

SOCIETÀ MESSINESE DI STORIA PATRIA

ARCHIVIO STORICO  
MESSINESE

- 58 -

ESTRATTO

*vol. 58<sup>o</sup> dalla fondazione  
III serie - XLIX*

MESSINA 1991

FRANCESCA PAOLINO

## TRE OPERE SICILIANE DI CAMILLO CAMILIANI

Si è lamentata la scarsa conoscenza dei fenomeni artistici relativi alla produzione architettonica siciliana del secolo XVI. Le pur note vicende di distruzioni, depauperamenti e dispersioni di manufatti e fonti non bastano a spiegare il disinteresse per un periodo storico ricco di fermenti che accoglie, in specie intorno alla metà del secolo, mutamenti di tendenza e spinte innovative e, decisamente, prepara l'esplosione di quel *barocco siciliano* di gran lunga più indagato ma che non è spiegabile senza la conoscenza dei suoi prodromi<sup>1</sup>.

La storiografia ha finora privilegiato Palermo, con studi complessivi di notevole interesse dovuti a Spatrisano, a Bellafiore, a Margherita De Simone e, più recentemente, a Maria Giuffrè<sup>2</sup>.

Questi studi hanno dei precedenti imprescindibili in G. Arata, F. Meli, E. Calandra, S. Bottari<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Si cita, a proposito del barocco siciliano, l'ultimo saggio prodotto in ordine di tempo che raccoglie e tiene conto della vasta bibliografia antecedente, S. BOSCARINO, *Sicilia barocca. Architettura e città 1610-1750*, Roma, 1986.

<sup>2</sup> Cfr. G. SPATRISANO, *Architettura del Cinquecento in Palermo*, Palermo, 1961; G. BELLAFFIORE, *La Maniera italiana in Sicilia*, Palermo, 1963; M. DE SIMONE, *Manierismo architettonico nel Cinquecento palermitano*, Palermo, 1968; G. BELLAFFIORE, *Dall'Islam alla Maniera*, Palermo, 1975; M. GIUFFRÈ, *Architettura e decorazione in Sicilia tra Rinascimento, Manierismo e Barocco (1463-1650)*, in: "Storia Architettura", IX (1986), nn° 1-2, pp. 11-40.

<sup>3</sup> Cfr. G. ARATA, *L'architettura arabo-normanna e del Rinascimento in*

E mentre i primi, più recenti, hanno il limite di essere soprattutto “palermocentrici”, i secondi, pur proponendo “profili” ricchi di intuizioni e di valutazioni quasi sempre accorte e pertinenti, rimangono pur tuttavia sempre generalizzanti e lasciano fuori una numerosa serie di esempi fondamentali. Occorre soffermarsi sul saggio di Maria Giuffrè per evidenziare il merito di una corretta messa a punto di periodizzazioni e riferimenti a categorie storiografiche: è bene ribadire, infatti, che il barocco siciliano *non può* avere un avvio anteriore al 1650 nonostante che nella produzione tardo cinquecentesca e dei primi decenni del Seicento se ne possano avvertire talvolta vaghe anticipazioni e prodromi.

Appare urgente e improrogabile la necessità di dare continuità a quegli studi, inquadrando l'intera vicenda della produzione artistica e specialmente quella architettonica anche dalla parte orientale della Sicilia o, per meglio dire, da Messina con le necessarie iterazioni con Palermo, come si vedrà nel caso qui esaminato.

In realtà, al di là di disinvolute generalizzazioni, sembra confermabile anche a livello artistico il dualismo Palermo-Messina già avvertito dai contemporanei e poi confermato dagli storici nel merito del ruolo politico-amministrativo, economico e culturale fra le due città.

Questo *dualismo*<sup>4</sup> attraversa, per così dire, la figura e l'operatività di un architetto-scultore molto citato dagli sto-

---

*Sicilia*, Milano, 1914; F. MELI, *L'arte in Sicilia dal secolo XII al secolo XIX*, Palermo, 1929; E. CALANDRA, *Breve storia dell'architettura siciliana*, Bari, 1938; S. BOTTARI, *Lineamenti di storia dell'arte in Sicilia*, Messina, 1951.

<sup>4</sup>La geografia politico-economica della Sicilia del XVI secolo riconosceva a Palermo solo il ruolo di capitale “burocratica”, poiché era Messina, di fatto, la capitale mercantile. Il ruolo primario nei commerci derivava alla città dalla ormai lunga egemonia nella produzione e nella lavorazione della seta ma, soprattutto, nella raccolta del prodotto che vi confluiva anche dalla

rici e, sembra, molto attivo in Sicilia negli ultimi decenni del XVI secolo: Camillo Camiliani<sup>5</sup>.

Si fa qui riferimento al fatto che il Camiliani ha la sua base operativa sicuramente in Palermo, ma ha rapporti con Messina per traffici commerciali (importazioni di marmi e metalli) e “presenze” nel settore artistico della città e nel suo territorio – prima idea progettuale per la chiesa di S. Giovanni di Malta a Messina, tomba di Maurizio Valdina a Rocca – ed anche per il censimento delle fortificazioni. Aggiungerà sicuramente ulteriori precisazioni allo studio della città la veduta prospettica di Messina che, con altre, corredeva il resoconto del viaggio del carrarese intorno all’Isola<sup>6</sup>; essa ci dirà delle capacità del Camiliani di descrivere, attraverso il disegno, i caratteri peculiari di una città portuale ma anche le sue

---

Calabria meridionale (cfr. C. TRASSELLI, *Ricerche sulla seta siciliana*, in “Economia e Storia”, Milano, 1965, fasc. II, pp. 213-258). Questa supremazia era sostenuta, naturalmente, da *privilegi* che la città aveva dalla Corona in cambio di cospicui donativi. Affiancavano questo primato mercantile, rivolto sia ad Oriente che ad Occidente, altre attività manifatturiere: costruzioni navali, industria tipografica, lavorazione dei metalli preziosi ed il commercio di panni, zucchero, frumento e sale.

<sup>5</sup> La voce *Camiliani* redatta da F. Negri Arnoldi (*Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura dell’Ist. Enc. It. Treccani, 1974, vol. XVII, pp. 214-217) non è del tutto convincente. L’autore assume attribuzioni e valutazioni dai già noti Di Marzo e Samonà, accogliendo la tesi di quest’ultimo, dubitativamente per la *Tribuna* di S. Giovanni, con più fervore per i lavori tardo-quinquecenteschi di Rocca Valdina e persino del duomo vecchio di Milazzo; per quest’ultimo ammette che esso è stato costruito (1608-1621) dopo la morte del carrarese, ma ne attribuisce a lui l’ideazione. Per ciò che concerne l’attribuzione al Camiliani della *Tribuna* messinese, l’autore dimostra di non conoscere il contributo risolutivo sul tema, di S. Benedetti (1972-73), citato alla nota 10.

<sup>6</sup> Il saggio qui citato costituisce un’anticipazione del lavoro della stessa autrice: cfr. M. SCARLATA, *La Sicilia nella Descrizione in disegno di Camillo Camiliani*, in “Palladio”, n.s., I (1988), n. 2, pp. 15-36. Questo lavoro va oltre quanto finora noto sull’argomento, soprattutto attraverso il Di Marzo, poiché riprende l’edizione integrale del testo corredata da numerosissimi ed inediti disegni.

emergenze architettoniche, la densità dei tessuti dentro il perimetro murato, i rapporti con il suo territorio. E ciò quando alcune tra le maggiori imprese di rinnovamento urbanistico erano state appena avviate (l'apertura di via Austria, per esempio), quindi probabilmente non ancora avvertibili le modificazioni alla morfologia urbana da esse introdotte; quando non erano ancora avviate le opere grandiose di "abbellimento" che il Senato continuerà a promuovere negli ultimi decenni del XVI secolo, in un crescendo di spesa e di vastità: il Palazzo Senatorio che romperà la cortina muraria lungo la strada del mare, il complesso del Priorato di Malta, ecc..

Si rimanda a studi già compiuti<sup>7</sup>, per ciò che concerne il contributo alla sistemazione della Fontana Pretoria di Palermo, ed inoltre per il ruolo di ingegnere militare del Camiliani, nell'ambito del programma di rifondazione delle difese costiere dell'Isola al tempo del viceré Marcantonio Colonna, si attende l'annunciata pubblicazione curata e commentata da Marina Scarlata della *Descrizione dell'Isola di Sicilia* che al Camiliani stesso si deve<sup>8</sup>.

Qualcuna delle tante attribuzioni che sono state fatte al Camiliani è stata altrove respinta da chi scrive: il riferimento è alle parti tardocinquecentesche del castello di Roccavaldina e alla Tribuna della chiesa di S. Giovanni di Malta a Messina<sup>9</sup>.

La seconda era stata, del resto, già confutata da S. Benedetti che ha dimostrato, al di là di ogni dubbio, la paternità del duciana dell'opera<sup>10</sup>. Entrambe si devono a G. Samonà<sup>11</sup>,

---

<sup>7</sup> Cfr. S. PEDONE, *La fontana pretoria a Palermo*, Palermo, 1987.

<sup>8</sup> Cfr. M. SCARLATA, *La Sicilia ...*, cit., p. 20 e ssg.

<sup>9</sup> Cfr. F. PAOLINO, *Giacomo Del Duca: Le opere siciliane*, Messina, 1990, pp. 55-78.

<sup>10</sup> Cfr. S. BENEDETTI, *Giacomo Del Duca e l'architettura del Cinquecento*, Roma, 1972-73, pp. 370-389.

<sup>11</sup> Cfr. G. SAMONÀ, *L'opera dell'architetto fiorentino Camillo Camiliani in Sicilia alla fine del Cinquecento*, Messina, 1933.

il quale include fra le opere probabilmente ideate dal Camiliani anche il Duomo Vecchio di Milazzo, per il solo fatto che lo stesso Camiliani era impegnato intorno agli anni Ottanta del secolo XVI nelle opere di fortificazione di quella città.

Ese è stato facile dimostrare, attraverso le analisi stilistiche e in certa misura, attraverso le fonti, l'appartenenza delle prime due opere citate alla sfera compositivo-formale del maestro cefaludese, non altrettanto facile è negare o accogliere l'attribuzione al maestro fiorentino del Duomo Vecchio di Milazzo, mancando, a tutt'oggi, opere architettoniche a lui sicuramente attribuibili con le quali operare confronti.

Rimane, dunque, nebulosa la figura del maestro carrarese per gli aspetti inerenti la sua produzione architettonica nell'Isola; non è nota neppure la fase operativa precedente il suo arrivo in Sicilia, se non per la scarna notizia che dà Vasari secondo il quale egli fece parte dell'Accademia di Firenze, così come Francesco Camiliani, autore della Fontana di Palermo, forse suo padre o parente, presso cui, presumibilmente, egli fece il suo apprendistato<sup>12</sup>.

Come già detto, qui si esamineranno alcune piccole opere attribuibili al Camiliani sulla scorta di documenti d'archivio allo scopo di dare un ulteriore contributo alla conoscenza della sua produzione che, stando alle fonti tradizionali, dovette essere vasta e composita, ancorché fondata su consistenti interventi, a livello esecutivo, di collaboratori e aiutanti della sua attivissima bottega che, in molti casi, inficiano o quanto meno indeboliscono le qualità formali ed inventive delle opere.

Si tratterà del frammento superstite della Fontana di Caltagirone, il cui atto è stato a suo tempo pubblicato da Di Marzo<sup>13</sup>,

---

<sup>12</sup> La notizia è ripresa da M. SCARLATA, *La Sicilia ...*, cit., p. 25 e nota 22.

<sup>13</sup> Cfr. G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia*, voll. 2, Palermo, 1880-

insieme a quello per la sepoltura di Maurizio Valdina, an-

---

83. Il Di Marzo ha dato notizia di una piccola serie di opere, fornendo per esse anche la trascrizione dei documenti:

- innanzi tutto atti concernenti l'arrivo del Camiliani in Palermo e gli accordi per il suo impegno al montaggio della Fontana Pretoria (1573-74);
- seguono gli atti relativi ad alcune opere, pure prestigiose ed impegnative in Caltagirone: *la Fontana dell'Acqua Nova o delli Semini* (1592), in marmi e bronzo, e la *custodia argentea* per il SS. Sacramento della chiesa cattedrale;
- ancora più tardo (1599) è l'atto notarile stipulato dal Camiliani e Laura Valdina Ventimiglia per il *sarcofago* di Maurizio Valdina, barone di Rocca;
- infine è citato il documento relativo ad un fonte per l'acqua benedetta da farsi per la *ecclesia sancti paulini* in Palermo (159...).

