Biblioteca dell'Archivio Storico Messinese

VOL. IV - Anna Maria Sgrò
CATALOGO DEI MANOSCRITTI DEL FONDO LA CORTE CAILLER
NELLA BIBLIOTECA REGIONALE UNIVERSITARIA DI MESSINA
cm. 24x16 - pp. 400 - (Strumenti, 2), Messina 1985

VOL. V - Brunella Macchiarella
CULTURA DECORATIVA ED EVOLUZIONE BAROCCA NELLA PRODUZIONE TESSILE E
NEL RICAMO IN CORALLO A MESSINA (Sec. XVII e XVIII)
cm. 24x21,5 - pp. 152 - (Analecta, 1) Messina 1985

VOL. VI - Diego Ciccarelli
IL TABULARIO DI S. MARIA DI MALFINO' - VOL. I (1093 - 1302)
cm. 28,5x21,5 - pp. LXXXVIII + 400 - (Testi e Documenti, 3), Messina 1986

VOL. VII - Diego Ciccarelli
IL TABULARIO DI S. MARIA DI MALFINO' - VOL. II (1304 - 1337)
cm. 28,5x21,5 - pp. 490 - (Testi e Documenti, 4) Messina 1987

VOL. VIII - B. Baldanza-M. Triscari
LE MINIERE DEI MONTI PELORITANI
Materiali per una storia delle ricerche di archeologia
industriale della Sicilia nord-orientale.
In appendice la "Memoria" di C.A. Lippi edita a Vienna nel 1798 ed un coevo
manoscritto di P. Gambadauro (Barcellona, Messina)
cm. 28,5x21,5 - pp. 400 - (Analecta, 2) Messina 1987

VOL. IX - Litterio Villari
STORIA ECCLESIASTICA DELLA CITTÀ DI PIAZZA ARMERINA
(con Prefazione di Carmelo Capizzi S.J.)
cm. 24,3x21 - pp. 480 - (Analecta, 3), Messina 1988

VOL. X - Rosario Moscheo
FRANCESCO MAUROLICO TRA RINASCIMENTO E SCIENZA GALILEIANA
Materiali e ricerche
cm. 28,5x21,5 - pp. 658 (Testi e Documenti, 5), Messina 1988

VOL. XI - AA.VV.
MESSINA E LA CALABRIA NELLE RISPETTIVE FONTI DOCUMENTARIE
DAL BASSO MEDIOEVO ALL'ETÀ CONTEMPORANEA
Atti del 1° Colloquio Calabro Siculo (Reggio Cal. - Messina 21-23 novembre 1986)
cm. 24x17 - pp. 112 - (Acta Fretensia, 1), Messina 1988

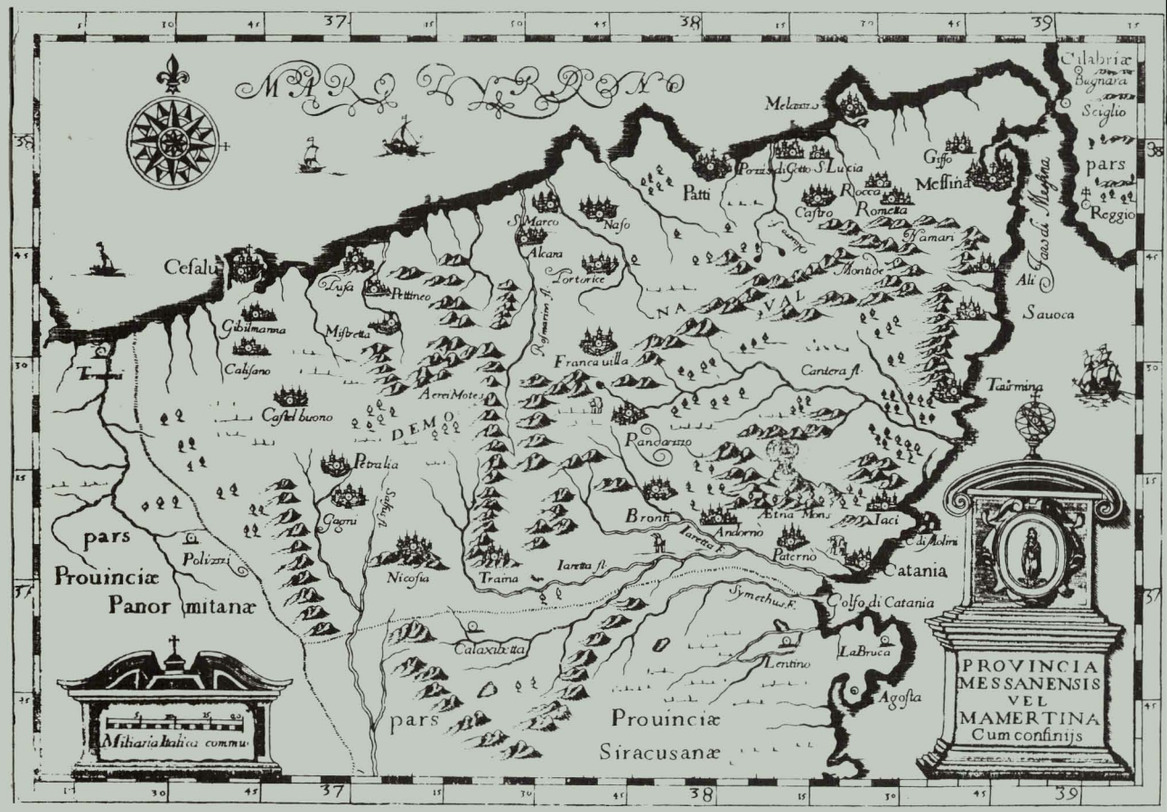
VOL. XII - AA.VV.
LAZZARETTI DELL'ITALIA MERIDIONALE E DELLA SICILIA
Atti della Giornata sui Lazzaretti
(Associazione Meridionale di Medicina e Storia, Messina 21 dicembre 1985)
cm. 24x17 - pp. 112 - (Acta Fretensia, 2) Messina 1989

ARCHIVIO STORICO MESSINESE - VOL. 66 - 1994

SOCIETÀ MESSINESE DI STORIA PATRIA

ARCHIVIO STORICO MESSINESE

- 66 -



MESSINA 1994

ARCHIVIO STORICO MESSINESE

PERIODICO DELLA SOCIETÀ MESSINESE DI STORIA PATRIA
Autorizzazione n. 8225 Tribunale di Messina del 18-XI-1985 – ISSN 0392-0240

Direzione e Amministrazione
presso l'Università degli Studi - 98100 MESSINA

COMITATO DIRETTIVO

Sebastiana Consolo Langher, *Presidente*

Maria Alibrandi, *v. Presidente*
Vittorio Di Paola, *v. Presidente*
Federico Martino
Rosario Moscheo, *Tesoriere*
Antonino Sarica
Giacomo Scibona, *Segretario*
Angelo Sindoni, *Direttore Responsabile*

REDAZIONE

Giacomo Scibona, *coordinatore generale*

Giovanni Molonia Rosario Moscheo

SOMMARIO:

In copertina: *Provincia Messanensis vel Mamertina*, da *Atlante delle Provincie Cappuccine*, Roma 1640 c.

VOL. XIII - Carmela Maria Rugolo
CETI SOCIALI E LOTTA PER IL POTERE A MESSINA NEL SECOLO XV.
IL PROCESSO A GIOVANNI MALLONO
cm. 28,5x21,5 - pp. 462 (Testi e Documenti, 6), Messina 1990

VOL. XIV - Rosario Moscheo
MECENATISMO E SCIENZA NELLA SICILIA DEL '500.
I VENTIMIGLIA DI GERACI ED IL MATEMATICO FRANCESCO MAUROLICO
cm. 21x13,5 - pp. VIII, 248 - (Analecta, 4), Messina 1990

VOL. XV - Francesca Paolino
GIACOMO DEL DUCA. LE OPERE SICILIANE
Presentazione di Sandro Benedetti
cm. 28,5x21,5 - fasc. I, pp. X, 122, fasc. II, tavv. 13 - (Analecta, 5), Messina 1990

VOL. XVI - Gerd Van De Moetter
HISTORISCH-BIBLIOGRAPHISCHER ABRIB DER
DEUTSCHEN SIZILIENREISENDEN. 1600-1900
BREVE PROFILO STORICO-BIBLIOGRAFICO DEI
VIAGGIATORI TEDESCHI IN SICILIA. 1600-1900
cm. 28,5x21,5 - PP. 274 - (Analecta, 6), Messina 1991

VOL. XVII - Giuseppe A.M. Arena
POPOLAZIONE E DISTRIBUZIONE DELLA RICCHEZZA A LIPARI NEL 1610
Analisi, elaborazione statistica e sintesi dei Riveli di Lipari
conservati nell'Archivio di Stato di Palermo
cm. 28,5x21,5 - pp. 374 - (Testi e Documenti, 7), Messina 1992

VOL. XVIII - Gianluigi Ciotta
LA CULTURA ARCHITETTONICA NORMANNA IN SICILIA
Rassegna delle fonti e degli studi per nuove prospettive di ricerca
cm. 28,5x21,5 - pp. 456 - (Analecta, 7), Messina 1992

VOL. XVIIII - AA.VV.
CONTRIBUTI DI STORIA DELLA MEDICINA
Atti del XXXIV Congresso Nazionale di Storia della Medicina
Messina 27-29 ottobre 1989
cm. 24x17 - pp. 772 - (Acta Fretensia, 3), Messina 1992

reprint

Gabriele Lancillotto Castelli, principe di Torremuzza
STORIA DI ALESA
Palermo, presso Pietro Bentivegna 1753. Premessa di Giuseppe Giarrizzo.
cm. 17x24 - pp. 224 - Messina 1989

Giuseppe Sequenza
DISQUISIZIONI PALEONTOLOGICHE INTORNO AI CORALLARII FOSSILI DELLE ROCCE
TERZIARIE DEL DISTRETTO DI MESSINA (Torino 1863-1864)
cm. 21,5x29 - pp. 170, tavv. XV - (Opera Omnia, vol. II), Messina 1989

ARCHIVIO STORICO MESSINESE

Periodico fondato nel Millenovecento

SOCIETÀ MESSINESE DI STORIA PATRIA

ARCHIVIO STORICO MESSINESE

- 66 -

vol. 66° dalla fondazione
III serie - LVII

MESSINA 1994

LIBORIA SALOMONE

PIANTE GEOMETRICHE E TOPOGRAFICHE NELL'ARCHIVIO MONCADA DI PATERNÒ*

L'archivio privato gentilizio dei principi Moncada di Paternò è stato depositato nell'Archivio di Stato di Palermo nel settembre 1992 dopo che, qualche tempo prima il Ministero per i beni culturali e ambientali aveva espresso parere favorevole all'acquisto.

La sua esistenza, come ovvio, era già nota all'amministrazione archivistica siciliana.

È, infatti, del 1941 la denunzia scritta resa da parte del principe Moncada al Soprintendente del regio archivio di Palermo con la quale conferma di possedere un archivio di famiglia regolarmente ordinato e composto di documenti dei secoli XVI-XIX riguardanti l'amministrazione di feudi e beni già posseduti o in atto in possesso della famiglia.

In quella stessa occasione si dice anche che esso è conservato nel palazzo di famiglia nella centrale via Bandiera a Palermo; ed è ancora lì nel 1944 quando l'amministrazione archivistica promuove un censimento generale degli archivi per conoscere gli eventuali danni prodotti dalla guerra: per fortuna l'archivio risulta ancora del tutto integro.

