum, come sostenuto in particolare dal Pace solamente per la assonanza dei toponimi. Con maggiore certezza si potrebbe affermare che sia stata

---

di lavorazione di ossidiana e a resti di macine, si rinviene, senza una precisa stratigrafia, anche ceramica di età classica, età in cui alcune di queste aree, dovevano ospitare piccoli insediamenti rurali. Devo la datazione dei materiali rinvenuti a Lia a Giacomo Scibona.

<sup>47</sup> Cresta del Pollicino "Oggi Bicucca" è la rocca soprastante il Rosmarino, lato Torrenova. Sulla sua sommità si sono rinvenuti cocci di ceramica preistorica simili a quelli di Monte Scurzi, ed anche alcune lamette di ossidiana.

<sup>48</sup> In questa contrada, oltre a ceramica di epoca bizantina, sono stati rinvenuti (maggio 1975) frammenti di ceramica ad impasto preistorico, lamette di ossidiana e un disco fittile.

sede di una *mansio*, forse quella Solusapre<sup>49</sup>, che Bernabò Brea<sup>50</sup> colloca nel territorio di Halunthium (San Pietro di Deca) e Scibona<sup>51</sup> sulla via da Calacte verso Capizzi, oppure, seguendo il Salinas<sup>52</sup>, che abbia ospitato uno scalo marittimo pertinente ad una delle città dell'entroterra (Halunthium, Apollonia).

Resta per ultima da esaminare l'ipotesi dello Schubring che vi colloca una delle «Alese»<sup>53</sup>.

È evidente che ogni toponimo attesta il ricordo di qualche cosa che si è tramandato nel tempo. Sappiamo che delle «Alese»<sup>54</sup> preesistevano alla più famosa *Arconidea*<sup>55</sup> fondata nel 403 a.C. e chiamata appunto così per distinguerla dalle altre che erano in Sicilia.

Gli elementi ceramici, peraltro minimi, provenienti da questa zona escludono per il momento presenze di IV-III sec. a.C. riferibili a un qualunque centro urbano. Ci confermano, invece, un'attività svolta fra la fine del I sec. a.C. ed il III d.C., legata verosimilmente sempre a gruppi agricoli (fattorie), o anche allo sfruttamento delle argille.

La presenza del toponimo "Alesa", se originaria, potrebbe

<sup>49</sup> *Itinerarium Antonini*, 92, 5.

<sup>50</sup> BERNABÒ BREA, *Centri*, art. cit. p. 13. L'autore opta per la località di San Pietro di Deca. Ma a noi sembra più verosimile che una *mansio* potesse essere l'insediamento di Pietra di Roma, per il fatto che esso è posto lungo il probabile percorso della antica Via Consolare. C. FILANGERI si è occupato dei problemi connessi a Pietra di Roma in un contributo ancora inedito.

<sup>51</sup> G. SCIBONA *Nota a I.G. XIV, 2395.7*, in Kokalos XVII, 1971, p. 24 n. 12.

<sup>52</sup> A. SALINAS, art. cit. p. 473 "Pertanto finché altri monumenti non verranno alla luce, non si potrà determinare se in questo posto sorgesse, nel periodo romano, un vero e proprio abitato, o solo uno scalo marittimo dipendente dalle città soprastanti".

<sup>53</sup> A. HOLM, cit. vol. II 236.

<sup>54</sup> Diod. XIV 6,2. Cit. O. GAETANI, *Vitae S.S. Siculorum*, vol. I p. 104, il quale indica una Alesa situata a mezzo di Tauromenio.

<sup>55</sup> Diod., XIV 16, 1-4.

invece essere confrontata con l'ipotesi del Pais<sup>56</sup>, anch'essa tutta da verificare, che questa zona possa essere legata alla non lontana Alesa Arconidea in quanto territorio concesso dai romani in premio agli alesini per l'aiuto ricevuto durante la prima guerra punica.

Al termine di questa nota, nel tentativo di delineare un quadro il più possibile aderente alla realtà, ci sembra opportuno soffermare la nostra attenzione su un particolare aspetto, e nel contempo operare un tentativo per la risoluzione di un ultimo problema. L'aspetto considerato è che in epoca antica il territorio di S. Agata Militello non ha ospitato insediamenti umani di rilievo, di cui possiamo con certezza determinare le caratteristiche, che al tempo stesso dessero volto e carattere a tutta la zona, ma che, al contrario, i fenomeni di antropizzazione (antica), sono sempre avvenuti ai margini di esso. Di quanto affermiamo, significativi esempi sono l'abitato di Monte Scurzi per il periodo che dalla tarda età del bronzo giunge fino al V secolo a.C., e, in seguito, le poleis di Alontion-Halunthium e di Apollonia, poste ad est del fiume Rosmarino la prima, e a ovest dall'Ingano la seconda, per cui ci sembra logico dedurre che il territorio da noi esaminato sia stato di volta in volta parte integrante di queste poleis.