Naturalmente il Di Marzo esalta il ruolo del Camiliani in qualità di ingegnere del Regno e cita le copie della *Descrizione* che si conservavano alla Biblioteca Comunale di Palermo: di esse egli edita la *Descrizione della Sicilia opera composta da Camillo Camiliano celebre matematico*. Lo stesso Di Marzo riporta la notizia della partecipazione del Camiliani agli apparati per le feste in onore delle reliquie di S. Ninfa, svoltesi in Palermo nel 1593: al carrarese sembra sia da assegnare la realizzazione di un arco trionfale dedicato dai fiorentini. Non sfugge, tuttavia, il suo ruolo secondario nel merito di tali architetture effimere; il vero protagonista è, in realtà, un certo Giovambattista Collepiastra, anch'egli toscano ed attivo in Palermo in qualità di *ingegnere del regno e della città* (cfr. G. DI MARZO, *I Gagini ...*, cit., vol. I, p. 815). Incerta è la data di morte del Camiliani, secondo il Di Marzo essa è da stabilire dopo il 1603, anno della consegna del sarcofago Valdina avvenuta, tuttavia, in assenza del maestro carrarese. È forte il sospetto che egli non le abbia visionate ma si sia attenuto alle brevi descrizioni contenute negli atti. Riassumendo, il Di Marzo, suo malgrado, analizza l'operatività del Camiliani per fasi discontinue: nel 1573-74 (Fontana Pretoria), nel 1592 (opere in Caltagirone), nel 1593 (apparati effimeri a Palermo) e nel 1599 (sarcofago Valdina). Il lavoro di Marina Scarlata aiuta a colmare alcune delle ampie lacune di notizie concernenti la vita e le opere del Camiliani:

- s'è detto che l'impegno per la Fontana Pretoria è a partire dal 1573; esso continuerà fino al 1582;
- ciò nonostante, sembra che l'artista carrarese partecipi in qualche misura ai lavori per la costruzione di Porta Nuova a Palermo, il cui inizio risulterebbe, così, anticipato di due anni rispetto alle date fin qui note;
- nel 1582 Camiliani è presente a Messina: vi fa giungere da Palermo 50 *cantari* di metallo;
- dal 1583 e fino alla seconda metà del 1584 compie, per ordine del Viceré Marcantonio Colonna (1577-1584), il periplo dell'isola;
- nel 1586 è ancora a Messina dove riceve dal Viceré H. de Guzman l'incarico per le fortificazioni del Regno;

ch'essa ora analizzata ed anche di un'opera inedita, del tutto singolare nei suoi caratteri, la Cappella della Madonna di Trapani nella chiesa di Casa Professa a Palermo<sup>14</sup>.

### 1. *La fontana dell'Acqua Nova in Caltagirone (1592)*

Chiarissime appaiono dal documento già pubblicato da G. Di Marzo<sup>15</sup>, e datato 25 Aprile 1592, le motivazioni che hanno condotto al progetto della fontana di Caltagirone:

---

– nel 1590 è ancora a Messina: G. Samonà pubblica i *capitoli d'appalto* per la costruzione della *Tribuna* di S. Giovanni di Malta;

– infine due date già note, 1599 e 1603; si riferiscono alla tomba Valdina: la prima concerne la stipula dell'atto, la seconda la consegna del manufatto.

<sup>14</sup> Il padre gesuita Francesco Salvo mi ha generosamente segnalato l'atto di stipula fra Camiliani e i Padri di Casa Professa, insieme ad altri relativi ad opere, per lo più di arredo, commissionate al Carrarese. La loro ricerca si rivela lunga e difficoltosa perché disperse, a volte smembrate, a volte dimenticate; dei documenti segnalatami qui verrà considerato soltanto l'atto relativo alla *Cappella della Beata Vergine Maria*, detta *Madonna di Trapani*, sita nella prima campata laterale destra della chiesa di Casa Professa di Palermo. Sembra, infatti, una esercitazione limitata e parziale l'esame degli atti notarili e, più in generale, delle fonti documentarie, quando manchino del tutto i corrispondenti manufatti da leggere nella loro fisicità. Questa ricerca di corrispondenza tra opere e documenti è tanto più necessaria nel caso del Camiliani; le fonti, i documenti, che pure si rivelano preziosi in questa fase di primo accertamento, nulla, infatti, ci dicono finora in merito a grandi opere; né bisogna sottovalutare il fatto che esse da sole non sono assolutamente probanti ma vanno attentamente vagliate, considerate in una con l'esame complessivo e quanto più possibile analitico del manufatto; cade a proposito citare l'equivoco ingenerato nell'attribuzione della *Tribuna* di S. Giovanni di Malta a Messina al Camiliani *solo* sulla base della stesura dei relativi *Capitoli* d'appalto. È opinione ormai accettata che la stesura di quei *Capitoli* precedette la sostituzione di Camiliani avvenuta certamente prima dell'avvio dei lavori; sostituzione non documentabile attraverso le fonti, ma saldamente sostenuta dal Samperi (1644), oltre che dall'analisi del manufatto architettonico.

<sup>15</sup> G. DI MARZO, *I Gagini...*, cit., vol. II, p. 442 e sgg. L'autore riporta l'atto conservato all'Archivio Comunale di Caltagirone: vol. miscellaneo «*fabbriche e colonne di S. Giuliano, Acqua nova e delle Semini e Gonfalone*», 1592, ff. 74-79.

essa rappresentava il momento conclusivo e celebrativo di un più complesso impegno che i giurati calatini si erano prefissi per l'approvvigionamento idrico della città. Le acque chiamate «*delli Simini*» avrebbero alimentato una «... *fontem, lavatorios et alia infra expressanda ...*».

Camiliani si impegna a «... *edificare, intagliare, lavorare, facere, finire et complere [...] tutta l'opera infrascritta fonte, beviraturi et lavatorij[...] in loco preditto dello Spurto...*».

L'atto prosegue specificando che, la «... *preditta fonte con le statue delli monstri et altri animali, tacze, fonte, corpo, friso, arpie et tutti altri personagi et fonti, beveraturi, lavatorij et altri di quello modo et forma inferius da dirsi...*» saranno realizzate «... *conforme al modello facto ...*».

Occorre a questo punto soffermarsi brevemente su questa prima parte dell'atto; la sola elencazione delle parti componenti l'opera fa pensare alla sua complessità e alle affinità possibili con la più celebre fontana palermitana. Accanto alle parti utili e strettamente funzionali, quali le fonti vere e proprie, i *beveraturi* per gli animali e i *lavatorij* si elencano parti scultoree (*statue delli monstri, animali, arpie, ...*) ma anche *tacze*, ossia coppe o bacili e persino un *corpo*, da intendersi come elemento-base della composizione, e un *friso*, ossia un fregio architettonico.

Sembra importante sottolineare il fatto che in questo atto non si parli di disegno ma di modello; esso «... *facto per cautela di ambe due le parti habia di stare conservato et in potere del padre rectore del Collegio di Giesu di questa città...*».

Segue una clausola molto interessante: due periti di parte – *personas habiles et expertas in similibus* – apprezzeranno e stimeranno il lavoro.

Tuttavia il costo complessivo della fontana non poteva superare la somma di 1.600 onze dalla quale si escludeva, però, la spesa occorrente per lo «... *zoccolo di fabrica rustica sotto terra sotto le dette fonti ...*». A questo punto il



Caltagirone. Giardino pubblico: *fontana dell'Acqua Nova* (1592). (Le foto sono state realizzate da Concetta Giglio Spampinato)

contratto specifica che la fonte deve produrre giochi d'acqua in modo «... conforme al detto modello [...] et del fuso di menzo sia et digia essere di altezza di palmi otto<sup>16</sup>, lo czoccolo, chi sta sotto lo fuso, di palmi cinco, ch'in tutto l'altezza di czoccolo, fuso et fonte siano di palmi quindici: sopra lo quale fuso hagia di giocare et nexiri la ditta acqua et tornare intra la tazza, che sta sotto lo piedi della statua di Hierone ...»<sup>17</sup>.

Seguono talune specificazioni:

– i tre animali da collocarsi «... nello ditto fonte haveranno di essere di pietra misca nigra, forse marmorea ...»;

– le statue «... delli tre mostri marini et dello Hierone, che starrà sopra la tazza del fuso del fonte, haveranno di essere di bronzo colato, ben lavorati et bella scoltura ...»; più oltre è detto che la statua di Hierone doveva essere alta otto palmi mentre le statue dei mostri dovevano essere a grandezza naturale, così pure le arpie e gli altri animali «... secondo requedi l'arte e la proportione dell'opera ...»;

– «... il corpo della fonte haverà di essere di pietra misca...», di Fiumefreddo oppure di Fiumedinisi, oppure di Taormina;

– «... il fuso di menzo della detta fonte haverà di essere di marmo bianco, et cosi la tazza, che sta di sopra il ditto fuso: quale marmo di bianchezza et bontà perfecto ... »;

– «... li fonti piccioli et li sei arpie similmente habbiano di essere di dicto marmo bianco ...».

Infine vengono segnalate alcune dimensioni principali:

– «... lo diametro dello recepto dell'acqua (il bacino più

<sup>16</sup>Il Di Marzo assegna al palmo c. 25,75. Il fuso mediano era, dunque, di m. 2,06 e lo zoccolo sottostante m. 1,29 circa; per complessivi m. 3,86 circa.

<sup>17</sup>Hierone era, forse, il mitico Gerione, il cui padre Crisaore era figlio di Medusa e Poseidone e la cui madre era Calliroe figlia del titano Oceano. Egli era un gigante con tre teste e veniva considerato l'uomo più forte del mondo; il suo regno si estendeva fino ai confini dell'Occidente. I suoi magnifici buoi rossi furono rubati da Eracle per ordine di Euristeo, re di Argo.



Caltagirone. Giardino pubblico: *fontana dell'Acqua Nova* (1592). I frammenti superstiti della fontana del Camiliani, ovvero il pedistallo, il *fuso* e la *tazza*, secondo l'attuale riduttiva sistemazione.

grande presumibilmente) *habbia et debbia essere di palmi 34 incirca di diametro* (circa 8,80 m.) *et l'altezza di esso receptacolo di palmi cinco et menzo ...»* (m. 1,42 circa);

– seguono le indicazioni per «... *li beveraturi e li dui lavatorij ...»*;

– la fonte avrebbe dovuto avere uno epitaffio con i nomi dei giurati calatini «... *per memoria del principio di ditta opera ...»*.

Anche se della fontana non sopravvive che un piccolo frammento, la descrizione sopra riportata lascia immaginare la sua articolata configurazione, i materiali pregevoli impiegati e un effetto complessivo ricco e fastoso non dissimile da quello che produce nell'osservatore la più celebre fontana palermitana.

Non a caso, il tempo concesso al Camiliani era piuttosto lungo (tre anni con consegne parziali stabilite ogni quadrimestre) ed il costo estremamente elevato, anche in virtù delle parti bronzee dell'opera.

Tribolata la vicenda della fontana. Dapprima sorgono diatribe fra il Camiliani e i calatini, tanto che in un accordo successivo (7 agosto 1594) si stabilisce che i mostri marini non vengano fatti in bronzo, così come inizialmente stipulato, ma in semplice marmo.

Successivamente, riporta il Di Marzo, sorsero tali difficoltà tecniche, legate forse all'arrivo dell'acqua nel luogo prescelto, da impedire il montaggio della fontana; tanto è vero che le parti scolpite dal Camiliani «... *rimasero affatto fuor d'uso e negletti i marmi già pervenuti all'uopo»*. Gli unici frammenti che il Di Marzo individua sono «... *tre statue di marmo, due muliebri finienti in pesce ed una virile di simil forma ...»*<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Cfr. DI MARZO, *I Gagini ...*, cit., vol. I, p. 818.



Caltagirone. Giardino pubblico: *fontana dell'Acqua Nova* (1592). Particolare del *fuso*.



Caltagirone. Giardino pubblico: *fontana dell'Acqua Nova* (1592). Particolare di figura alata maschile.

Sembra che le due sirene siano state collocate dapprima in altrettante nicchie nella facciata del Palazzo Senatorio e la terza statua in un angolo della Corte Capitanale; una bella tazza pure di marmo si conservò a lungo nella Loggia. Questi pezzi trovarono collocazione in una fontana eretta nel 1741 e ben presto rovinata.