Non conosciamo la data, quasi di sicuro però negli anni

---

* *Contributo presentato dal socio dr Giacomo Scibona.*

vicini al dopoguerra e per motivi che non è stato possibile accertare ma che comunque sono da far risalire a decisioni e scelte interne alla stessa famiglia, del trasferimento dell'archivio dai magazzini a piano terra di via Bandiera ad altri magazzini del più noto palazzo Butera, alla marina di Palermo.

In quel palazzo già si trovava l'archivio dei Lanza di Trabia e Branciforti di Butera che oggi si conserva nell'Archivio di Stato di Palermo dove con la sua mole di registri, buste e pergamene costituisce il più corposo archivio privato gentilizio della Sicilia.

L'archivio Moncada di Paternò, circa 4000 tra buste e registri, rende quindi oggi ancora più ricca la serie degli archivi privati che l'Archivio di Stato di Palermo custodisce.

La documentazione è corredata da un elenco di consistenza che ha consentito le operazioni di deposito e garantirà la consultazione agli studiosi; non è tuttavia possibile, allo stato attuale, identificare con sufficiente certezza la natura e la consistenza di tutte le serie che lo compongono.

Di sicuro si può affermare che la maggior parte di esse riguarda l'amministrazione di feudi e territori della Sicilia orientale: Adernò, Biancavilla e Centorbi, le baronie di Melilli e Motta S. Anastasia, lo stato e principato di Paternò.

Numerose, però, sono anche le scritture riguardanti Bivona, Caltabellotta, Caltanissetta, San Giovanni e Cammarata.

Inoltre si evidenzia con facilità che la maggior parte dell'archivo è documentazione di natura giudiziaria, per il possesso, le pertinenze e i passaggi di proprietà, e di natura contabile per l'amministrazione ordinaria e straordinaria dell'immenso patrimonio di casa Moncada, dal secolo XV fin quasi ai nostri giorni.

In occasione dell'apertura dei voluminosi contenitori di cartone utilizzati per il trasporto da palazzo Butera all'Archivio di Stato, per procedere alla sistemazione della documentazione sugli scaffali si sono imposte alla nostra atten-

zione alcune buste contenenti piante topografiche e disegni.

La loro esistenza era stata, per altro, già debitamente segnalata sull'elenco: ai numeri 3301, 3302 e 3303 come "Piante topografiche varie" e al numero 1623 come "Piante del confine di Verdura e varie".

Un primo rapido ma indispensabile esame è stato finalizzato alla numerazione delle piante e dei disegni che risultavano in numero di 42 (della n. 12 c'è anche un bis) nelle prime tre buste e 2 nella quarta.

Intanto occorre avvertire che le tre buste contenenti le 42 piante topografiche si erano, nel trasporto, aperte vanificando così la possibilità di attribuire ogni singola carta alla busta nella quale originariamente si trovava.

Si è quindi preferito farne un'unica serie che sarà materialmente conservata in contenitori più adatti tanto al formato delle carte che alla consultazione da parte degli studiosi.

La data è presente solo su alcune ma tutte possono attribuirsi ad un periodo che va dagli ultimi anni del XVIII agli inizi del XIX secolo.

Il pessimo stato di conservazione nel quale sono arrivate a noi ha imposto un immediato progetto di restauro che è già in atto presso il laboratorio di restauro annesso all'Archivio di Stato di Palermo[1].

Le operazioni di restauro renderanno certamente giustizia alla pregevole esecuzione soprattutto di alcune che, allo stato attuale, sono di difficile lettura a causa delle pessime condizioni alle quali si accennava.

---

[1] Il restauro è stato affidato al restauratore capo Lorenzo Bracciante la cui competenza si è rivelata utilissima anche nell'individuazone di alcuni elementi tecnici e artistici al momento della schedatura.

Inoltre sarà possibile una migliore rilevazione di particolari grafici che oggi si leggono male o poco.

Su alcune si legge un numero che lascia supporre la collocazione della pianta topografica nell'ambito di un insieme di carte, mappe e disegni che immaginiamo molto consistente anche in rapporto alla mole dell'archivio e alla quantità dei territori che i Moncada, a vario titolo, amministravano.

Di certo, oggi, ci troviamo di fronte solo ad una sparuta rappresentanza.

Ma anche di questo poco dobbiamo essere soddisfatti perché esse sono le uniche piante, in nucleo omogeneo a sè stante, di un archivio privato gentilizio che riescono a varcare la soglia dei depositi statali.

Per tutti questi motivi preferiamo dare subito notizia della loro acquisizione con una schedatura essenziale ma fedele, avvertendo che solo dopo il restauro sarà possibile e consentito ogni eventuale e più accurato studio.

INVENTARIO

1

Anonimo - 1798
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 40 x 54

"Pianta del quarto nobile nel palazzo di S.E. signor principe Paternò nella città di Palermo alla Feravecchia nel 1798".
Sul v.: "n. 46 - Palazzo di Aiutamicristo n. 1".
Non è stata segnata la scala metrica.

2

Gaetano Dalmassa, architetto - Palermo 4 aprile 1799
Inchiostro e acquarello - cm 73,5 x 51

"Pianta geometrica della nuova casina per abitazione dell'ecc.mo signor principe di Paternò da edificarsi nella sua terra di S. Giovanni e nel piano laterale alla Silva dè RR. PP. Cappuccini".
Sul v.: "Casina in S. Giovanne n. 31".
Scala di canne cinque siciliane.

3

Gaetano Dalmassa, architetto - Palermo 30 giugno 1799
Inchiostro e acquarello - cm. 77,5 x 51,5

"Pianta geometrica pella nuova casina da farsi in Biancavilla per servigio dell'ecc.mo signor principe di Paternò con due bracci alla medesima laterali per officine alla stessa appartenenti da edificarsi nella collinetta vicino le tre croci, la quale casina deve venir elevata dal suolo del terreno

palmi otto, e li due bracci palmo uno dal suolo del terreno".
Sul v.: "Casina in Biancavilla n. 14".
Non è segnata la scala metrica.

4

Anonimo - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello - cm. 64,5 x 100

"Pianta geometrica si del pianterreno con sua chiesa ed officine, come del piano nobile della nuova casina di campagna da edificarsi per servigio dell'ecc.mo signor principe di Paternò".
Sul v.: "Casina e giardino alli Colli n. 15".
"Scala di canne dieci siciliane".

5

Anonimo - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo- cm. 28,5 x 43,5

"Portico innanzi il salone della casina dell'ecc.mo signor principe di Paternò ai Porrazzi nel prospetto posteriore".
Sul v.: "Disegno per il portico nella casina alli Porrazzi n. 79".
Non è segnata la scala metrica.

6

Pietro Casano, capo mastro della R. Corte e Nicolò Palma e Giuseppe Fama, ingegneri della R. Corte - sec. XVIII.
Inchiostro rosso e bistro e acquarello - cm. 52 x 75

"Pianta geometrica del regio Lazzaretto di Messina nella quale si dimostra l'antica disposizione di detto lazzaretto che per

essere dall'intorno scompagnato non possono le guardie in ogni tempo girare, lo che ha stato e sarà causa di incessati disordini potendosi i sospetti mescolarsi di giorno e di notte, e far contrabanni coll buttare robba nel mare per defraudare i reggij dritti in grave danno della pubblica salute".
Sul v.: "Prospetto pel regio Lazaretto di Messina n. 36".
"Scala di canne dieci siciliane".

7

Cosimo Notar Pignato, architetto - Caltanissetta 15 luglio 1806.
Inchiostro e acquarello - cm. 28 x 44

"Pianta geometrica di pian-terreno e di pian-nobile dello stato attuale delle pubbliche carceri aggregate alle fabbriche del palazo dell'ecc.mo signor principe di Paternò che possiede in Caltanissetta".
Sul v.: "Pianta delle carceri di Caltanissetta n. 56".
"Scala di canne dieci siciliane".

8

Anonimo - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo- cm. 43 x 60

"Pianta geometrica di una grande casa".
Non è segnata la scala metrica.

9

Pietro La Piana, agrimensore di Biancavilla - sec. XVIII ex.
Inchiostro e acquarello policromo- cm. 45,5 x 63,5

"Pianta topografica generale della contea di Adernò Centorbi

e Biancavilla propria dell'ecc.mo signor principe di Paternò Grande di Spagna ecc.".
"Scala di miglia n.4".

10

D. Nicolò Sapia, ingegnere di Siracusa - sec. XVIII ex.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 152,5 x 76,5

"Pianta topografica del littorale della città di Melilli co' luoghi ad esso adicenti".
Sul v.: "Littorale di Melilli - Pianta topografica di Agosta e Melilli n. 26".
Non è segnata la scala metrica.

11

D. Salvatore Arena, agrimensore - Caltanissetta 20 luglio 1811.
Inchiostro e acquarello - cm. 57,5 x 43

"Pianta geometrica del comune della Ciraula".
Sul v.: "Comune della Ceraola nel territorio di Caltanissetta n. 32".
"Scala di canni 200".

12

D. Pietro Cusmano, agrimensore - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello - cm. 84 x 59,5

"Pianta topografica delle possessioni tanto quelle di aggiudicarsi che quelle da comprarsi dall'illustre signor consultore Trojsi qual regio delegato ed amministratore

degli effetti e beni da podere di S.E. signor principe di Partanna sul feudo della Cavalera in Centorbi".
Non è segnata la scala metrica.

12 bis

D. Pietro Cusmano, agrimensore - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello - cm. 84 x 59,5

"Pianta topografica delle possessioni tanto quelle di aggiudicarsi che quelle da comprarsi dall'illustre signor consultore Trojsi qual regio delegato ed amministratore degli effetti e beni da podere di S.E. signor principe di Partanna sul feudo della Cavalera in Centorbi".
Sul v.: "Cavalera n. 77".
Non è segnata la scala metrica.

13

Matteo Zocco, ingegnere - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo- cm. 52,5 x 39,5

"Pianta topografica del feudo della Ficodindia in salme 81.11".
Sul v.: "n. 47".
"Scala di canne 400".

14

D. Salvatore Arena, agrimensore - Cammarata 13 luglio 1814
Inchiostro e acquarello policromo- cm. 67 x 84

"Pianta topografica della divisione fatta a piccole partite

del feudo della Ficuzza eseguita nell'anno 1814".
Sul v.: "n. 6 pianta della Ficuzza".
"Scala di catene 200".

15

Anonimo - 1822
Acquarello policromo - cm. 74 x 53

"Pianta demostrativa dell'attuale situazione della colonia del feudo di Ficuzza dell'anno principiante 1822".
Sul v.: "Pianta di Ficuzza n. 33".
Non è segnata la scala metrica.

16

Matteo Zocco, ingegnere - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 40 x 53

"Pianta topografica del feudo di Furiana in salme 130.2.3".
Sul v.: "Feudo di Furiana n. 52".
"Scala di canne 400 siciliane".

17

D. Paolo Debile, attuario e D. Stefano Montalto, agrimensore - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo- cm. 88 x 61,5

"Frazionamento delle contrade Case di Graziano, S. Filippo, Zotta dello scorsone, Erbe bianche, Buccheri e Fontana bianca. n.1".
Sul v.: "Pianta topografica del feudo di Graziano e Buccheri n. 17".
"Scala di catene 100 con sua divisione in canne e quarti".

18

D. Paolo Debile, attuario e D. Stefano Montalto, regio agrimensore - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello - cm. 147 x 63

Frazionamento delle contrade Barco, Pileri, Vardaro, Firriato, Lago secco, Serralonga, Pinzelli, Costa della rina. "n. 2".
Sul v.: "Numero cinque piante topografiche di feudi di Graziano, Gallidauro e Buccheri nel territorio di Canicattì divise con una che contiene tutte cinque - n. 17".
Non è segnata la scala metrica.