Da tutto ciò deriva una indeterminatezza, che del resto è caratteristica anche di epoche più recenti: ne consegue quin-

---

<sup>56</sup> E. PAIS, *Sulla storia e sull'amministrazione della Sicilia durante il dominio romano*, Arch. Stor. Sicil. anno XIII Serie I 1880 p. 213 n. 3. "Dopo abbiamo le piccole pertiche di Calacte e Apollonia. Solo dopo queste città, vi era un vasto territorio ove erano Agathyrna, che non pare abbia avuto *rem publicam* e Tyndaris, dopo la quale comincia la pianura di *Mylae*. Trattandosi di una città marittima quale Halaesa i Romani poterono forse accordarle, o in tutto, o in parte, il territorio di qualche città punita ed ivi situata, come Agathirna o come Abacaenum. Il Pais ipotizza (p. 210) che un'altra Halaesa, oppure dei territori posseduti dagli Alesini, si trovassero in prossimità di *Mylae*."

di una difficoltà di lettura, che in parte si può superare, estendendo necessariamente l'indagine ai territori oggi contermini di Torrenova e San Marco d'Alunzio a est, Acquedolci e S. Fratello a ovest, oltre naturalmente a quello di Militello Rosmarino, dal quale in tempi recenti<sup>57</sup> S. Agata ha acquisito la propria identità di comune autonomo. Il problema, infine, riguarda l'origine del nome di S. Agata, che ci sembra evidente non possa essere disceso da *Aghathirnum*.

Da quanto esposto ne consegue che, se desideriamo ricercare un'altra e diversa soluzione, dobbiamo operare questo tentativo attraverso l'analisi di prove indirette, che nel caso specifico, ci indicano come molte contrade di questo territorio, recano nomi di santi. San Bartolomeo, San Giuseppe, San Leo o San Leone, San Giovanni, San Basilio, Santi Quaranta, San Giorgio in territorio di Militello Rosmarino, sono tutti toponimi che ci consentono di ipotizzare che una più rilevante antropizzazione del territorio debba essere avvenuta in piena temperie cristiana, e cioè, come confermato dalla ricerca archeologica, almeno a partire dall'età bizantina.

Per l'età araba l'unico dato, desumibile dall'opera geografica di Edrisi (1154), potrebbe essere il toponimo '*Alquamârah*'<sup>58</sup> che in un primo momento M. Amari colloca su S. Agata, mentre successivamente, rifacendo il calcolo delle distanze in migliaia fornite dal geografo arabo, fa corrispondere al sito di Acquedolci<sup>59</sup>.

Evidentemente in questa tormentata epoca, in cui la Sicilia subì tante devastazioni che cancellarono per sempre

<sup>57</sup> 1 Gennaio 1957. Cfr. C. ZAPPALÀ ms. cit. foglio 7.

<sup>58</sup> *Carte comparée de la Sicile avec la Sicile au XII siècle. D'après Edrisi et d'autres géographes arabes*, Paris 1859.