Rimase, dunque, una sola statua mutilata di un braccio; essa fu ricollocata con la tazza (e il piede?) nel giardino pubblico della città in una fonte di dimensioni e forme di gran lunga ridotte.

Il Di Marzo così conclude: «... *Né altro più resta di quell'opera di Camillo, che non so pure se l'abbia lasciata in tronco o modificata di come pria doveva farla, giacché fra le altre cose non mai fu alcun indizio del Gerone, che doveva sorgervi a capo. Dell'unica statua intanto, che ancor n'esiste, è chiaro riscontro di stile con quelle della gran fonte senatoria in Palermo; e quindi appare che quegli, benché ingegnere del regno, non abbia pur mai desistito d'attendere alla scultura ...*».

Queste le sfortunate vicende della fontana calatina.

Essa, tuttavia, non è episodio isolato nel panorama siciliano cinquecentesco; se è più immediato e ovvio il riferimento alla più nota fontana palermitana, per affinità e discendenze compositivo-formali e linguistiche, non va dimenticato che il suo autore aveva altri possibili esempi di cui tener conto e ai quali guardare.

Il riferimento è, naturalmente, alle celebri fontane messinesi di *Orione* e *Nettuno* realizzate da Giovanni Angelo Montorsoli nel decennio (1547-1577) della sua permanenza nella città dello Stretto<sup>19</sup>. Basterà qui ricordare che si

<sup>19</sup>Cfr. S. BOTTARI, *G. A. Montorsoli a Messina*, in "L'Arte", a. XXXI, fasc. V-VI, 1928, pp. 1-12; si veda anche il capitolo sul Montorsoli in: F. BASILE, *Studi sull'architettura di Sicilia. La corrente michelangiolesca*, Roma, 1942, pp. 43-56; inoltre: S. BOSCARINO, *Studi e rilievi di architettura siciliana*, Messina,



Caltagirone. Giardino pubblico: *fontana dell'Acqua Nova* (1592). Particolare di una figura alata femminile.



Caltagirone. Giardino pubblico: *fontana dell'Acqua Nova* (1592). Particolare di una figura maschile.

deve proprio al Montorsoli l'introduzione in Messina di linguaggi manieristici attraverso opere in gran parte ormai perdute ma che, sicuramente, costituivano formidabili modelli per una nutrita schiera di artisti che alla sua ombra crebbe.

Vasari descrive puntualmente le due fontane messinesi ed altre ne cita insieme ad opere di architettura realizzate in Messina dallo stesso scultore toscano<sup>20</sup>.

Delle due maggiori, in gran parte sopravvissute, non sfugge la potente ricerca di espressività in personaggi mitologici e negli animali antropizzati, le cui sembianze sono potentemente segnate da tensioni che esasperano i movimenti e gli slanci. Va sottolineato il merito del Montorsoli di aver operato una potente spinta evolutiva sul tema della fontana rendendo secondaria la struttura architettonica di base ed esaltando, viceversa, intrecci di parti scultoree secondo moti convulsi e serrati, atti ad esprimere drammatiche suggestioni<sup>21</sup>. A ciò concorrendo l'introduzione di

---

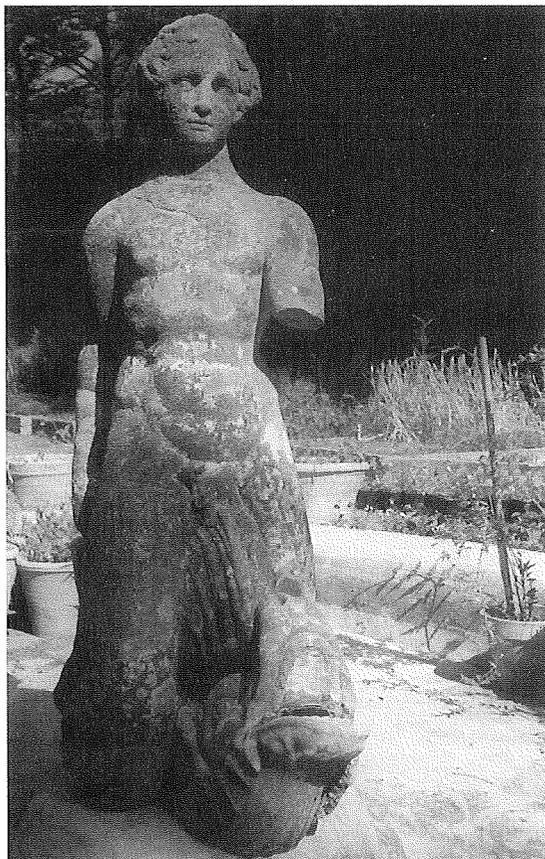
1961, pp. 7-45. Per la produzione scultorea del Montorsoli, si vedano: J. POPE-HENNESSY, *La scultura italiana, Rinascimento e Barocco*, trad. it., Feltrinelli, Torino, 1966, vol. I, pp. 78-79; vol. II, pp. 363-364; V. MARTINELLI, *La scultura italiana*, Milano, 1967, p. 9; N. DACOS, *Arte italiana e arte antica*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. III, Torino, 1979, pp. 35-39.

<sup>20</sup> Cfr. G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti Pittori ...*, ed. Milanese, vol. VI, Firenze, 1906, p. 651.

<sup>21</sup> La *Fontana di Orione* (1547-50) sorge di fronte alla cattedrale di Messina. Essa è formata da una vasca poligonale molto ornata, con otto figure mitiche di animali; sul bordo della vasca figure giacenti raffigurano il *Tevere*, il *Nilo*, l'*Ebro* e il *Camaro*. Quest'ultimo era la vena idrica che riforniva la fonte. Il fusto di sostegno delle due tazze sovrapposte è costituito da figure di tritoni, neiadi e putti; alla sommità la statua di Orione, mitico fondatore della città. L'altra fontana montorsoliana, quella del *Nettuno*, era, in origine, posta sulla via prospiciente il mare e la Palazzata, proprio di fronte al Palazzo Senatorio. Essa è sopravvissuta alle vicissitudini della città non senza alterazioni e perdite; di grande interesse rimangono le figure esagitate di sirene incatenate, *Scilla* e *Cariddi*, che affiancano un piedestallo con stemmi, maschere e cavalli marini raffigurati con potente realismo e plastica vigorosamente modellata. Sovrastante, la splendida figura di *Net-*



Caltagirone. Giardino pubblico: *fontana dell'Acqua Nova* (1592). Particolare dell'irrisolta giunzione delle figure che si contrappongono formando il fuso.



Caltagirone. Giardino pubblico: *fontana dell'Acqua Nova* (1592). In una piccola vasca posta nella cosiddetta serra del giardino è collocata una statua raffigurante forse il *Tritonide* superstite dei due scolpiti dal Camiliani. La sua configurazione e quella del mostro che cavalca, richiamano consimili figure della fontana Pretoria di Palermo.



Caltagirone. Giardino pubblico: *fontana dell'Acqua Nova* (1592). Particolare del piedistallo ornato da ghirlande, nastri e teste leonine.

figure mostruose e orride che saranno fra i temi figurativi preferiti dalle maestranze isolate nello svolgersi della seconda metà del secolo e, soprattutto, in età barocca. A Messina, peraltro, a parte le celebri fonti del Montorsoli, si contavano nei primi anni del secolo XVII, secondo quanto riferito dal Bonfiglio Costanzo<sup>22</sup> ben quindici altre fontane che, magari in più modeste proporzioni, alle prime si ispiravano. È forse un senso di emulazione e rivalsa, che, si è detto, è sempre presente fra le due maggiori città siciliane del tempo, a dare la spinta verso l'acquisto da parte del Senato palermitano della fonte, detta poi Pretoria, forse di minor pregio artistico di quelle montorsoliane ma sicuramente di gran lunga più grande e complessa. Non è improbabile che Camiliani abbia guardato con sicuro interesse alle fontane montorsoliane nel corso delle sue frequenti presenze a Messina. Ciò non esclude tuttavia che nella realizzazione delle idee vi sia una riduzione formale e tecnica che indebolisce di gran lunga il carattere dell'opera, almeno a giudicare dal "frammento" sopravvissuto. Esso consiste, come già detto, nel fuso centrale della fonte destinato a reggere la tazza superiore ed una statua. Le figure mostruose che si dispongono intorno, due femminili e due maschili, sono alate; le loro membra inferiori sono sostituite da elementi rigidi desinenti in volute a ricciolo. Nei loro volti, pure strani e irreali, vi è impressa una sorta di stupita fissità, ben lontana dagli effetti drammatici e inquietanti che in figure simili (i tritoni della fontana di Orione a Messina) aveva trasfuso il Montorsoli<sup>23</sup>.

---

tuno (l'originale si conserva al Museo, così come *Scilla*), ritratto nel gesto di placare il mare.

<sup>22</sup> Cfr. G. BUONFIGLIO COSTANZO, *Messina ... descritta*, Venezia, 1606, pp. 8a; 10a; 10b.

<sup>23</sup> Se ne veda l'immagine in: E. NATOLI, *Per la scultura a Messina nel secolo XVI*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna",

## 2. La *Cappella della Madonna di Trapani* nella chiesa di Casa Professa in Palermo (1597).

La *Cappella della Madonna di Trapani*, iniziata a partire dal 1597 è la più importante fra le poche opere sicuramente attribuibili a Camillo Camiliani; il ritrovamento dell'atto notarile stipulato in Palermo il 18 novembre 1597 fra lo scultore e il vice preposito di Casa Professa si deve a Padre Francesco Salvo che ne ha segnalato l'ubicazione a chi scrive<sup>24</sup>.

La lettura dell'atto si rivela di grande interesse, nonostante che la descrizione dell'opera in esso contenuta non sia esaustiva né completa: l'atto era, infatti, accompagnato dal disegno al quale, più volte, si fa riferimento richiamando le descrizioni grafiche di talune parti dell'opera progettata.

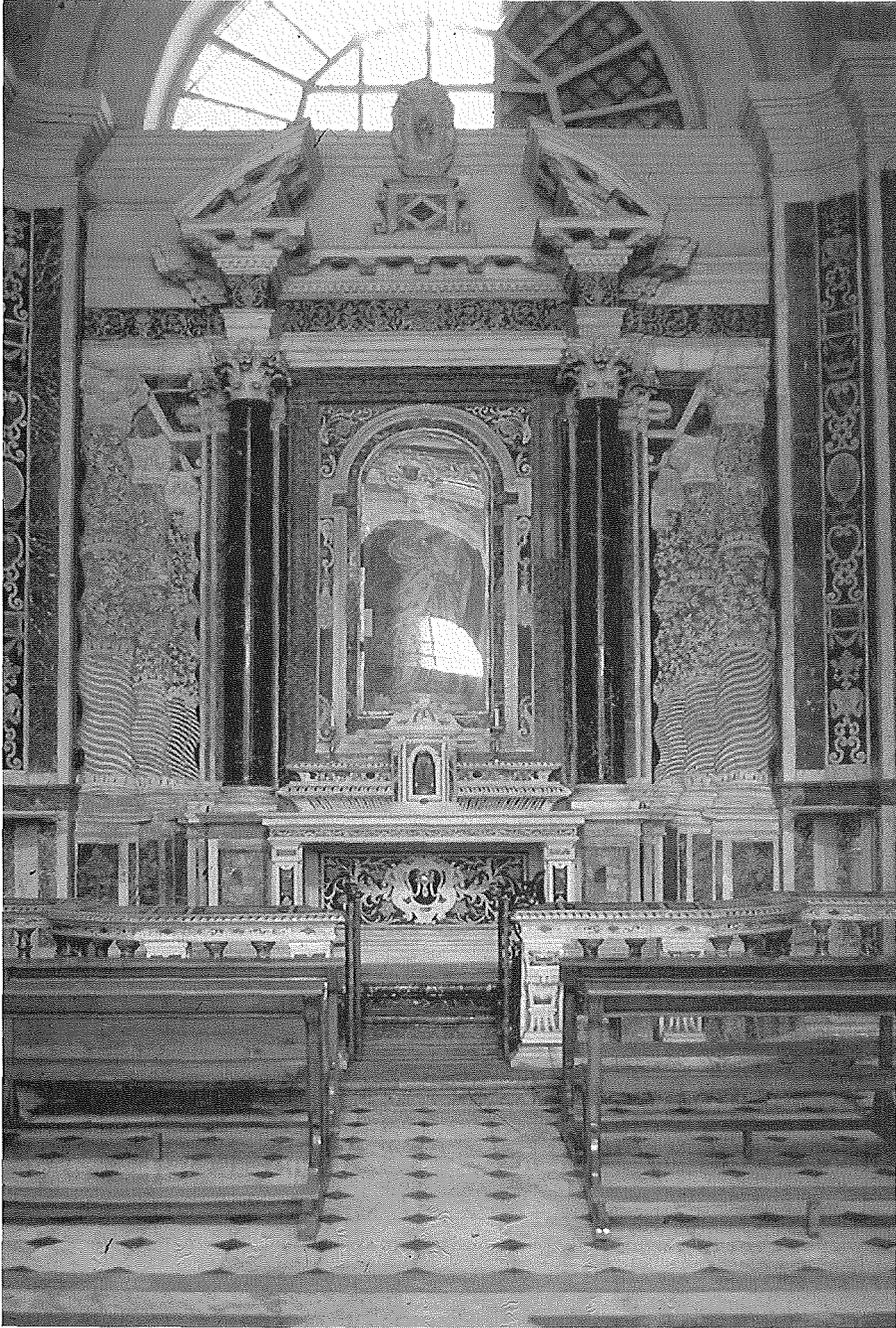
La stesura della stipula rivela particolari di una certa singolarità che illuminano problematiche, anche generali, ruotanti intorno al tema e delle quali si dirà; ecco, dunque, i particolari:

– preliminarmente il Camiliani, definito «... *ingegnerius sue Catolice maiestatis in hoc sicilie regno ...*» si impegna con formula estremamente solenne e rigorosa a «... *facere laborare et scolpire bene et diligenter ut decet una cappellam marmoream intus ecclesiam domus professe societatis Jesus...*»; segue immediatamente l'indicazione topografica

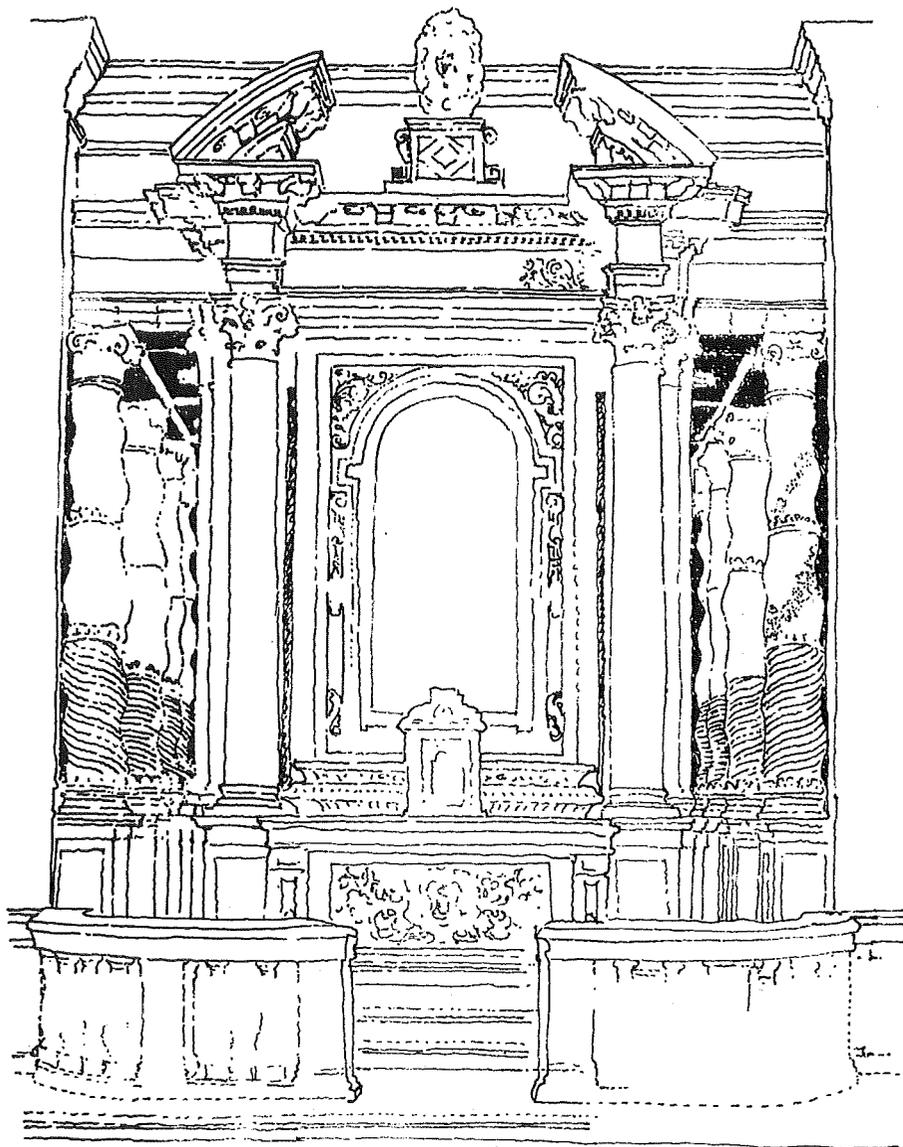
---

Facoltà di Lettere e Filosofia, Ateneo di Messina, n. 5/6, 1981-82, pp. 5-14 e tav. III. Le due fontane del Montorsoli sono state accuratamente disegnate da Hittorff e Zanth prima che venissero danneggiate dal sisma del 1908; se ne vedono le riproduzioni in J. J. HITTORFF-J. L. ZANTH, *Architecture moderne de la Sicile*, Paris, 1935, rist. a cura di L. Foderà, Palermo, 1983.

<sup>24</sup>A. S. P., Notaio Baldassarre Gaeta, anno 1597-98; I st., vol. 15049, cc. 172v.-176r. L'assegnazione dell'opera al Camiliani è in una piccola guida della chiesa gesuitica: cfr. A. GIANNINO S. I., *La chiesa del Gesù a Casa Professa*, Palermo, s. d., 3 ed., p. 6.



Palermo. Chiesa di Casa Professa: Cappella della Madonna di Trapani (1597)



Palermo. Chiesa di Casa Professa: Cappella della Madonna di Trapani (1597).  
Lo schizzo tende ad evidenziare l'effetto prospettico complessivo delle colonne tortili  
a basso rilievo illusivo di inesistenti profondità.

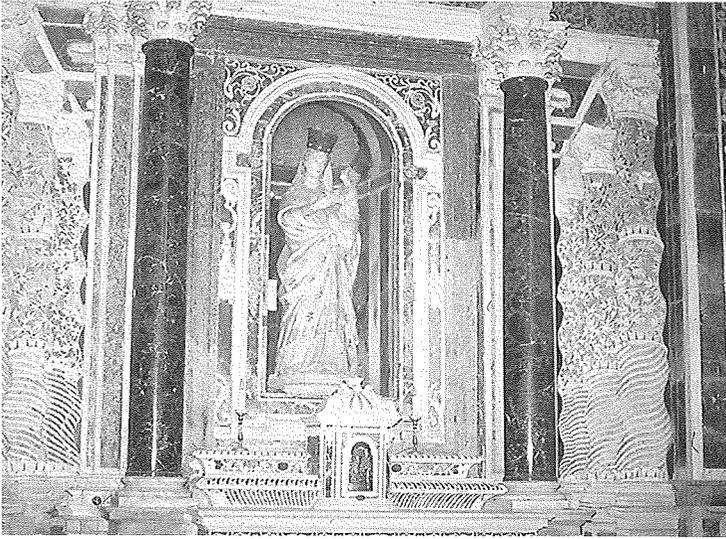
della Cappella che era «... *primas subtus altare santissimi nominis Jesus in qua cappella hodie est altare in quo est immago sante marie maioris et hoc iuxta designum...*»; si evince come essa sia la prima, la più vicina al transetto e all'altare intitolato al nome di Gesù e come in essa vi fosse già collocato un quadro del quale si dovrà tener conto nella sistemazione della parete di fondo, come meglio si dirà appresso; la tradizione vuole che il quadro, oggi perduto, fosse una copia di quello attribuito a S. Luca – in realtà opera della metà del IX secolo circa – conservato nella Cappella Paolina di S. Maria Maggiore a Roma;

– l'atto prosegue specificando che il disegno della Cappella rimarrà in possesso del Padre stipulante finché la Cappella stessa non sarà completata e rifinita; del resto, il possesso del disegno garantisce alla committenza il rispetto dell'esecuzione fedele del progetto;

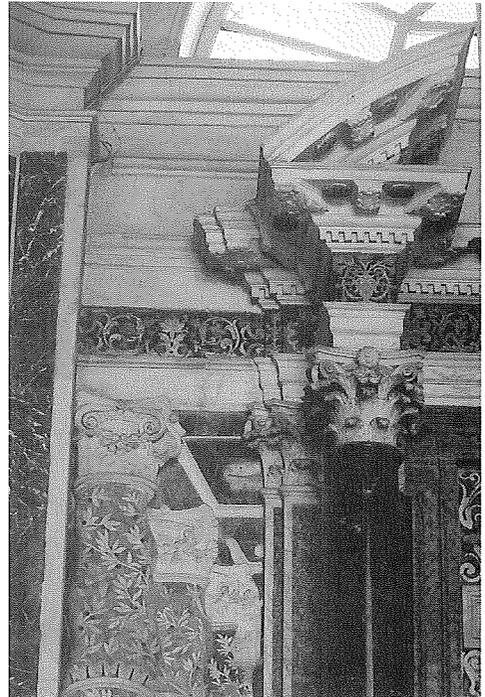
– è detto, dunque, che Camiliani dovrà «...*fare d(itt)a cappella co(n) lo suo infra (scritt)o altare tutto de marmora bianca di quella de Carrara, et petre di mesco verde de calabria conforme al d(ict)o designo et dove nel d(ict)o designo vi è il bianco che detto oblig(at)o (il riferimento è, naturalmente al Camiliani) sia tenuto farlo de marmo bianco di quello d(e) carrara bello, bono et ben conditionato et li colonne di essa cappella di petre di mesco verde de calabria c(on) tutti quelli pezij che sonno colorite et dove in d(ict)o designo (è) il colore roseio che debia essere di mesco roseo (...) che tanto li Basi delli colonna quanto essi colonna et capitelli di esse debiano essere di tutto rilievo et con questo pero che lo architravo sia d'uno pezo tutto il resto conforme al d(ett)o designo...*»<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Il riferimento è al marmo verde di Gimigliano, località calabrese in provincia di Catanzaro; esso era molto apprezzato per le sue qualità e per il colore verde scuro con venature nere e frammenti più chiari.



Palermo. Chiesa di Casa Professa: Cappella della Madonna di Trapani (1597). Particolare della cappella.



Palermo. Chiesa di Casa Professa: Cappella della Madonna di Trapani (1597). Particolare della trabeazione. Si notino, al di sopra dei capitelli delle colonne tortili i finti cassettoni di copertura dello pseudo-peristilio.

Ritorna, di seguito, insistente il riferimento al rispetto della corrispondenza fra i colori designati nel progetto e i materiali da impiegarsi: i marmi bianchi e i mischi colorati; mentre le uniche misure riportate nell'atto riguardano «...*La tavula dello altare di d(ict)a cappella quale sia (et) debia essere de longhiza de pal(mi) otto et largh(iz)a de palmi tre debia essere tutta in uno pezzo tutto lo istesso altare et scalini tutto de marmo bianco della medesima maniera come di sopra è detto delli altri marmi...*»<sup>26</sup>.

Segue l'accento ad una croce, oggi non più esistente, realizzata in marmo: «... *alla alteza di detto altare in menzo farle una croce di mescho verde ...*»; tuttavia di maggiore interesse è l'insistere della committenza, attraverso le rituali formule notarili, sul fatto che il Camiliani debba realizzare l'opera rispettando puntualmente le misure «...*numerati et contenuti in detto designo...*».

In più, l'artefice era tenuto a procurare e trasportare a sue spese tutti i materiali occorrenti «...*quali marmi et pietre mesche [...] lavorarle polirle, et lixarle et assettarli et finirla di maniera tali che d(ict)a cappella et altare nel modo sud(ett)o da farse debia lucere à modo de uno spechio senza che vi sia nexuna rottora ne defetto alcuno [...] et assettata de maniera che non li sia bisogno de altro che di reponerle il quadro che doverà stare in d(ett)a cappella...*».