19

D. Paolo Debile, attuario e D. Stefano Montalto, regio agrimensore - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo- cm. 87,5 x 62

Frazionamento delle contrade Coda di volpe, Parco spino, S. Maria dell'Aiuto tra il territorio di Girgenti e Canicattì. "n. 3".
Sul v.: "n. 17".
"Scala di catene 90 con sua divisione in canne e quarti".

20

D. Paolo Debile, attuario e D. Stefano Montalto, regio agrimensore - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 99 x 64

Frazionamento delle contrade Casalotti, Canne Masche e Fazi.
Sul v.: "Pianta topografica per Gallidauro".
"Scala di catene 110 con sua divisione in canne e quarti".

21

D. Paolo Debile, attuario e D. Stefano Montalto, agrimensore - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 87 x 61

"N. 5 Feudo di Gallidauro concesso a gabella".
Sul v.: "Pianta topografica del feudo di Gallidauro n. 17".
"Scala di catene 100 con sua divisione in canne e quarti".

22

Cosimo Notar Pignato, architetto e Salvatore Arena, regio agrimensore - Caltanissetta 16 giugno 1806.
Inchiostro e acquarello policromo- cm. 87 x 28,5

"Pianta geometrica rappresentante parte delli due feudi uno di Gallodauro con molino colà esistente e l'altro di Garziano di Giovanni con diverse sorgive entrambi appartenenti al territorio di Caltanissetta per come si descrivono nell'infrascritta tabella d'annotazioni".
Sul v.: "Pianta geometrica delli molini e sorgive d'acqua di Graziano n. 40".
"Scala di canne cento comuni di Sicilia".

23

Barno, agrimensore - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 57 x 43,5

"Pianta topografica del feudo di Gissa".
Sul v.: "n. 54. Pianta della Gissa".
"Corde".

24

D. Pasquale Bellomo, abate - sec. XVIII ex.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 43 x 52

Feudo Giulfo.
"Scala di canni geometrica che costa, canni diecimila trecentosessantt'otto per ogni salma".

25

Anonimo - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 47 x 36

"Pianta topografica del feudo di Manderano nella contea di Adernò".
Sul v.: "Pianta topografica del feudo di Manderano nella contea di Centorbe. n. 29".
Non è segnata la scala metrica - In pergamena.

26

Matteo Zocco, ingegnere - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 75 x 47

"[Pian]ta geometrica del feudo del Midolo".
Sul v.: "n. 25".
"Scala di canne 500 siciliane".

27

Anonimo - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello - cm. 55,5 x 38,8

"Feudo di Misteci e Scunchipane".

Sul v.: "Per la terzaria di Misteci e Scunchipani. n. 4".
Non è segnata la scala metrica.

28

Anonimo - sec. XIX in.
Acquarello policromo - cm 60 x 45

"Pianta geometrica di quelle terre del feudo di Poportello, che si possono irrigare dalle acque di Manderano".
Sul v.: "Pianta di Poportello".
"Scala di canne siciliane".

29

Anonimo - sec. XIX
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 66,5 x 46,5

Corso del fiume Simeto nel feudo Poportello.
Sul v.: "Feudo di Poportello".
"Non è segnata la scala metrica".

30

Gaetano di Nicosia, architetto cappuccino - 1815
Acquarello policromo - cm. 90 x 43

"Topografia de nuovi ponti canali costrutti nella saja superiore del feudo di Poportello per ordine dell'ecc.mo signor principe di Paternò nell'anno 1815".
Sul v.: "Pianta del ponte di Restica ed altre fabriche n. 53".
Non è segnata la scala metrica.

31

D. Salvatore Arena, regio e pubblico agrimensore - 3 giugno 1815
Inchiostro e acquarello policromo- cm. 72,5 x 52

"Pianta topografica del feudo di Rapsi, proprio dell'ecc.mo signor principe di Paternò Grande di Spagna di prima classe, esistente nel territorio di Lentini delineata nell'anno MDCCC XV".
Sul v.: "Pianta topografica del feudo di Rapisi. n. 23".
Non è segnata la scala metrica.

32

Anonimo - sec. XVIII ex.
Acquarello policromo - cm. 63 x 45

"Pianta topografica di varii poderi".
Non è segnata la scala metrica. (Tra Randazzo e Paternò).

33

D. Pasquale Pantano, regio agrimensore - 15 dicembre 1816
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 110 x 43

"Pianta topografica di tutte le terre vignali rimasti in abbandono nello stato di ..... nell'infrascritte contrade cioè Fontana del conte, Picinosi, Pirito, Fontanelli, Pircita, Cozzo di Mola e Cannolo, delineata da me D. Pasquale Pantano regio agrimensore di ordine dell'ecc.mo signor principe di Paternò Grande di Spagna di prima classe signore e padrone di esso stato sudetto, fatta oggi il 15 dicembre 1816.".

Sul v.: "n. 34".
"Scala di canni palme ed once".

34

Anonimo - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 117 x 130

"Pianta topografica di un feudo".
Non è segnata la scala metrica. (In 6 spezzoni e mutila).

35

Anonimo - sec. XIX in.
Inchiostro bistro - cm. 58 x 43,7

Disegno di luoghi prospicienti il muro di un convento di Cappuccini.
Non è segnata la scala metrica.

36

Anonimo - sec. XVIII ex.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 51 x 159

"Pianta topografica".
Sul v.: "Pianta piccola dell'uso dell'acqua del Monastero di S. Lucia. n. 3".
"Scala di canne siciliane n. 100".

37

Anonimo - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello - cm. 114 x 90

"Pianta per l'acque d'Adernò".
Sul v.: "Pianta per l'acqua di Adernò n. 7".
Non è segnata la scala metrica.

38

Anonimo - sec. XIX in.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 46 x 39

Percorso dell'acqua del Buglio fino al feudo di Cavallazzo.
Sul v.: "n. 50".
Non è segnata la scala metrica.

39

S. Francesco Sapienza - 1820
Inchiostro e acquarello policromo- cm. 81,2 x 53,5

"Pianta topografica della Dagala del Portiere situata nel territorio di Belpasso e contrada della Finocchiara alzata da Don Francesco Sapienza d'ordine dell'ecc.mo signor principe di Paternò Grande d'Ispagna di prima classe - anno 1820".
Sul v.: "Pianta della Dagala del Portiere e del fiume Simeto situata nel territorio di Belpasso. n. 20".
Non è segnata la scala metrica.

40

Matteo Zocco, ingegnere - sec. XVIII ex.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 35 x 27,5

"Carta topografica delle terre appartenenti a diversi particolari che l'innaffiano con l'acqua che scatorisce nel luogo

del barone Pulia detta della Fogliuta di pertinaneza della contea di Adernò".
Sul v.: "Pianta dé giardini di Castaria coll'acqua di cui vengono [....] n. 76".
"Scala di canne 200 siculi".

41

Anonimo - sec. XVIII ex.
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 58,3 x 1,66

Tracciato di un fiume.
Non è segnata la scala metrica.

42

Domenico Dulcimascolo, ingegnere - Caltabellotta 13 maggio 1781
Inchiostro e acquarello policromo- cm. 43,5 x 58

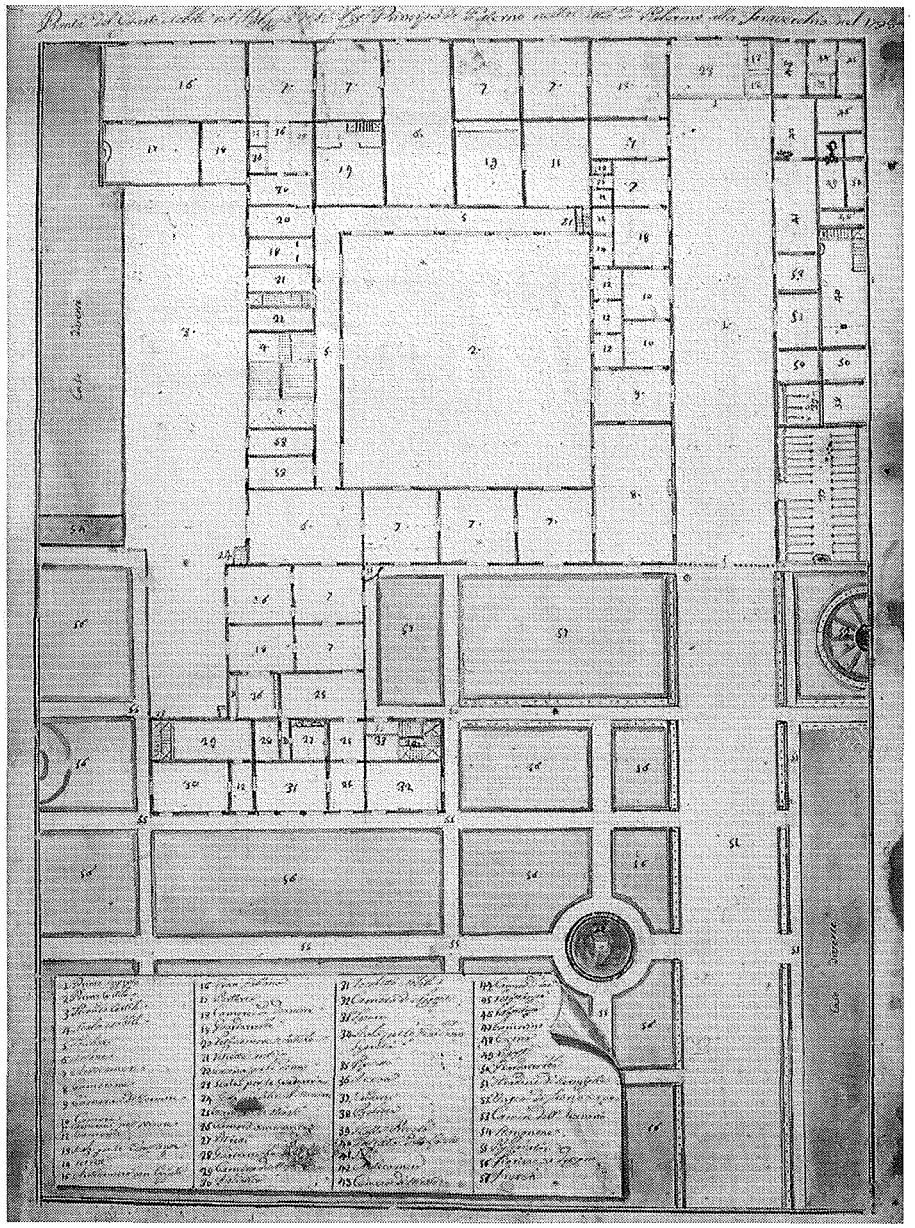
"Pianta totigrafica potigrafica volgarmente detta pianta parlante delineata da me sottoscritto Domenico Fulcimascolo publico agrimensore ed ingegniere della città di Sciacca e regio caricatore nella quale si vede la divisione fra lo stato dell'ecc.mo signor duca di Montalto e Ferrandina e lo stato dell'ecc.mo signor duca della Verdura".
Sul v.: "1781. Copia della pianta del stabilito confine.... fiumara sotto la Cannamosca fin alla Menz'acqua del fiume con li pileri situati con presenza del commissionato..... per lettera di commissione del signor cavaliere Riano procuratore generale dell'illustre duca di Ferrandina il quale signor Riano tiene l'originale pianta in ragione della pretesa copia giachè ..... al signor Curcio suo commissionaro e al medemo Dulcimascolo di fare detto piano", ed inoltre

"1781. Pianta del confine di Verdura nella pubblica trazzera e fiume", e "Pianta fatta nell'apposizone delli pileri 1781". "Scala tinconica che regge la pianta di canne centottanta". Alla pianta sono allegati 9 fra schizzi e disegni, utili alla stesura definitiva e una relazione compilata nel 1810 dallo architetto Saverio Bentivegna.