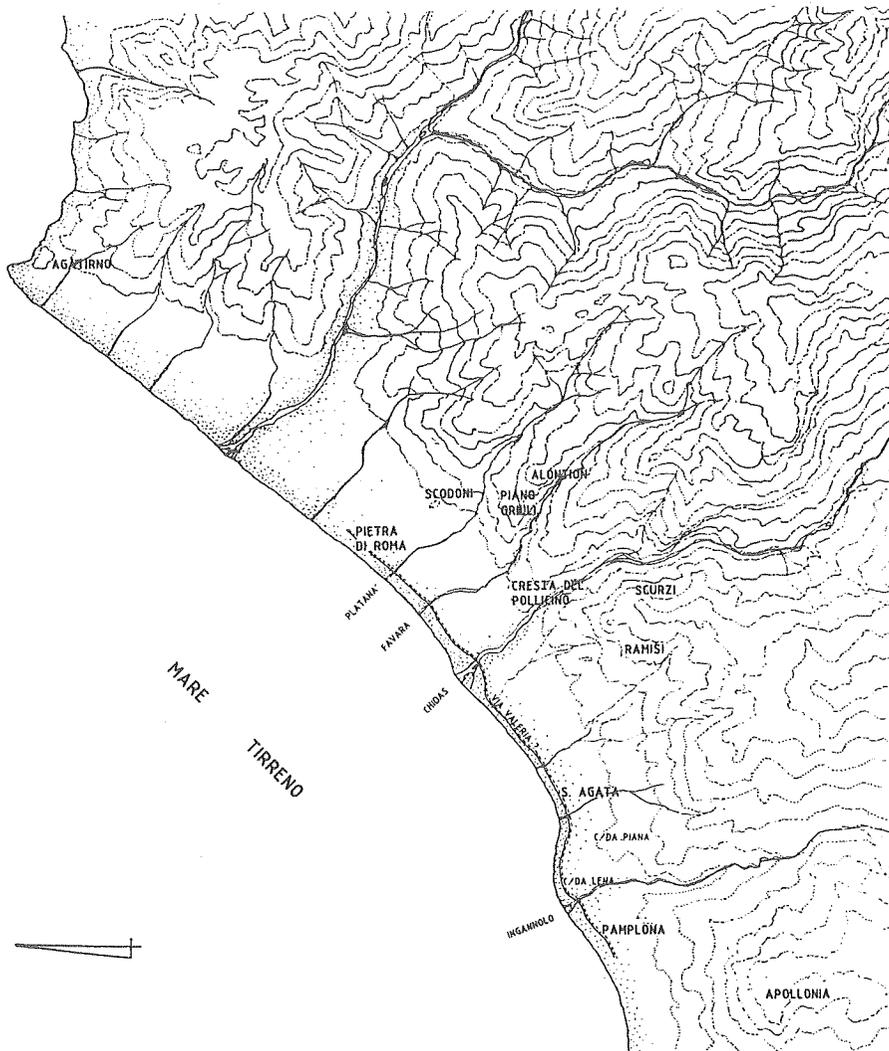
<sup>59</sup> M. AMARI, *Biblioteca Arabo Sicula*, Torino e Roma 1880 (vol. I, cap. VII, p. 128 e nota 2). Per la collocazione di Alquamarah su Acquedolci. Cfr. G. OTTO, *Dizionario Toponomastico Siciliano Arabo-Normanno*, Vienna 1977 (manoscritto).

molte memorie storiche<sup>60</sup>, il territorio di S. Agata ricade nell'antica indeterminatezza, dalla quale uscirà gradualmente solo a partire dall'era Normanna. Ed è probabilmente a questo periodo, che dobbiamo far risalire l'origine di questo nome, derivato quasi certamente da un piccolo insediamento rurale, sorto come gli altri in epoca tardo cristiana-bizantina, oggi non più identificabile, ma che possiamo supporre essere stato nella zona dell'attuale marina, dove su un masso roccioso emergente nella circostante pianura, venne edificata una prima torre<sup>61</sup> di guardia, attorno alla quale sorse poi il nucleo che diede origine all'insediamento moderno.

---

<sup>60</sup> L.B. BREA, *I Centri*, op. cit. p. 3.

<sup>61</sup> T. SPANOCCHI, *Descripcion de las marinas de todo el reino de Sicilia, dedicado ne 1596 a Filippo II*, Manoscritto nella biblioteca Nazionale di Madrid. WS 788. PXLVIII 78v (Torre di S. Agata lontana dal trappeto tre miglia). Più recentemente S. BOSCARINO, *Progetto di restauro e di riutilizzazione a sede comunale del castello di S. Agata Militello. Gennaio 1982, pp. 12 e seg. (inedito).*



Il territorio di S. Agata Militello (Me)





## INDICE

- Fausto Bianco - *Il territorio di S. Agata Militello (ME) nell'antichità* » 161
- Daniele Castrizio - *Monete bizantine nel museo di Messina* ..... » 115
- Luigi Ferlazzo Natoli - *Mostre d'arte a Messina (1984-1988)* ..... » 61
- Maria Pia Pavone Alajmo - *Storiografia artistica a Messina nell'Ottocento: Carmelo La Farina, Giuseppe Grosso Cacopardo, Carlo Falconieri e Giuseppe La Farina* ..... Pag. 23
- Daniele Pompejano - *28 Dicembre 1908: la fata Morgana o il Dies Irae? Note sull'immaginario collettivo* ..... » 5



Fotocomposizione e stampa  
Industria Poligrafica della Sicilia - Messina