Al di là del petulante ed insistente ritorno sugli obblighi che l'artefice era tenuto a rispettare, si noti ancora l'intenzione di ricollocare il quadro della Madonna, sopra citato, evidentemente in una cornice architettonica predisposta.

Seguono indicazioni circa l'opportunità che sia cominciato il lavoro da subito – *dare opera da domani* – visto che

---

<sup>26</sup> Essendo il palmo siciliano corrispondente a cm. 24, essa dovrebbe essere larga cm. 72 e lunga cm. 192.

la consegna dell'opera completa era prevista dopo soli diciotto mesi.

Il contratto a questo punto prevede che, nel caso il Camiliani sia inadempiente, la committenza possa «...*farla fare da altri mastri in simili experti a danni interessi et spese di d(ict)o obligato e dello suo infra(scri)tto pleggio...*».

Occorre qui spendere qualche riflessione sul rigore e la severità del contratto. In esso viene più volte ribadito il fatto che il committente ha facoltà di rivalersi, nel caso di inadempienze, sull'artista; in quest'ultimo passo è detto chiaramente che la rivalsa ricade anche sul garante (*pleggio*), il palermitano Andrea Montisoro, presente alla stipula.

Di seguito sono indicati gli accordi economici raggiunti, ossia il «...*p(re)tio magisterio et manifattura...*», ascendente alla considerevolissima somma di trecento quaranta once di *giusto peso*<sup>27</sup>; di esse cento once erano concesse in acconto alla stipula del contratto e duecento quaranta «...*ad complimentum...*».

Che i termini del contratto fossero estremamente severi, dimostrando indirettamente, quindi, la rilevanza della somma impegnata, è dato capire anche da un successivo passo, nel quale il Camiliani e il suo garante ipotecano a favore del padre vicepreposito di Casa Professa «... *eorum bona mobilia stabilia urbana rusticana [...] presenti e futuri...*» compresi anche eventuali «*juria censualia*»<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Il dott. Arillotta, che ha letto con me la seconda parte dell'atto, considera la cifra notevolmente alta per i tempi: sembra, infatti, che in Calabria, all'inizio del 1600, una dote muliebre di 100 once fosse consideasi riferisce alle monete usate per il pagamento; esse, a volte, venivano "ritagliate" ai bordi in modo da ricavarne metallo prezioso da reimpiegare con successive fusioni. La cautela sul peso era legata, dunque, anche al controllo del peso giusto corrispondente al numero delle monete.

<sup>28</sup> Per contro, lo stesso garante Andrea Montesorio, con la stipula dell'atto immediatamente seguente, si cautela rispetto agli impegni presi dall'artista

Dunque, un contratto rigoroso quello stipulato fra i Gesuiti e il Camiliani, la cui eccellente prerogativa di ingegnere di sua maestà Cattolica è subito precisata; da esso e dal confronto con la sistemazione attuale emerge chiaro il fatto che il quadro con la “*imago sancta Maria maioris*” contenuto quasi certamente nel grande riquadro a sagome leggere in marmo rosso, le cui proporzioni sono esattamente calibrate in rapporto alle misure delle due colonne libere e del soprastante architrave, è stato asportato e sostituito da una *Madonna col Bambino*, opera in marmo a tutto tondo contenuta in una nicchia predisposta ad accoglierla<sup>29</sup>.

Ciò che maggiormente delude è, tuttavia, la mancanza di ogni riferimento descrittivo a quello che, nella successiva analisi dell'opera, verrà definito come pseudo peristilio,

---

carrarese per i quali ha concesso la fidejussione, riservandosi il diritto di procedere «... *contra dittum Camillum stipulantem eius heredes et bona, via executiva et omni alio meliori modo ...*».

<sup>29</sup> L'attuale sistemazione della nicchia e della statua in essa contenuta è stata realizzata in tempi successivi alla stipula del contratto; Padre Salvo sostiene che essa venne realizzata in sostituzione della grande tela poco prima del 1636, anno di consacrazione della chiesa. Tuttavia, è difficile abbandonare l'idea che sia stata ideata dallo stesso Camiliani, magari come modificazione in corso d'opera del progetto originale. Per spiegarne la genesi formale, singolarissima nell'adozione delle “orecchie” sull'imposta dell'arco, le ipotesi possibili si potrebbero così formulare:

– il Camiliani vede *de visu* il motivo in almeno un'opera romana di Giacomo Della Porta, Santa Maria ai Monti realizzata nel 1580. In merito cade bene una notizia che pone in relazione proprio questa chiesa romana con Palermo: donna Felice Orsini Colonna, moglie del Viceré Marcantonio (1577-84), invia donativi a Roma, insieme ad altri illustri personaggi italiani ed europei del tempo, per devozione all'atto della fondazione della chiesa. Cfr. G. ALTERIO F. ROCCHI (a cura di), *La chiesa della Madonna dei Monti a Roma*, Roma, 1979, p. 12;

– Giacomo Del Duca è il tramite di introduzione del motivo, ripreso in S. Giovanni a Messina: chiunque lo abbia adottato nella Cappella di Palermo

– lo stesso Camiliani in trasformazioni in corso d'opera? Oppure un altro artista dopo di lui? – lo ha visto nell'opera messinese.

ovverossia al sistema bilaterale delle colonne tortili in bassorilievo. Eppure è più volte ribadito l'impiego dei marmi bianchi di Carrara e delle pietre mischie colorate.

Notevolmente interessante è il richiamo a «... *Li colonne [...] di petre di mescho verde di calabria ...*», tanto più quando viene specificato che «... *tanto li basi delli colonna quanto essi colonna et capitelli di esse debiano essere di tutto rilievo...*». Questa pur sintetica descrizione sembra chiaramente adattarsi alle due colonne libere ancora oggi esistenti<sup>30</sup>.

In realtà della *Cappella della Madonna di Trapani* bisognerà considerare solo la parete di fondo, escludendo di essa anche le parti conclusive, a timpano spezzato, del telaio architettonico perché si ritiene siano state rozamente ricostruite in gesso dopo i danni bellici (1944); le pareti contigue, peraltro, sono state investite dalla «furia» decorativa che caratterizza l'intero organismo chiesastico secondo quelle tecniche e quel gusto propriamente isolano (secolo XVIII) che Maria Accascina definisce, pur senza specifico riferimento alla chiesa palermitana, «*mischi, rabischi trabischi*»<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup>Tale notizia sembrerebbe smentire quanto affermato dal Padre Salvo, il quale sostiene che le colonne furono fatte in epoca più recente (sec. XVIII ?) per adeguare la configurazione complessiva della Cappella alle altre contigue; il che lascia dubbiosi.

<sup>31</sup>M. ACCASCINA, *I mischi rabischi trabischi*, in "Antichità viva" 1963, 9/10, pp. 45-52; interessanti ma sintetiche sono le note che a questa tecnica dedica S. Boscarino. A proposito delle chiese barocche palermitane, in specie quella di S. Rosalia (M. Smiriglio, 1626) e quella di S. Nicolò da Tolentino (1609) egli afferma che «...si rivestivano di marmi policromi, cioè secondo disegni lineari a commesso marmoreo, detti a mischio [...]. Questa lavorazione era inserita dentro telai architettonici che ripetevano i modelli del Quattrocento Toscano, sui quali esplodeva la fantasia decorativa e cromatica dei maestri siciliani ...» (pp. 109-110). Cfr. S. BOSCARINO, *Sicilia Barocca. Architettura e città 1610-1760*, Roma, 1986, pp. 109-110 e 193.

La nicchia centrale, della quale si tornerà a discorrere, contenente l'effigie della titolare<sup>32</sup> e profilata da due cornici marmoree di cui l'esterna, di marmo bianco, ha un leggero rilievo modanato e si piega a livello d'imposta dell'arco a formare due inconsuete «orecchie»; segue una piatta riquadratura in marmo rosso che media e prepara il risalto delle due colonne a tutto tondo aventi il fusto in marmo nero e i capitelli compositi bianchi; vi è poi la trabeazione, il cui fregio è costituito da una leggera composizione di tarsie marmoree a motivi fitoformi: girali, tralci, fiori, ecc.. Sono però le brevi campate laterali quelle che suscitano maggiore interesse: in esse sono introdotte, sembra per la prima volta in Sicilia, le colonne tortili, strigilate inferiormente e percorse da tralci con foglie e fiori. Il tema si particolarizza ulteriormente per la loro configurazione in prospettiva scenografica ottenuta con la tecnica del bassorilievo che finge una illusiva profondità laterale, facendo emergere prepotentemente il sistema architettonico a tabernacolo.

Più in particolare, si dirà che questa interessante articolazione laterale appare come una sorta di peristilio colonnato con finti cassettoni a tarsie marmoree. Lo stesso meccanismo prospettico informa i piedistalli delle colonne, campiti nel dado da marmi verdi con misurate tarsie che descrivono alberi e tralci con foglie e fiori; nel primo piedistallo di destra è riconoscibile una "*mediterranea*" palma.

La percezione di questo singolarissimo peristilio è rafforzata dall'effetto di *chiusura* delle pareti laterali opposte alle colonne tortili suggerita dalle due piccole e piatte

---

<sup>32</sup> *La Madonna col Bambino* è opera di delicate fattezze, realizzata con buon modellato di garbata maniera, riferibile al clima "gaginesco" diffuso nell'Isola.

paraste ribattute che mediano, oltretutto, il passaggio tra le colonne nere a tutto tondo dell'ordinanza, facendole ulteriormente risaltare per l'effetto cromatico prodotto dai colori impiegati: marmo rosso con profili bianchi.

Le colonne tortili sono anch'esse realizzate con la tecnica dei marmi mischi. Il colore predominante è il rosso; esso, tuttavia, non solo è percorso dai sottili tralci con foglie di marmo bianco che fungono da sottolineature per il moto ascendente e avvolgente impresso ai fusti, ma si scurisce nelle ultime quattro colonne (due per ciascun lato) molto piatte, con le quali è ottenuto il massimo grado di profondità illusiva, anche per effetto del colore. Ciò è bene evidente nelle parti inferiori dove il fitto disporsi delle strigilature imprime un forte impulso alla torsione dei fusti.

A ben guardare, ciò che colpisce in questa singolare opera è la ricerca di esiti complessi scaturenti dal connubio tra soluzione prospettica in funzione scenografica dei finti peristili laterali ed effetti esaltanti indotti dalla tecnica impiegata – i mischi e le tarsie – di per sé foriera di particolarismi decorativi e coloristici.

Questo, al di là e nonostante le pur notevoli incertezze ed approssimazioni costruttive che, come si è detto, rivelano un'esecuzione affidata ad aiuti.

Per concludere, sembra utile spendere alcune brevi considerazioni su due particolarità dell'opera: il profilo singolare della nicchia e l'introduzione delle colonne tortili. Il primo motivo, come s'è detto, consiste nella piegatura della cornice modanata in corrispondenza dell'attacco dell'arco secondo un accentuato profilo «ad orecchie». Tuttavia, il fatto di dover rimandare a tempi successivi – secondo Padre Salvo al 1636 – la realizzazione della nicchia e del suo singolare profilo toglie al motivo quell'interesse che avrebbe avuto se fosse stato concepito e progettato contestualmente al resto dal Camiliani. Esso, infatti, compare per la prima volta in opere di Giacomo Della Porta:



Palermo. Chiesa di Casa Professa: Cappella della Madonna di Trapani (1597). Particolari delle colonne tortili.

si pensi alle nicchie presenti nella facciata della chiesa romana di Santa Maria ai Monti (1581)<sup>33</sup>.

Il motivo viene ripreso per elementi analoghi, cioè finte aperture, in un'opera realizzata a Messina da Giacomo Del Duca: la Tribuna del S. Giovanni di Malta: in essa, lo stesso profilo «ad orecchie» ricadenti sulla linea d'imposta dell'arco è impiegato nelle finestre superiori, anche se meno forte e mediato dai passaggi modanati plurimi del profilo delle finte aperture e interessante solo l'ultima, più estrema, cornice. Verosimilmente, Giacomo Del Duca ha mutuato in S. Giovanni questo particolare da opere della portiane realizzate prima del suo definitivo ritorno in Sicilia (1589). Più ampi riferimenti induce l'introduzione delle colonne tortili. Esse sono impiegate in «contesti» pittorici cinquecenteschi per la prima volta da Giulio Romano che più tardi ne estende l'applicazione anche in campo architettonico introducendole nel repertorio degli ordini classici: si veda la loro applicazione al telaio dorico della *Rustica* nel Palazzo Ducale di Mantova<sup>34</sup>. È del 1518 la *Circoncisione* del Louvre; in essa l'uso delle colonne tortili è esteso a tutto l'impianto architettonico che accoglie il racconto: un atrio ipostilo scandito da colonne salomoniche sulle quali sono raffigurati putti che giocano fra i tralci e le scanalature spiraliformi.