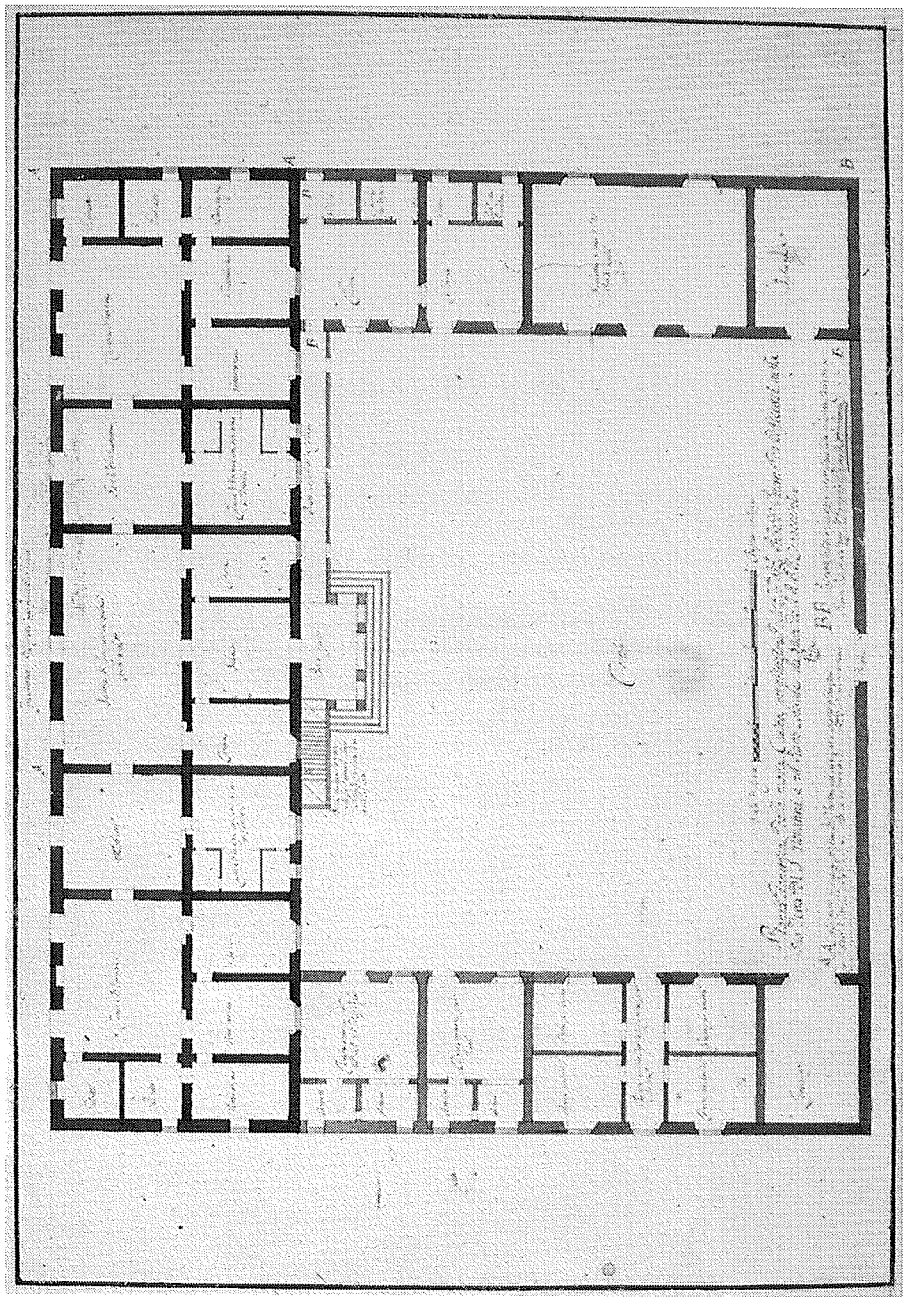
43

Antonio Interguglielmo, ingegnere - 1784
Inchiostro e acquarello policromo - cm. 55 x 79

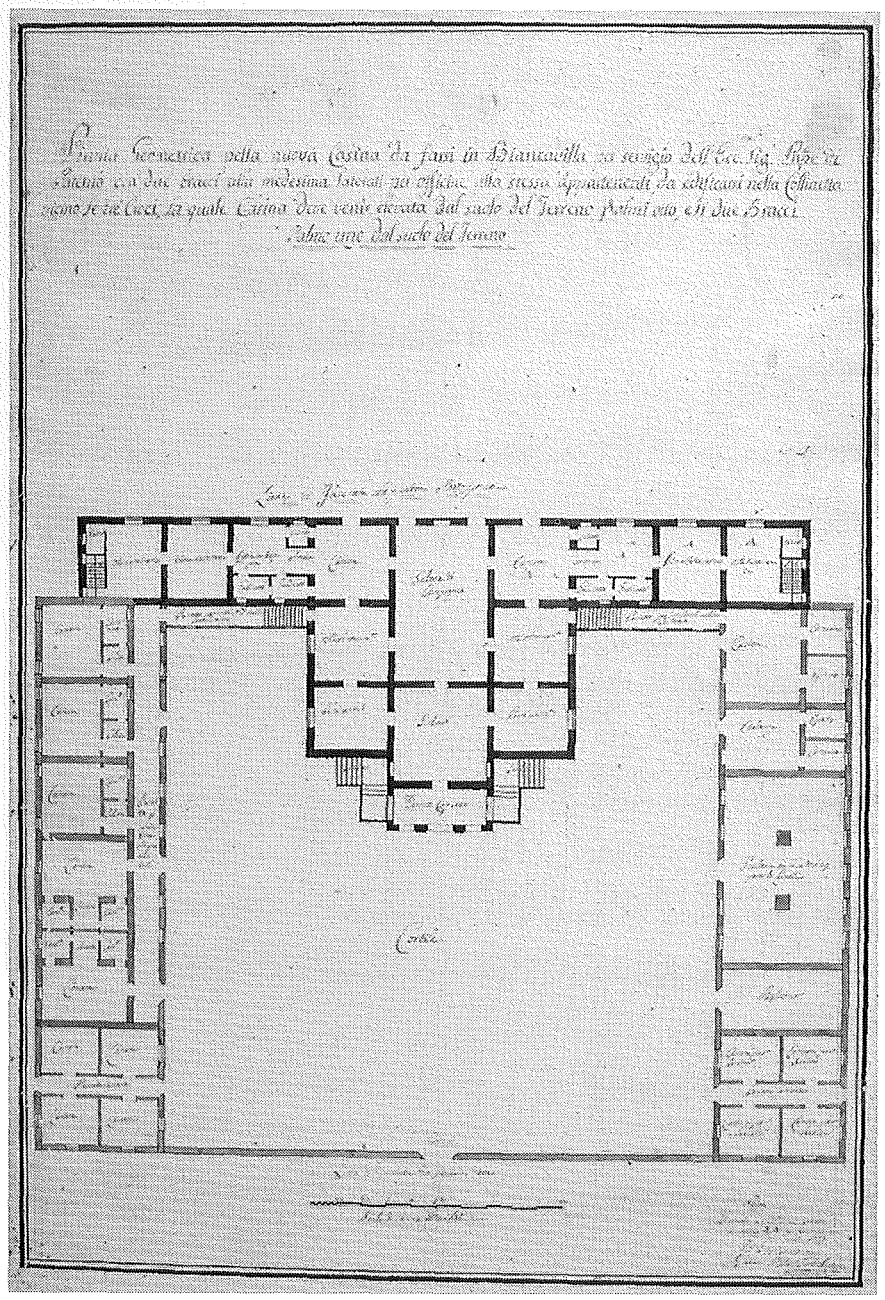
"Pianta topografica del feudo di Verdura Soprana e Sottana e dello stato di Ferrandina".
Sul v.: "Pianta e relazione formate dallo ingegnere D. Antonio Interguglielmo ma contro del confine alla via di Bivona e al fiume".
Non è segnata la scala metrica.
Alla pianta è allegata una "Spiegazione della medesima".

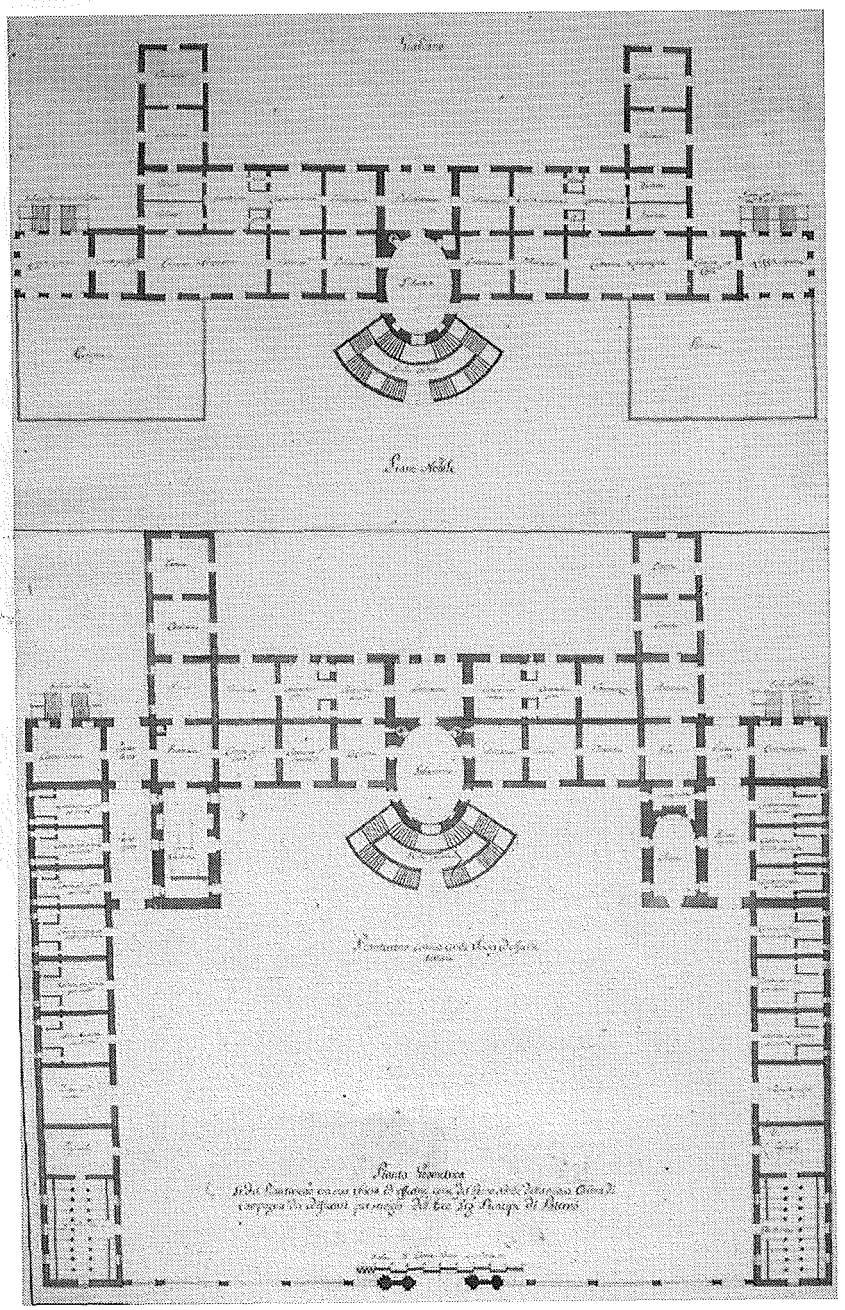


1

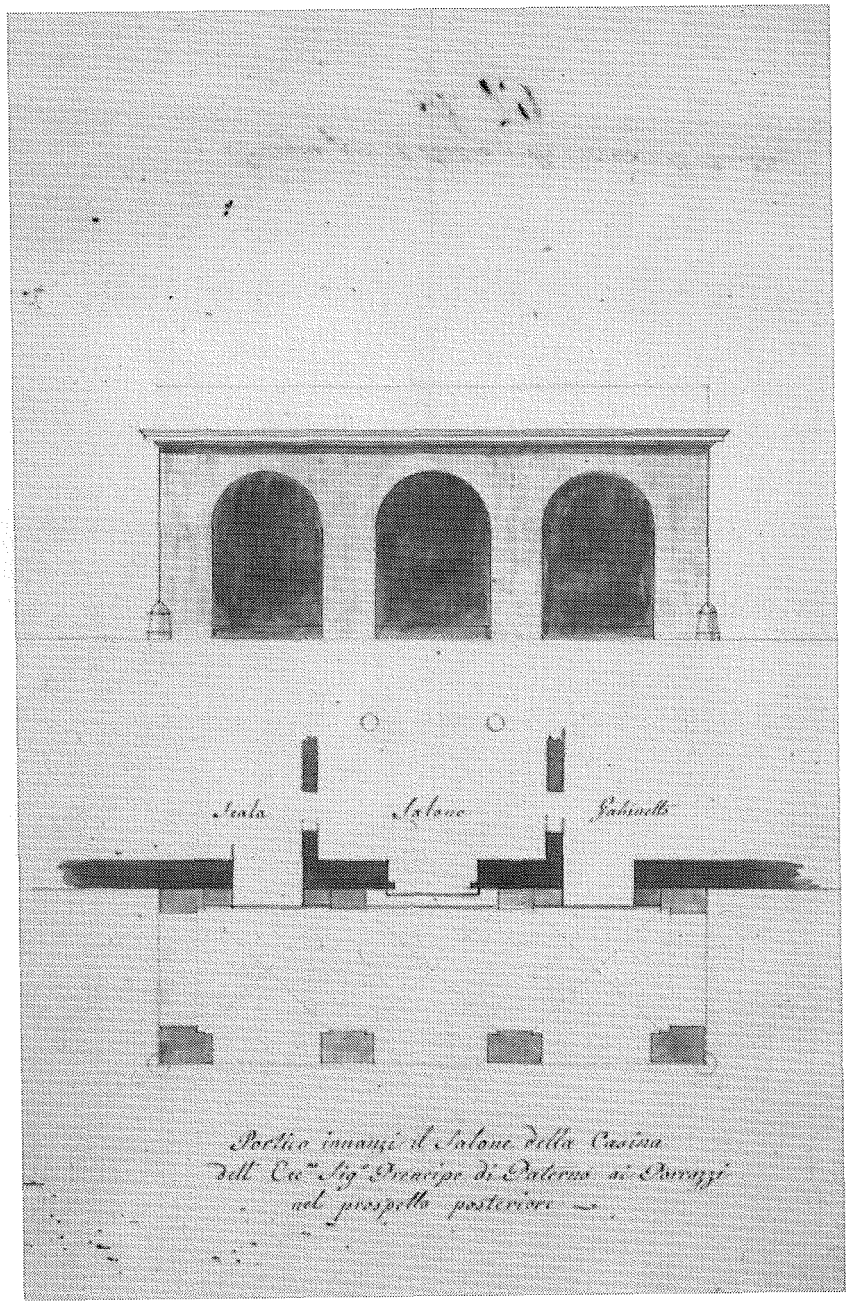


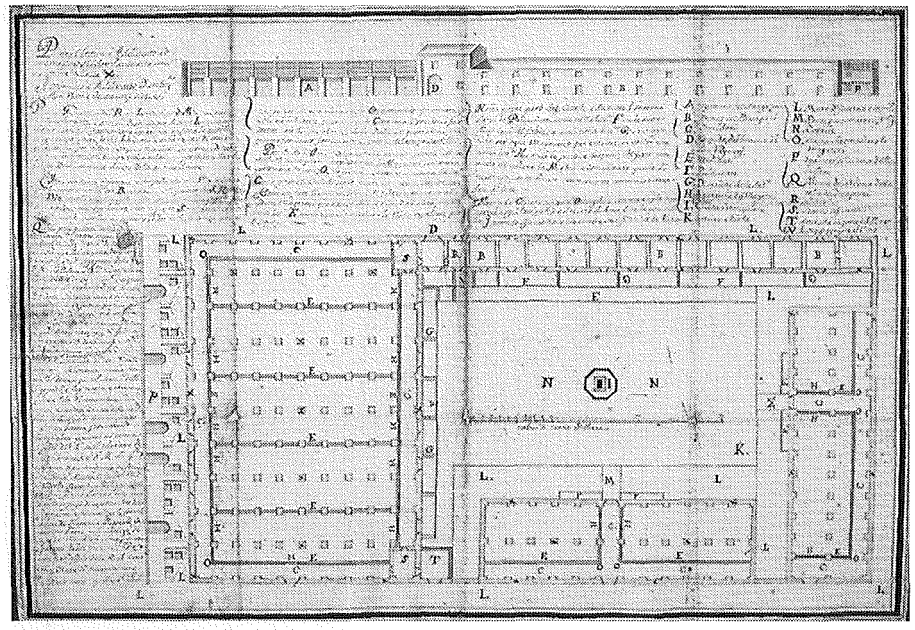
2


Pianta Geometrica della nuova Costruzione da farsi in Biancavilla in servizio dell'Ecc.mo Sig. Duca di Bivona con due Bracci alla medesima laterali per esistere alla stessa legittimamente da abitazioni nella Cittadinanza per le Guardie, la quale Cortina deve venire elevata dal suolo del Terreno Pertinente alli Due Bracci Laterali uno dal suolo del Terreno
Cortile

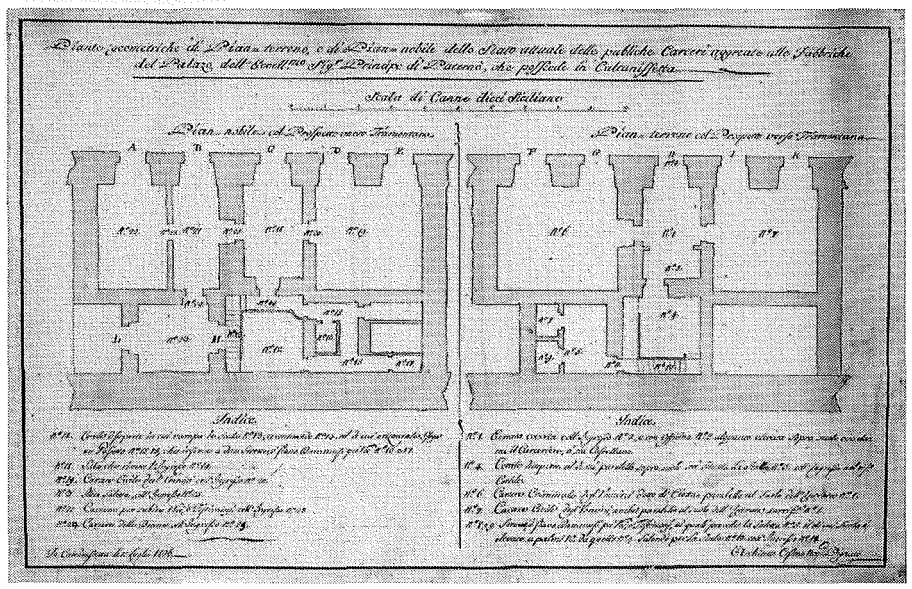


4

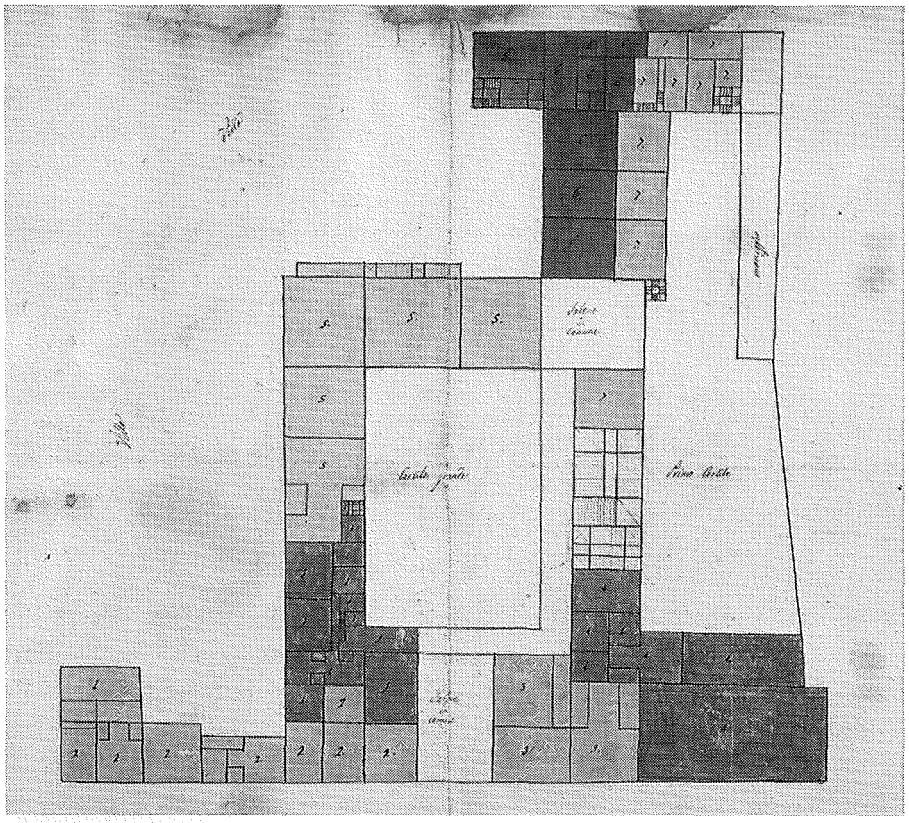

Scala
Salone
Gabinetti
Portico innanzi il Salone della Casina
dell' Ecc.mo Sig.r Principe di Paterno ai Porrazzi
nel prospetto posteriore