Il motivo dichiara espressamente la sua origine dalla *Donazione di Costantino* (1524-25) nella Sala di Costantino in Vaticano: l'iconostasi dipinta sullo sfondo, costituita da quattro colonne tortili con capitelli ionici, è probabilmente ritratta dal vero dalla pergola della basilica di S. Pietro,

---

<sup>33</sup> G. ALTERIO-F. ROCCHI (a cura di), *La chiesa della Madonna dei Monti a Roma*, Roma, 1979, p. 12.

<sup>34</sup> Cfr. AA. VV., *Giulio Romano*, Catalogo della Mostra (Mantova 1989), Milano, 1989, pp. 43, 89, 211, 418, 497.

prima della sua rifazione cinquecentesca<sup>35</sup>. Il motivo, proprio per la sua derivazione, è spesso impiegato in scene di soggetto religioso, anche se Giulio Romano lo introduce a Mantova anche in scene pittoriche profane: si citano, in proposito, gli affreschi del *giardino segreto* e la *sala di Psiche* nel palazzo *Te*. Un altro interessantissimo impiego pittorico delle colonne tortili, strigilate e decorate con tralci e fogliami, è a Roma, nell'Oratorio del Gonfalone (gli affreschi sono stati realizzati dopo il 1568).

Esse formano il telaio architettonico dipinto con effetti prospettico-illusivi entro cui si incastonano le storie della *Passione*<sup>36</sup> e ritornano anche nell'affresco di Livio Agresti raffigurante l'*Ultima Cena*, mutate probabilmente da Giulio in Vaticano anche se, della consimile sala ipostila che fa da sfondo, viene descritta piuttosto la parte superiore.

Il tema ritorna più volte in opere dello stesso Giulio Romano<sup>37</sup> e viene ad esaltare, a volte, i forti scorci prospettici del Veronese<sup>38</sup>; esso, tuttavia, rimane pressoché circo-

---

<sup>35</sup> I sostegni spiraliformi sono detti anche salomonici poiché la loro origine sembra sia da ricercarsi nel tempio di Salomone a Gerusalemme.

<sup>36</sup> Sembra che la configurazione architettonica generale degli affreschi dell'Oratorio si debba al Bertoja così come desumibile dai disegni conservati al British Museum di Londra e al Museo delle Belle Arti di Budapest. Per ulteriori approfondimenti, cfr. A. MOLFINO, *L'Oratorio del Gonfalone*, Roma, 1964 e anche E. BOREA, *Lelio Orsi, il Bertoja e l'Oratorio del Gonfalone*, in "Paragone", 1961, n° 141, pp. 37-39. Le date degli affreschi sono controverse; sicuramente dopo il 1568, data di collocazione del soffitto ligneo, hanno inizio i lavori relativi alla decorazione pittorica delle pareti dell'aula.

<sup>37</sup> Nella sala al piano terreno della Rustica vi è un affresco la cui robusta inquadratura architettonica è formata da colonne tortili fortemente scorciate. Si veda anche il disegno "*Studio per un'architettura dipinta*" (Album van Hermskerch, II, f. 10r); ancora, il disegno di colonna tortile (candelabro?) con putti e viticci (Oxford, Christ Church, inv. 0881, cat. 419 JBS 419). Le riproduzioni sono in AA. Vv., *Giulio Romano ...*, cit., pp. 213 e 497.

<sup>38</sup> Si veda il notissimo affresco con il ritratto di Giustiniana Giustiniani (1560 c.) nella villa Barbaro-Volpi a Maser.



Palermo. Chiesa di Casa Professa: Cappella della Madonna di Trapani (1597). Particolari delle colonne tortili.



Palermo. Chiesa di Casa Professa: Cappella della Madonna di Trapani (1597). Particolari delle colonne tortili.

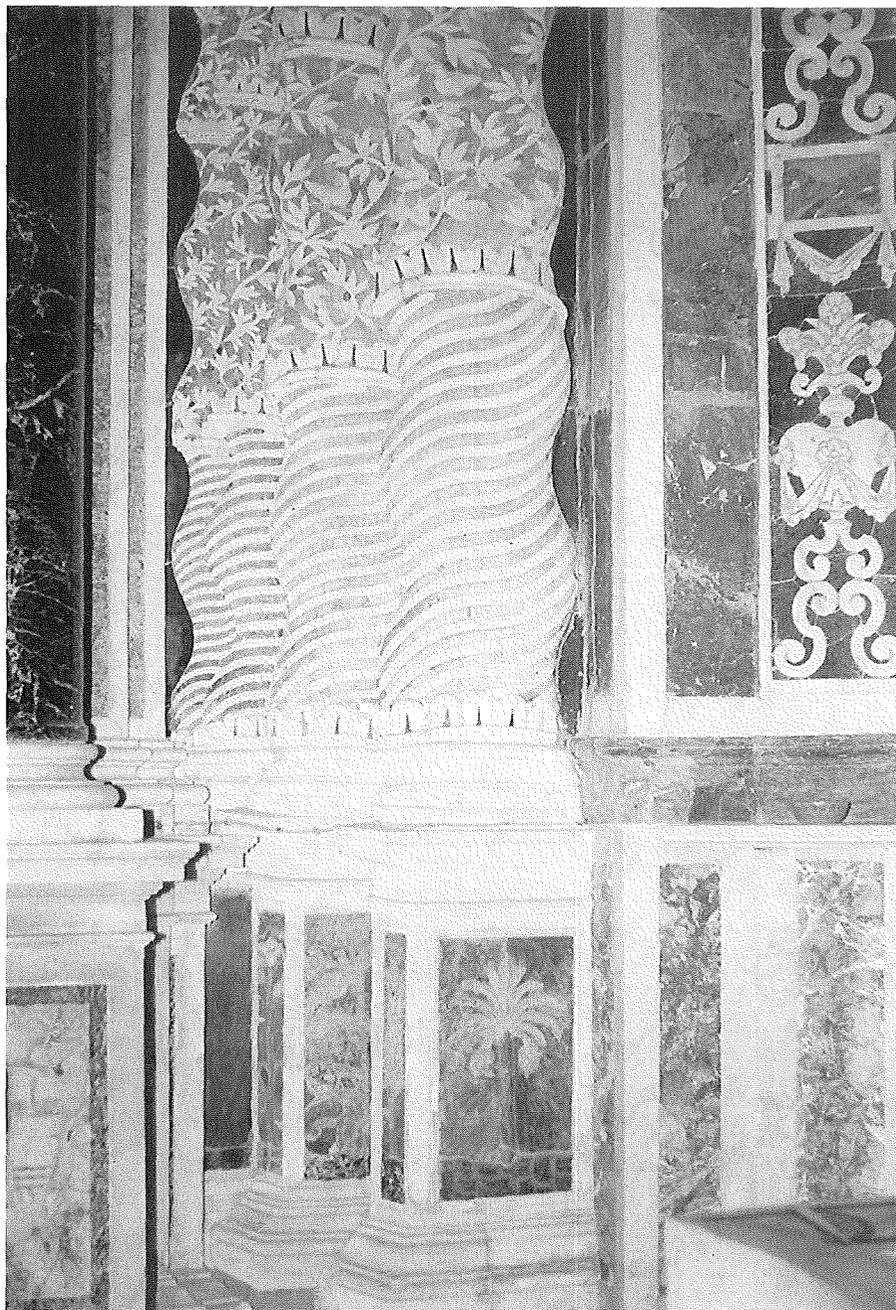
scritto alla pittura durante la seconda metà del Cinquecento: si intende come sia facile e propizio sul piano decorativo il suo impiego. Fa eccezione la sua applicazione in un'opera scultorea: Pirro Ligorio ambienta in un interno opportunamente scandito da colonne salomoniche tortili e strigilate una delle formelle bronzee – *Gesù tra i dottori del Tempio* – che ornano il Tabernacolo di Pio IV nel Duomo di Milano<sup>39</sup>. Le colonne che si affollano sullo sfondo in bassissimo rilievo, sono magistralmente rese e alludono al tempio salomonico di Gerusalemme, proprio per la loro caratterizzazione peculiare la torsione e le strigilature. La sua applicazione in architettura presuppone un'audacia compositiva che deve tener conto delle difficoltà tecniche di realizzazione, ed anche di costi maggiori, ma, soprattutto, del clima di rigore formale introdotto dalla Controriforma; tanto spiega il suo limitato utilizzo in manufatti architettonici. Tuttavia, l'uso delle colonne tortili si rivela possibile in opere di limitate dimensioni, in specie altari e portali, tanto più in periodo barocco, dopo che Bernini ne dà una superba interpretazione nel Baldacchino di S. Pietro<sup>40</sup>.

Dunque, l'introduzione delle colonne tortili strigilate in un'opera della fine del Cinquecento realizzata in Sicilia non

---

<sup>39</sup> Cfr. S. BENEDETTI, *Un'aggiunta a Pirro Ligorio: il Tabernacolo di Pio IV nel Duomo di Milano*, in *Lecture di Architettura. Saggi sul Cinquecento romano*, Roma, 1987, pp. 53-64. L'autore attribuisce al napoletano Pirro Ligorio la paternità dell'opera che ora costituisce il tempietto interno al Tabernacolo realizzato da Pellegrino Tibaldi nel 1581. Va detto, peraltro, che il Tabernacolo fu commissionato al Ligorio dal Papa Paolo IV Carafa, per la Cappella del suo appartamento in Vaticano e venne progettato nel 1558; alla morte del papa Carafa il Tabernacolo, non ancora finito, venne donato dal pontefice, appunto Pio IV, «all'amata città d'origine».

<sup>40</sup> Non a caso anche Bernini riprende il tema delle colonne tortili per un'opera che avrebbe occupato all'incirca lo stesso posto delle iconostasi che separavano la zona dell'altare dal resto della basilica a partire dal IV secolo. Al di là delle loro potenzialità espressive, esse potrebbero essere lette come il simbolo della 'continuità' del Cristianesimo.



Palermo. Chiesa di Casa Professa: Cappella della Madonna di Trapani (1597). Particolari delle colonne tortili.

è cosa da poco, non fosse altro che per le intenzionalità prospettiche oltre che decorative in essa leggibili, ma anche per il fatto che esse rappresentano, come già detto, la prima applicazione in senso architettonico, ancorché illusivo.

Difficile immaginare come e dove il Camiliani le abbia conosciute e studiate: sicuramente prima del suo arrivo in Sicilia, forse durante qualche suo soggiorno a Roma, oppure attraverso disegni di Giulio o riproduzioni di dipinti e affreschi su temi religiosi, realizzate anche ad uso esemplificativo per diffondere i "suggerimenti" controriformistici sulle immagini, nelle raffigurazioni di storie sacre.

### 3. La sepoltura di Maurizio Valdina (1599)

La lettura dell'atto notarile stipulato in Palermo il 24 settembre 1599 da Camillo Camiliani e Laura Valdina Ventimiglia, baronessa di Rocca e madre di Maurizio<sup>41</sup>, non fornisce molti elementi esplicativi circa la configurazione del manufatto. Preliminarmente, Camiliani si impegna «...*a facere bene et diligenter... monumentum marmore albe cum diversis mischis ...*»; dopo aver fornito le indicazioni circa le dimensioni della «*caxxa*» (7,5 palmi all'interno, 8+1/3 all'esterno), insiste con l'avvertenza che l'intero monumento non deve essere «*ingastato*» (vale per incastrato, ammorsato) al muro ma «...*haia di risaltari fora...*» ed inoltre «...*L'ornamento sopra lo coperchio non haia di appoggiarsi al muro, ma resti isulato ...*».