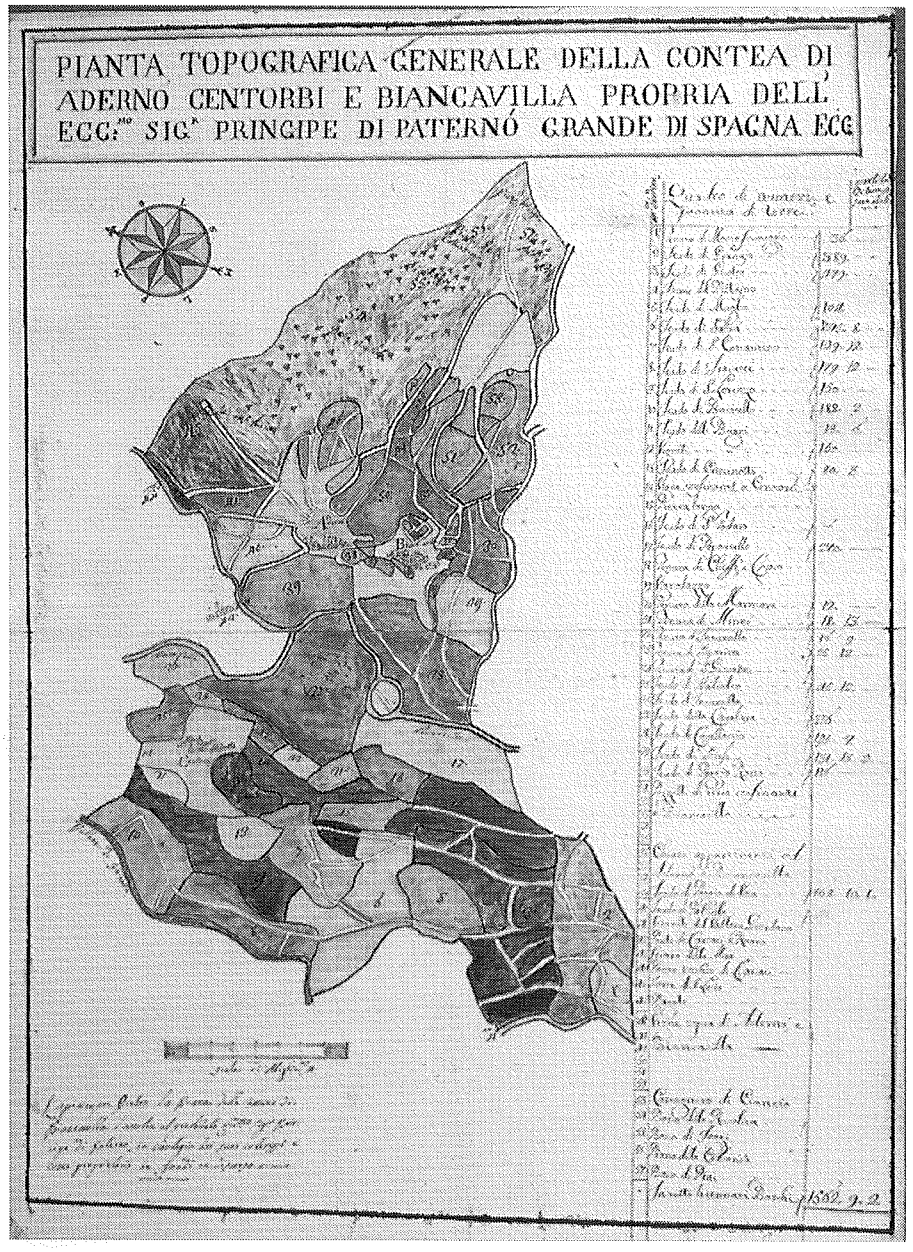
6

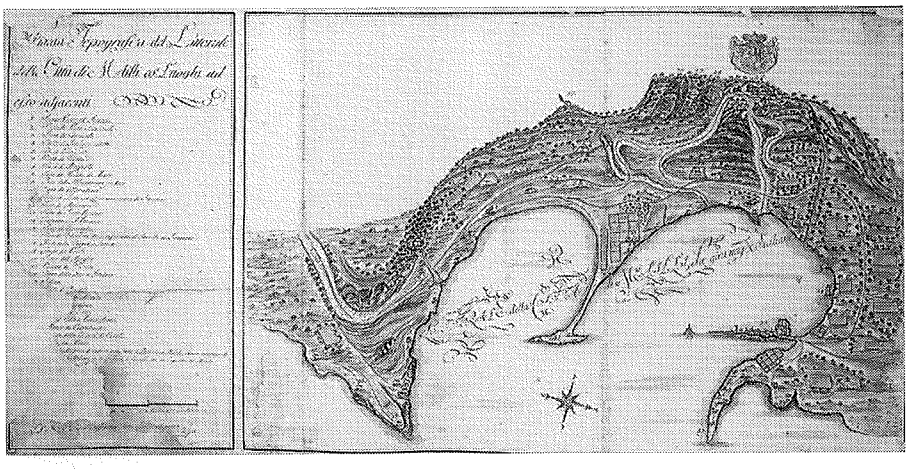


7

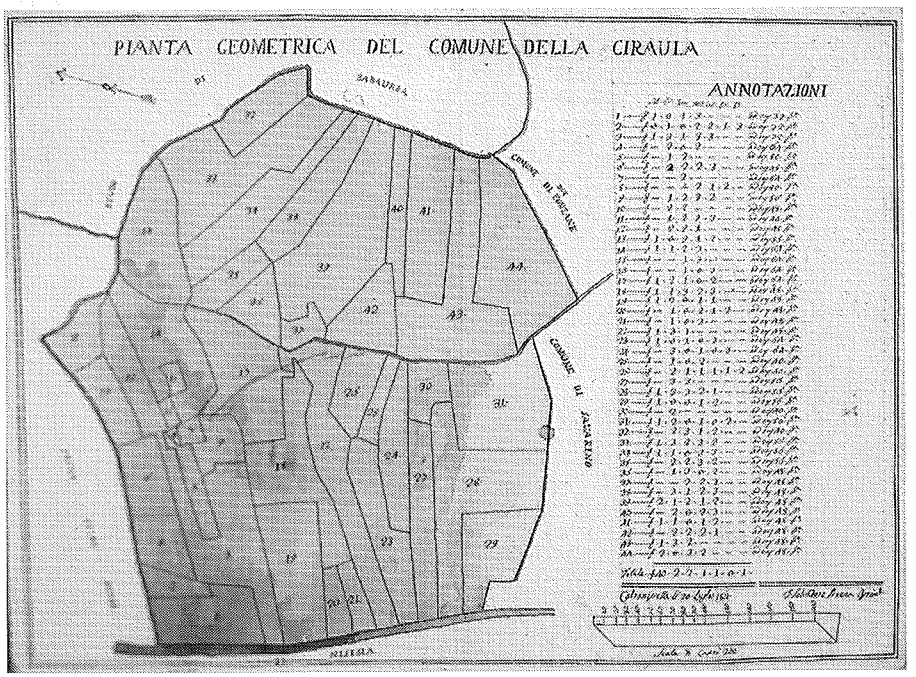


8

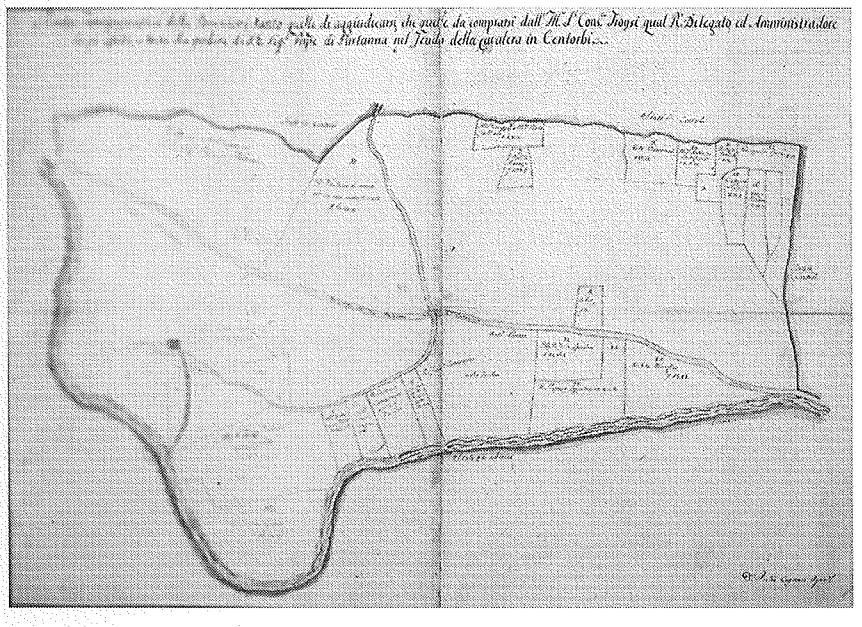

PIANTA TOPOGRAFICA GENERALE DELLA CONTEA DI
ADERNO CENTORBI E BIANCAVILLA PROPRIA DELL
ECC.mo SIG.r PRINCIPE DI PATERNÓ GRANDE DI SPAGNA ECC



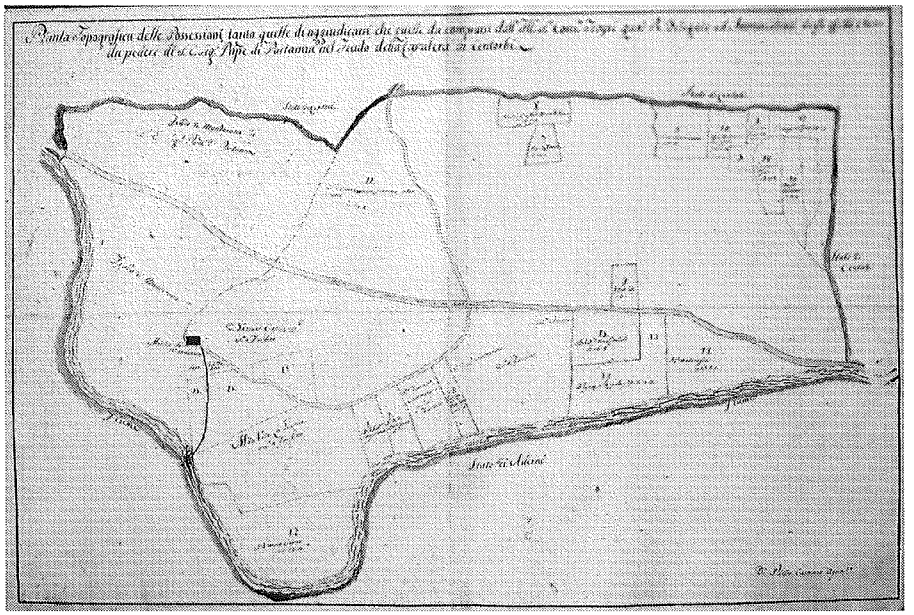
10


PIANTA GEOMETRICA DEL COMUNE DELLA CIRAULA
ANNOTAZIONI
SAMAURRA
COMUNE DI TAGLIANE
COMUNE DI ALTA RIVA
CIRAULA

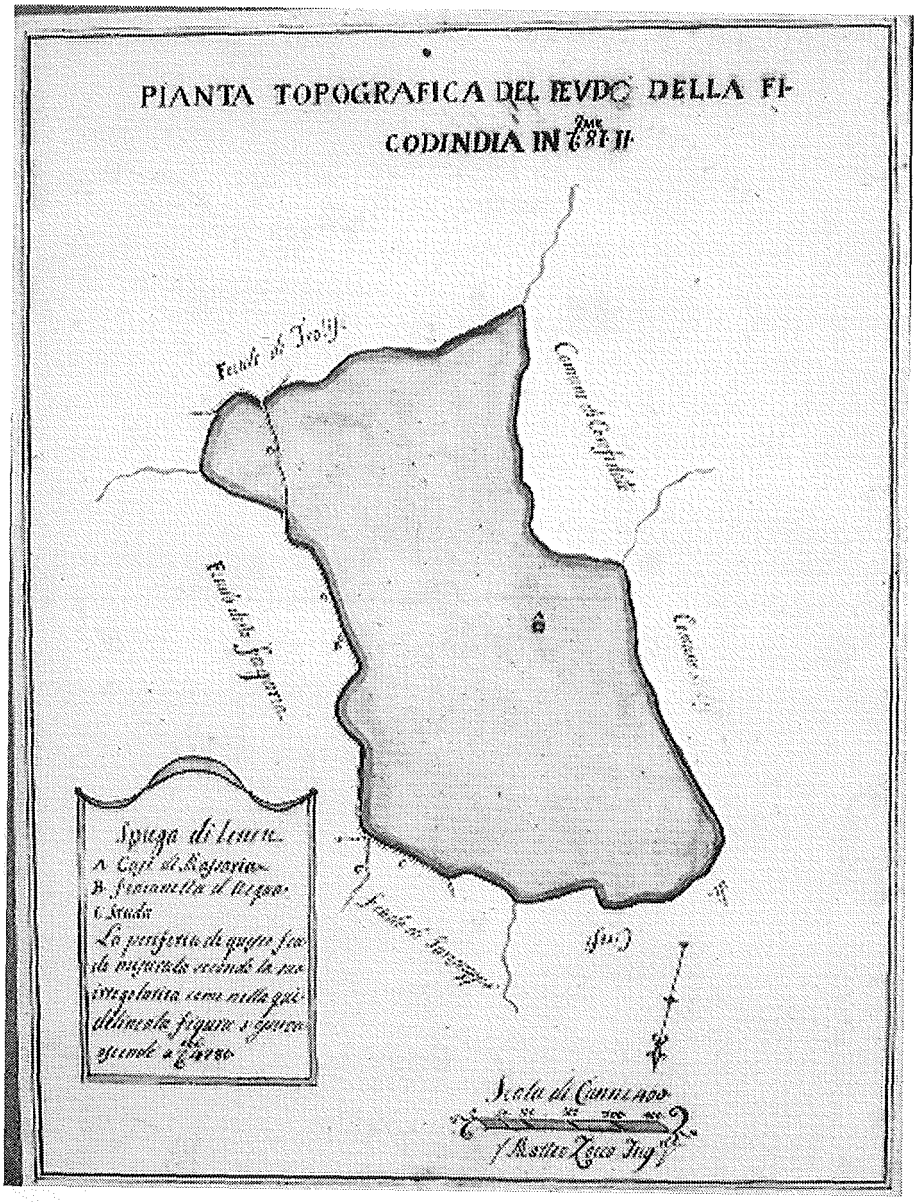
11

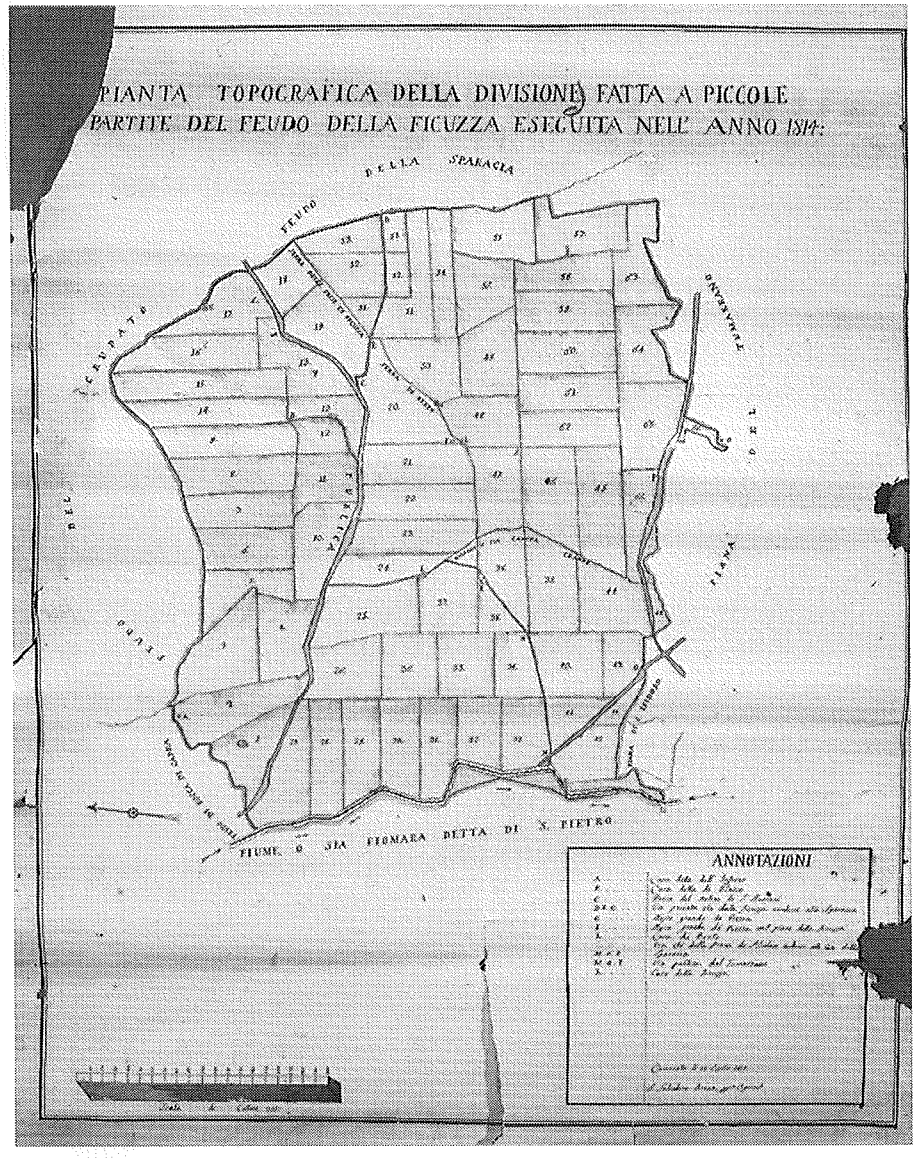


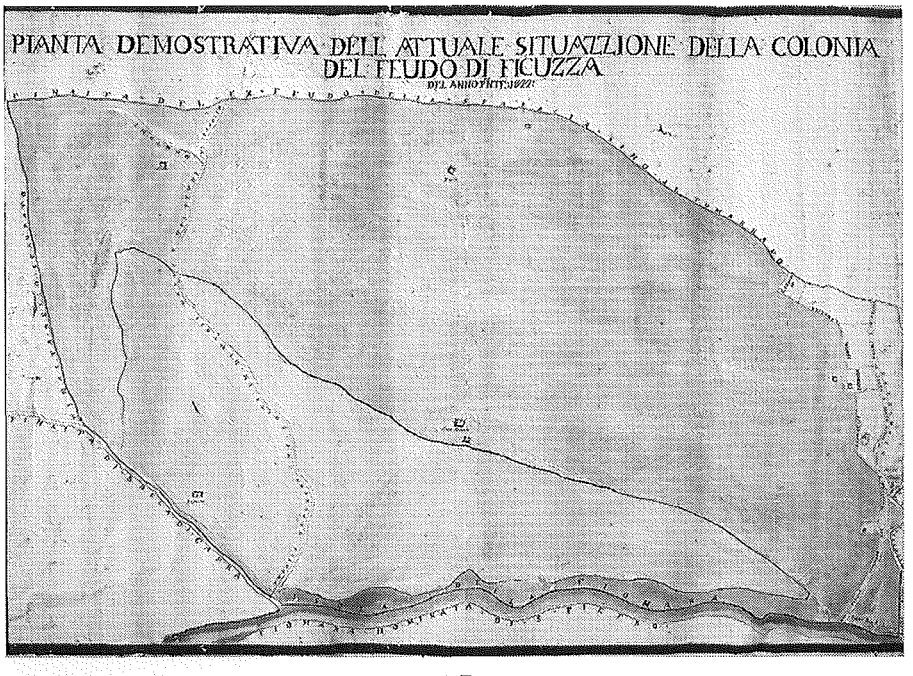
12



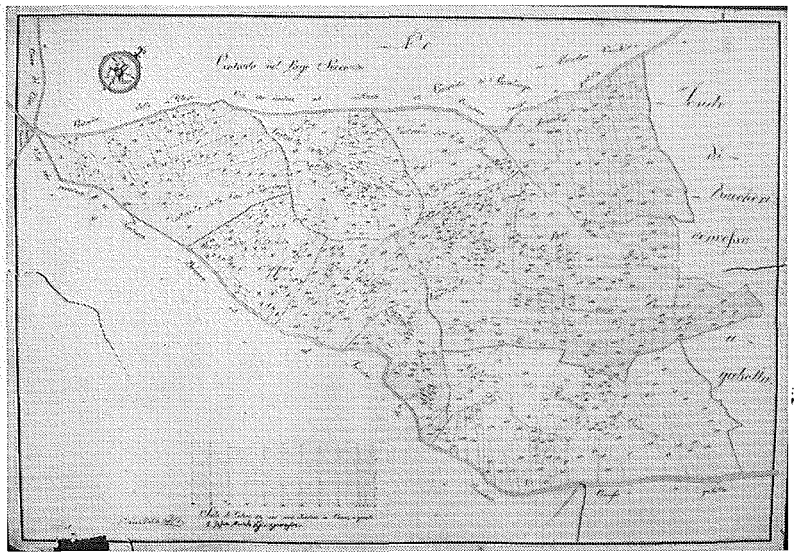
12 bis


PIANTA TOPOGRAFICA DEL FEUDO DELLA FI-
CODINDIA IN 1781
Spiega di Lettere
A Casi di Liboria
B Fiumarella d'Argo
C Strada
Scala di Canne 400

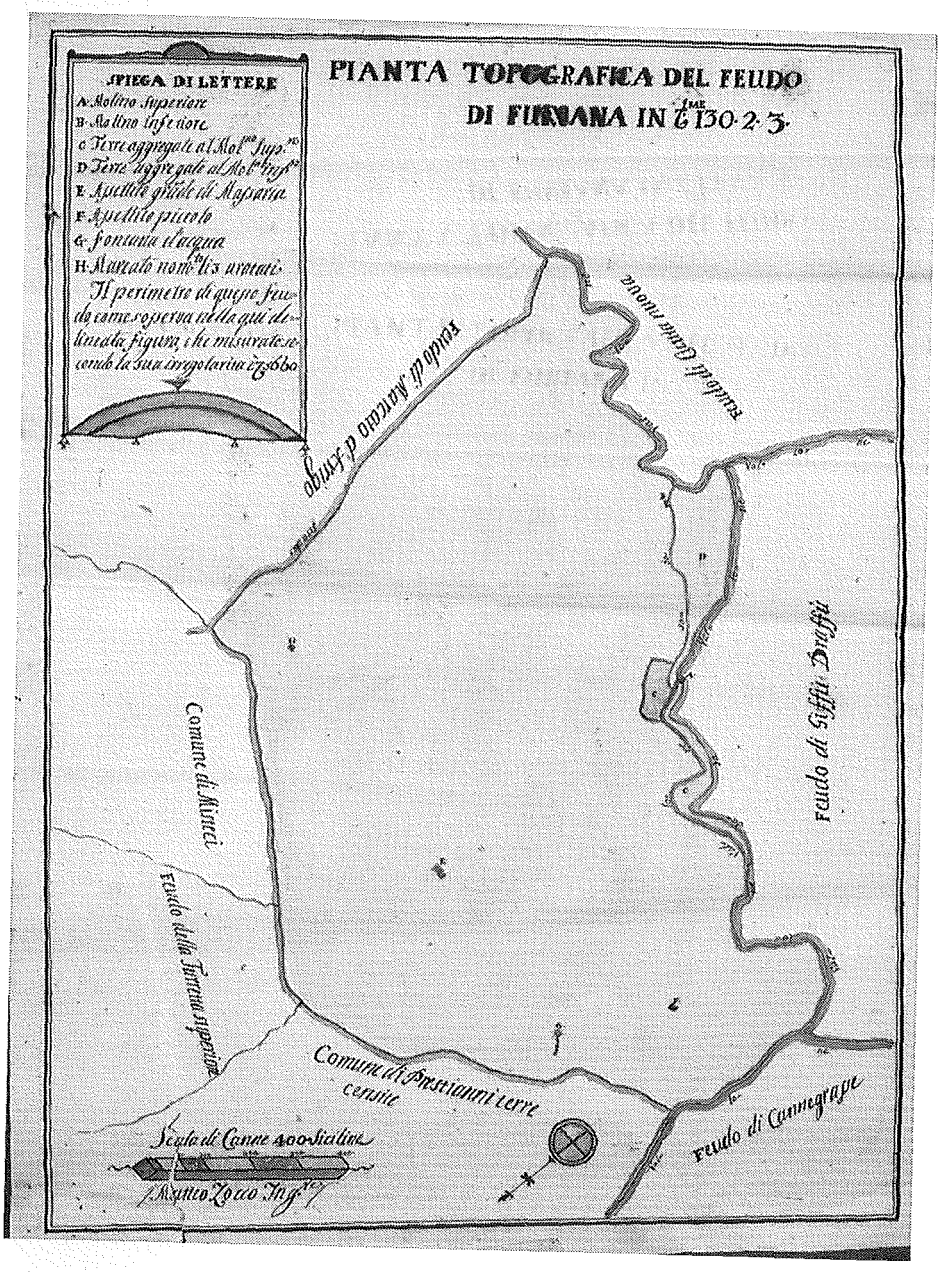

PIANTA TOPOGRAFICA DELLA DIVISIONE FATTA A PICCOLE
PARTITE DEL FEUDO DELLA FICUZZA ESEGUITA NELL' ANNO 1814:
DELLA STARACIA
FEUDO
FIUME O SIA FIOMARA DETTA DI S. PIETRO
ANNOTAZIONI