Il sarcofago è collocato, *ab antiquo*, vista la primaria importanza e preminenza della famiglia Valdina, nella

---

<sup>41</sup>L'atto è in DI MARZO, I *Gagini...*, cit., vol. II, pp. 446-447 (notar Vincenzo Marascia, a. 1599, n° 14934, ff. 106-7).

testata sinistra del transetto della chiesa parrocchiale; tuttavia, il suo montaggio è trasandato e il suo stato di conservazione penoso. Proprio queste due circostanze avevano fatto sorgere il dubbio di un montaggio improprio, soprattutto per ciò che concerne il cippo posto al di sopra della cassa: il confronto con i due monumenti Pilo in San Francesco di Paola a Palermo ha confermato, tra l'altro, la giusta disposizione dei pezzi.

La sintetica descrizione contenuta nell'atto era, tuttavia, sufficiente in quanto accompagnata dal disegno, oggi introvabile, la cui importanza ai fini contrattuali è testimoniata dal fatto che «...*quod desiguum pro cautela dictorum contrahentium remansit in posse mei notarii infrascritti ...*».

Il sarcofago ha forma prismatica con sezione esagonale incompleta (perché addossato alla parete), quindi con profilo e superfici spezzate; esso è sostenuto da una base parallelepipedica ai cui lati sono posti due brevi elementi di sostegno arcuati, con scanalature e terminazioni a piedi leonini; ad essi si innestano le figure muliebri alate, disposte a seguire il profilo aggettante del sarcofago<sup>42</sup>.

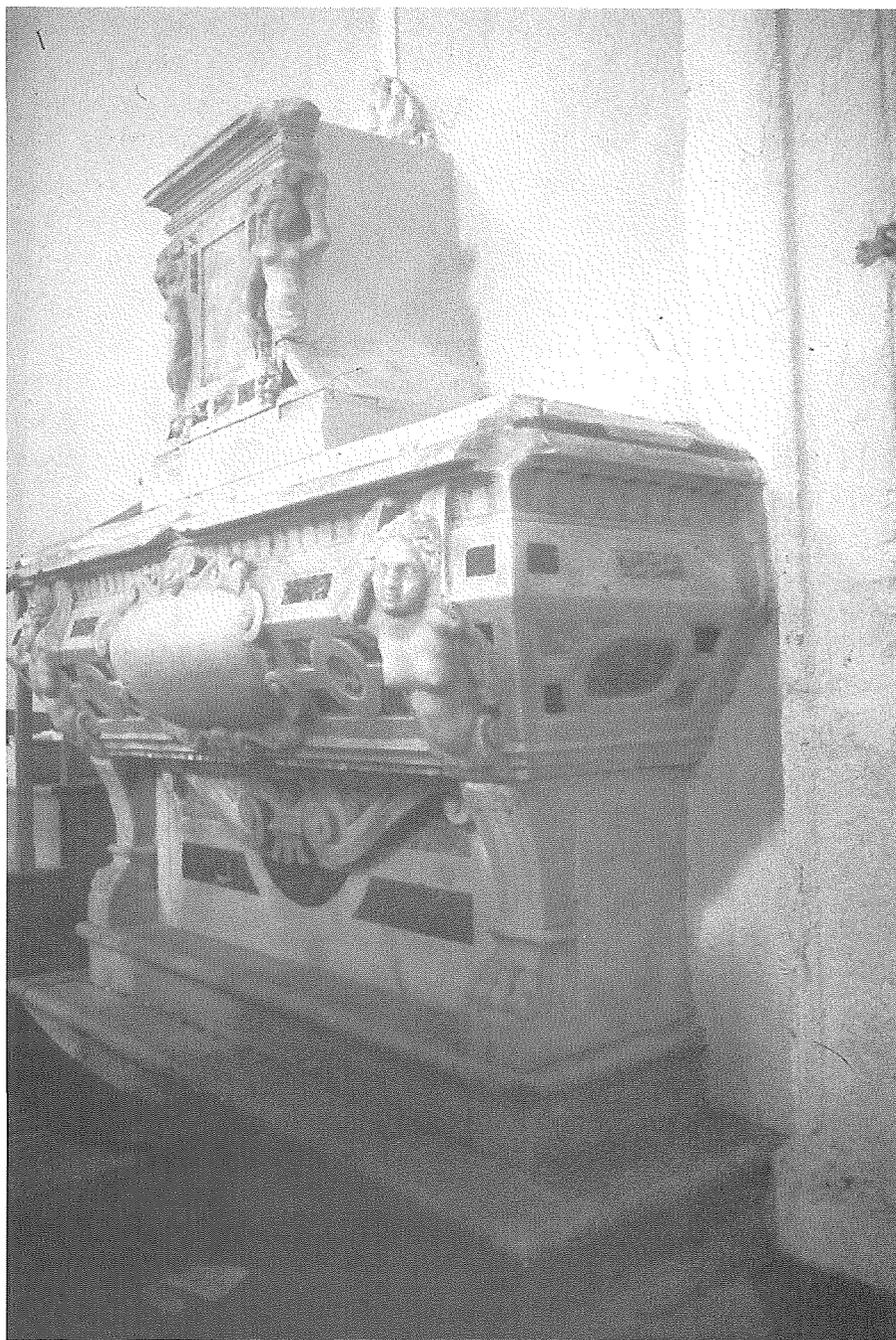
Nel loro insieme, gli elementi inferiori, leggermente assottigliati, e le figure superiori hanno la configurazione di erme, ossia di sostegni rastremati verso il basso e con la parte superiore raffigurante il busto di divinità pagane o, come in questo caso, di figure mitiche.

Al centro del sarcofago, una grande cartella, che accoglie l'iscrizione dedicatoria<sup>43</sup>, è arricchita da motivi a car-

---

<sup>42</sup> Tra le figurazioni mitologiche, quelle femminili alate rappresentano le Arpie, ossia le 'rapitrici', creature alate che personificavano nella mitologia greca venti tanto potenti da portar via gli uomini. Esiodo, parlando di due Arpie, accenna alla loro magnifica capigliatura e al loro volto vigoroso. È chiara l'allusione alla precoce morte di Maurizio Valdina.

<sup>43</sup> Se ne riporta il testo: «D. O. M. / DON MAVRITIO VALDINA, ET VIGINTIMILIVS BARONI



Rocavaldina (Messina). Chiesa parrocchiale: Sepolcro di Maurizio Valdina (1599).

toccio con ripetizione contrapposta di curve. Il sarcofago ha il profilo conclusivo superiore formato da una sorta di cornice con in basso un motivo a pseudo dentelli fittamente scanditi.

Al di sopra della cassa, maldestramente apposto, un cippo i cui profili laterali arcuati accolgono due figurine muliebri, prive degli arti inferiori, con cornucopie rovesciate in segno di cordoglio.

L'opera, pur presentando taluni motivi di interesse, delude per le incertezze e le grossolanità esecutive derivanti certamente dall'essere un prodotto di bottega.

Già brevemente segnalata e commentata da altri studiosi<sup>44</sup> è l'applicazione delle tarsie dei marmi colorati che occupano campiture piuttosto ampie risultanti dai motivi geometrici a larghe fasce ottenute lavorando a leggero rilievo il marmo bianco di cui è costituito l'intero sarcofago.

La particolarità non è tanto nella maestria dell'esecuzione né in invenzioni decorative singolari e innovative, quanto, piuttosto, nel fatto che questa tecnica, mutuata da analoghe

---

/ ROCCÆ ET MAVROIOANNIS D. MAGISTRO NOTARO / M. R. C. HVIVS SICILIÆ REGNI EXIMIÆ EXPETTATIONIS / IVVENI, TVM CORPORIS TVM ETIAM ANIMI PRESTANTIA / OMNQ. VIRTVTVM GENERE PRÆDITO: / IMMATVRA MORTE PRÆREMPTO, FILIO DILECTISSIMO, D. LAVRA / MÆSTISSIMA MATER HOC SEPVLCRM POSVIT. / VIXIT ANN XXII OBIT VII CALEN: SEPTEMBRIS / M D LXXXXVIII».

<sup>44</sup> Cfr. S. BOSCARINO, *Sicilia Barocca ...*, cit., pp. 109 e 194. Alla nota 12, l'autore specifica, a proposito del tema più generale della decorazione ad intarsio: «...Sulla origine della decorazione ad intarsio nell'Isola il problema è aperto. Non sono da escludere scambi con la Toscana cinquecentesca, nella quale l'intarsio marmoreo negli arredi era frequente o gli esempi di alcune tombe attribuibili al Camilliani, architetto fiorentino attivo in Sicilia dal 1574 ...». Inoltre si veda: S. LA BARBERA BELLIA, *La scultura della Maniera in Sicilia*, Palermo, 1984, p. 123. Si riporta quanto segue: «...La decorazione a marmi mischi aveva avuto un prestigioso iniziatore nel Camilliani che se ne era servito per i suoi monumenti funebri; tale uso era per lo più limitato ad opere di modeste dimensioni come balaustre, sarcofagi. Fu lo Smiriglio a dare impulso a tale decorazione con rivestimenti di intere cappelle in numerose chiese, soprattutto palermitane...».

ma più raffinate esecuzioni fiorentine per arredi, compaia, sembra, per la prima volta in Sicilia, in quest'esempio.

Immediatamente successiva (primi anni del XVII secolo) è la realizzazione dei sarcofagi Pilo, già menzionati e dei quali si dirà diffusamente per le affinità con la tomba di Maurizio; la tecnica dell'intarsio, peraltro, verrà ampiamente ripresa a partire dai primi anni del Seicento da Mariano Smiriglio nelle chiese palermitane di S. Nicolò da Tolentino (1609) e di S. Rosalia (1626, ora distrutta), divenendo, in breve, motivo decorativo diffusissimo del barocco siciliano, con applicazioni di altissima perizia tecnica, virtuosismi e variazioni sul tema. Nell'esempio qui esaminato l'applicazione nuova e inusitata della tecnica ad intarsio non basta naturalmente ad annullare l'effetto complessivo di appiattimento e rigidità delle linee che pervade l'intera opera.

Effetto che neppure l'inserzione delle figure alate, realizzate secondo modi scultorei rivolti a conferire potenza di modellato alle fattezze corporee e decisa caratterizzazione ai volti, riesce a mitigare.

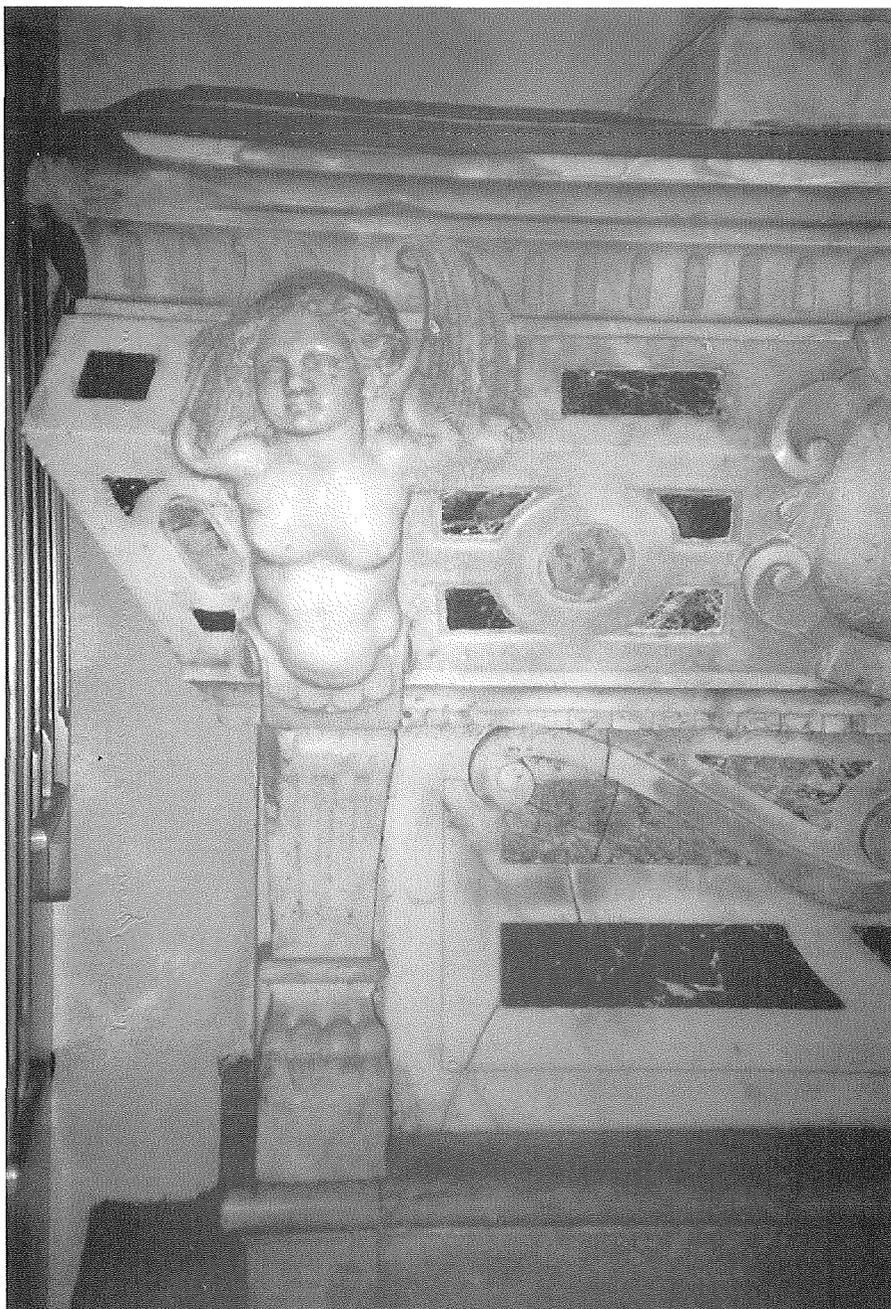
Del resto, l'esecuzione, a tratti fortemente impropria e rozza, delle più gentili figurine con cornucopie, scolpite sull'ornamento superiore con funzione di cariatidi, vanifica un pur visibile tentativo di citazioni di modi scultorei eccellenti. Lanza Tomasi<sup>45</sup> vede in esse «...un linguaggio michelangiolesco nella forma nerboruta della figura muliebre e nella linea grecizzante dei nasi che permane con vigore plastico oltre l'incertezza dell'esecuzione ...». Di fatto, le maggiori pecche e cadute esecutive si registrano nelle sproporzioni e indefinitezza anatomica delle braccia

---

<sup>45</sup> G. LANZA TOMASI, *Il Castello di Roccavalдина*, in "Cronache Parlamentari Siciliane", n. 4, 1968, pp. 65-79; estr. pp. 3-23.



Roccavaldina (Messina). Chiesa parrocchiale: Sepolcro di Maurizio Valdina (1599). Particolare del cippo, sovrapposto alla cassa, con le figurine muliebri dalle cornucopie rovesciate in segno di cordoglio.



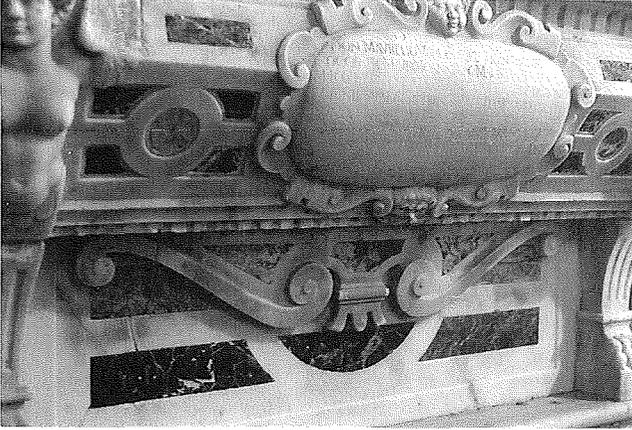
Rocavaldina (Messina). Chiesa parrocchiale: Sepolcro di Maurizio Valdina (1599). Particolare.

e delle mani. E lo stesso Lanza Tommasi a proporre confronti con i sarcofagi Pilo: «...il modello di questa tomba a tarsie marmoree col sarcofago sormontato da un cippo dovette essere un prodotto pressocché di serie della bottega palermitana del Camiliani, ne incontriamo altri due esempi nei monumenti Pilo [...], prodotti per l'appunto industriali come, salvo alcune eccezioni, gran parte di quelli del primo manierismo alla conquista del regno di Sicilia ...»<sup>46</sup>. In effetti, gli esempi palermitani, pur non potendosi attribuire con certezza al Camiliani, sembrano appartenere alla stessa sfera compositiva che ha prodotto il sarcofago di Maurizio. Esistono, naturalmente, analogie e difformità inerenti la strutturazione complessiva che articola l'opera in tre parti distinte: una parte basamentale, una cassa, un *ornamento* superiore; esse sono nettamente distinte negli esempi palermitani, con più mediato trapasso nella tomba di Maurizio. In quest'ultima le *erme* fungono da elementi unificanti le due parti inferiori e la targa invade, per così dire, il corpo della cassa adeguandosi con la sua rotondità al profilo spezzato. Più alto il basamento delle tombe palermitane che accoglie una grande targa dedicatoria<sup>47</sup>, profilata da rigidi cartigli; lateralmente, però, due figure muliebri a mezzo busto, sovrapposte a teste leonine, fungono da sostegni verticali per la cassa autonomamente poggiata su due piedistalli e un frontale. In questi esempi è certamente più accurata l'esecuzione delle tarsie che segnano coloristicamente e attraverso i disegni geometrici di base il corpo inferiore della cassa dal teso ed elegante profilo curvo. Più raffinata e precisa la serie di ravvicinate scanalature rostrate che segnano la parte alta della cassa e si

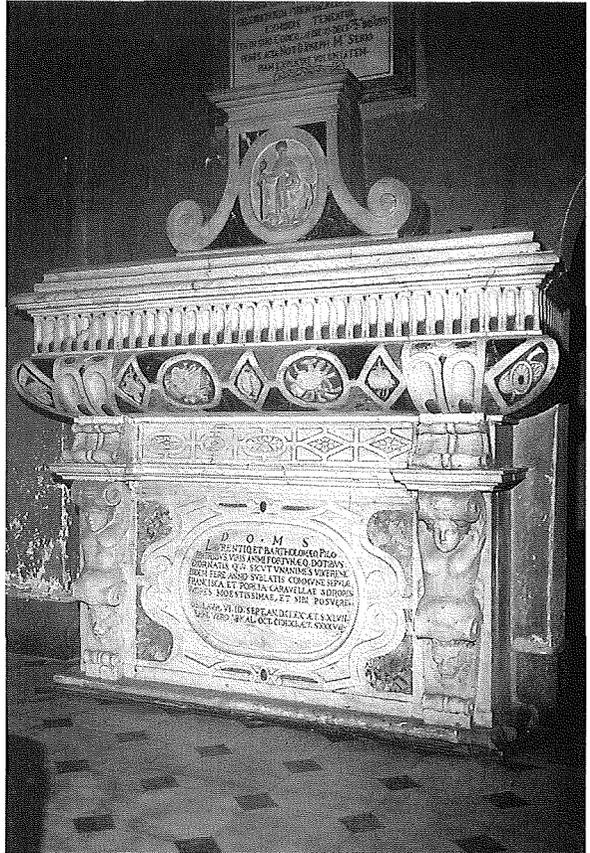
---

<sup>46</sup> G. LANZA TOMASI, *Il Castello ...*, cit., estr. p. 8.

<sup>47</sup> Il sarcofago, posto sul lato destro della cappella, accoglie le spoglie dei fratelli Lorenzo e Bartolomeo Pilo, morti rispettivamente nel 1600 e nel 1601.



Roccavaldina (Messina). Chiesa parrocchiale: Sepolcro di Maurizio Valdina (1599). Particolare della targa dedicatoria.



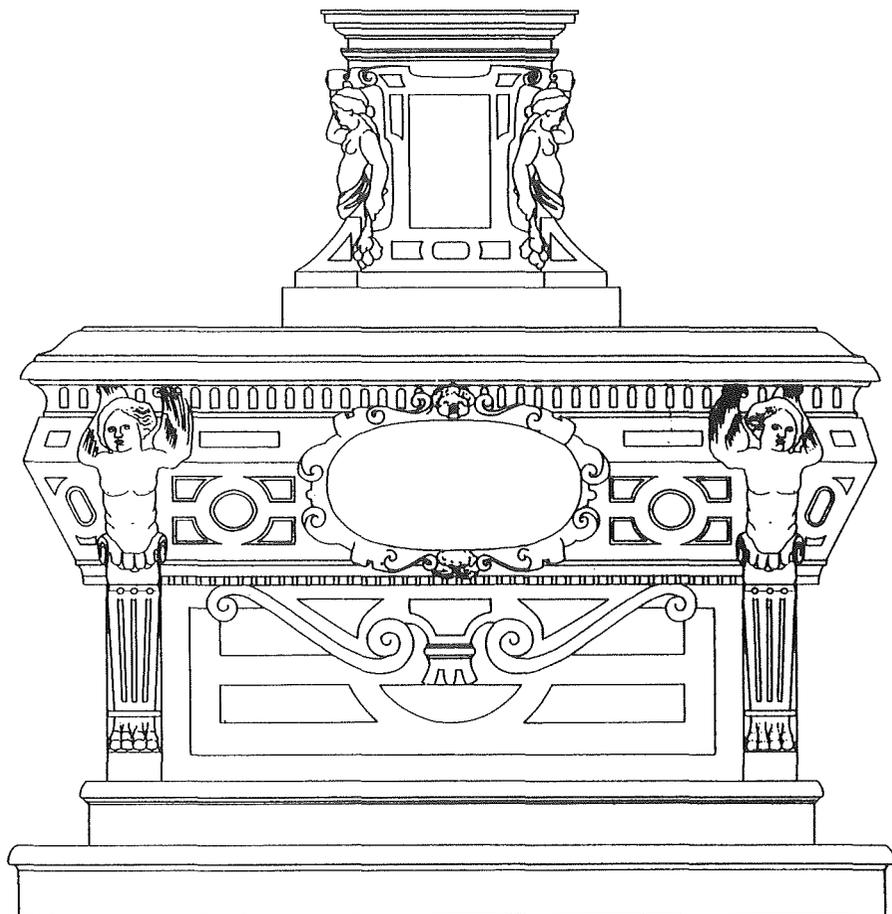
Roccavaldina (Messina). Chiesa San. Francesco di Paola; sarcofago di Lorenzo e Bartolomeo Pilo (1600)

concludono al di sotto della fitta serie di cornici conclusive facenti parte della cassa e del suo coperchio.

L'impressione finale è che negli esempi messi a confronto vi sia complessivamente un bilanciamento di valori formali discendenti da capacità inventive più pronunciate nel caso del sarcofago Valdina – si veda il tentativo di giustapposizione di geometrie e figurazioni – e da maggiori capacità tecniche, esecutive più chiaramente leggibili negli esempi palermitani. Che gli esempi fin qui esaminati rappresentino altrettante varianti di una tipologia diffusa, e che si diffonderà ancor più nei primi decenni del Seicento, è confermato da un altro esempio di sepoltura individuato nella chiesa matrice di S. Angelo di Brolo (prov. di Messina): equidistanti sembrano le affinità che lo legano agli esempi sopra esaminati. Esso è più vicino ai monumenti Pilo per lo schema a casse sovrapposte e per il profilo curvo della cassa superiore, tuttavia, le geometrie delle tarsie più ricche e vivaci coloristicamente, nonché l'introduzione di figurine di putti nell'ornamento superiore lo avvicinano al sarcofago Valdina, sicuramente attribuibile al Camiliani. Dunque, un prodotto di bottega è la tomba di Maurizio Valdina; essa conferma il giudizio diffuso di una produzione, quella del Camiliani, serrata e incalzante che non lascia spazio ad invenzioni uniche e ad esecuzioni "magistrali". Eppure resta sempre la perplessità che una produzione intensa, durata circa un trentennio (1574-1603?), punteggiata da taluni incarichi importanti incompiuti, abbia lasciato così poche tracce di sé. Mentre continua ad apparire difficoltosa l'operazione di trarre dall'analisi dei frammenti superstiti il senso di una ricerca unitaria e di una formatività autonoma, se non sul filo di un riemergere nei brani scultorei di echi di quella statuaria rivolta al «mostruoso», sostenuta da eutrofismi formali ed espressivi propria della Fontana Pretoria che è stata, in definitiva, campo di prova e, forse, unico ossessivo riferimento del maestro carrarese.



Sant'Angelo di Brolo (Messina): Chiesa Madre: anonimo sarcofago (inizio sec. XVII). Le incisioni sulla targa sono state abrase.



Roccavaldina (Messina). Chiesa parrocchiale: Sepolcro di Maurizio Valdina (1599).  
Disegno del prospetto.