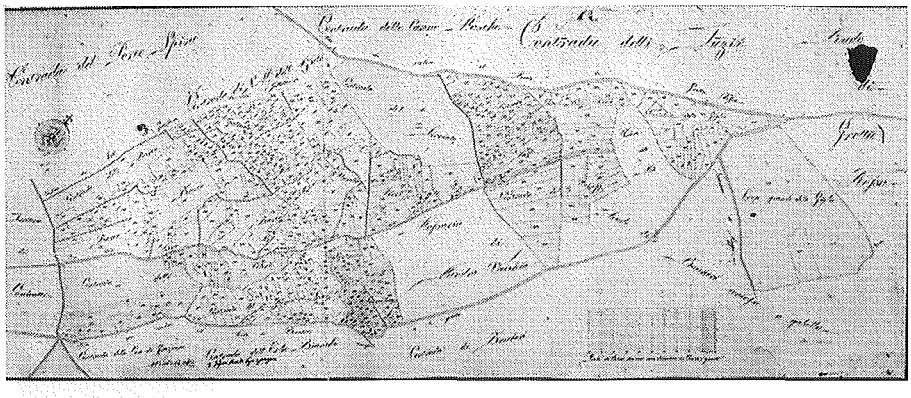

PIANTA DEMOSTRATIVA DELL ATTUALE SITUAZZIONE DELLA COLONIA
DEL FEUDO DI FICUZZA

15

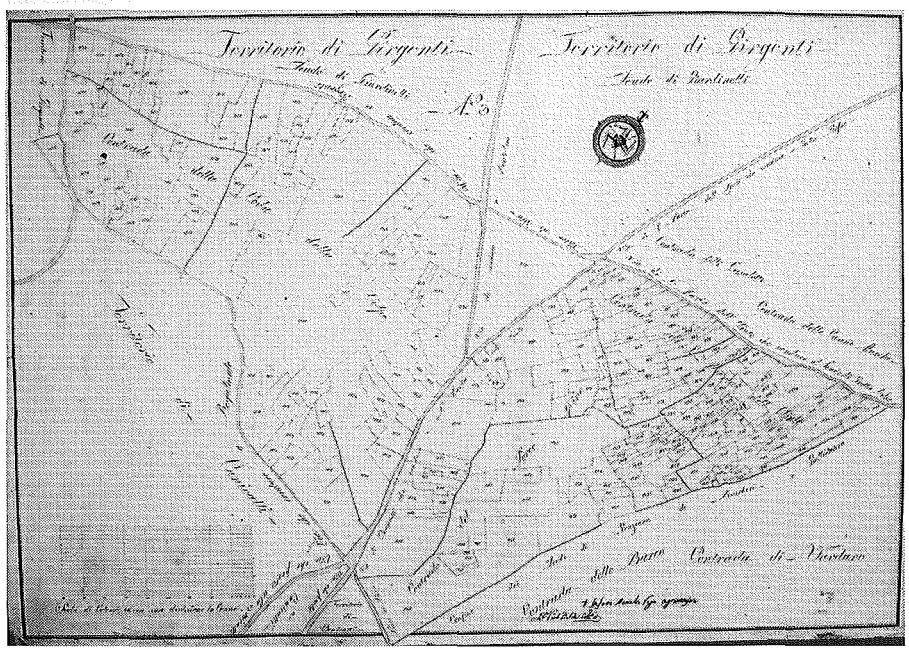


17

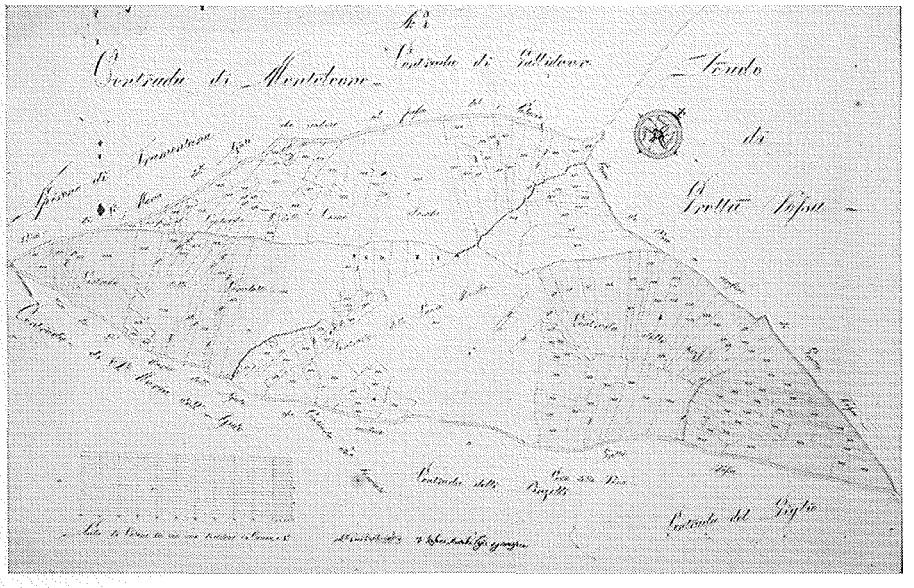

PIANTA TOPOGRAFICA DEL FEUDO
DI FURGANA IN 1130.2.3.
SPIEGA DI LETTERE
A. Molino Superiore
B. Molino Inferiore
C. Terre aggregate al Mol.no Sup.re
D. Terre aggregate al Mol.no Inf.re
E. Apiettile grande di Magarsa
F. Apiettile piccolo
G. fontana d'acqua
H. Marcato nomi lis urbani
Il perimetro di questo feudo come si osserva nella qui delineata figura, che misurate secondo la sua irregolarità è 6680
Feudo di Matteo d'Arrigo
Feudo di Canne nuove
Feudo di Giffi Drago
Comune di Mineci
Feudo della Torretta superiore
Comune di Prestianni terre censite
Feudo di Cannegrande
Scala di Canne 400 Siciliane
1 Miglio 20 co Ing.



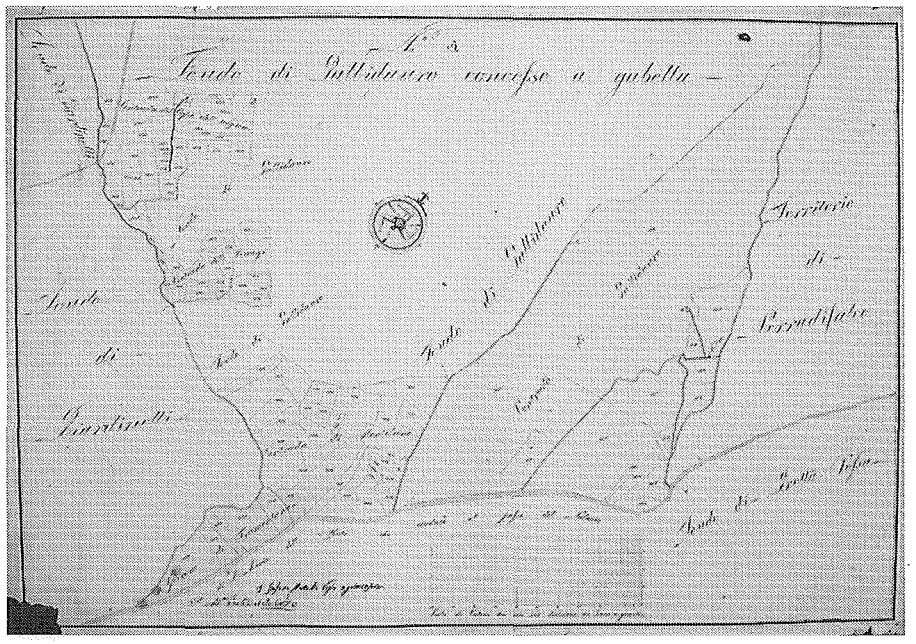
18



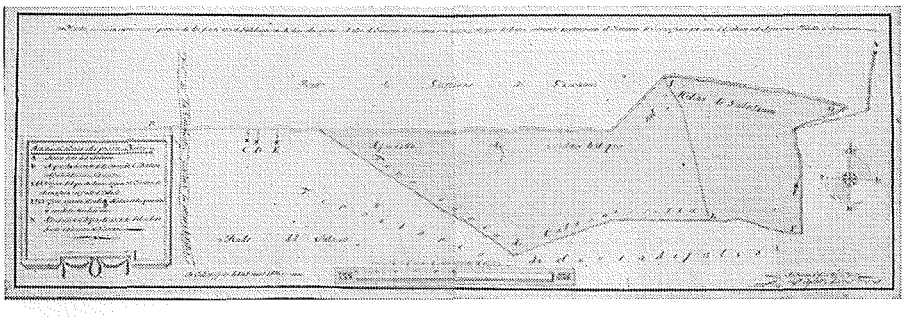
19



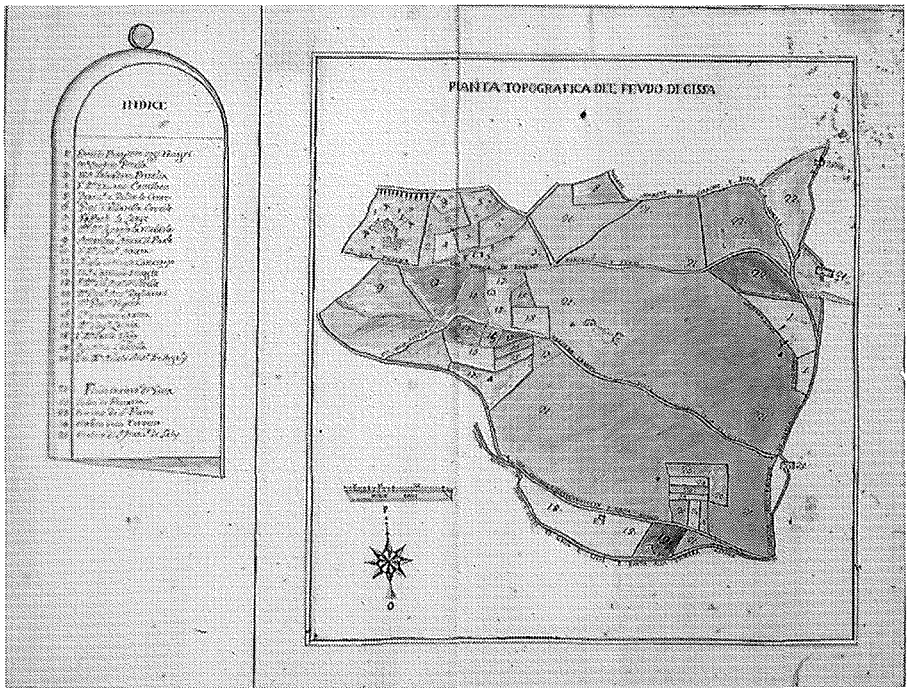
20



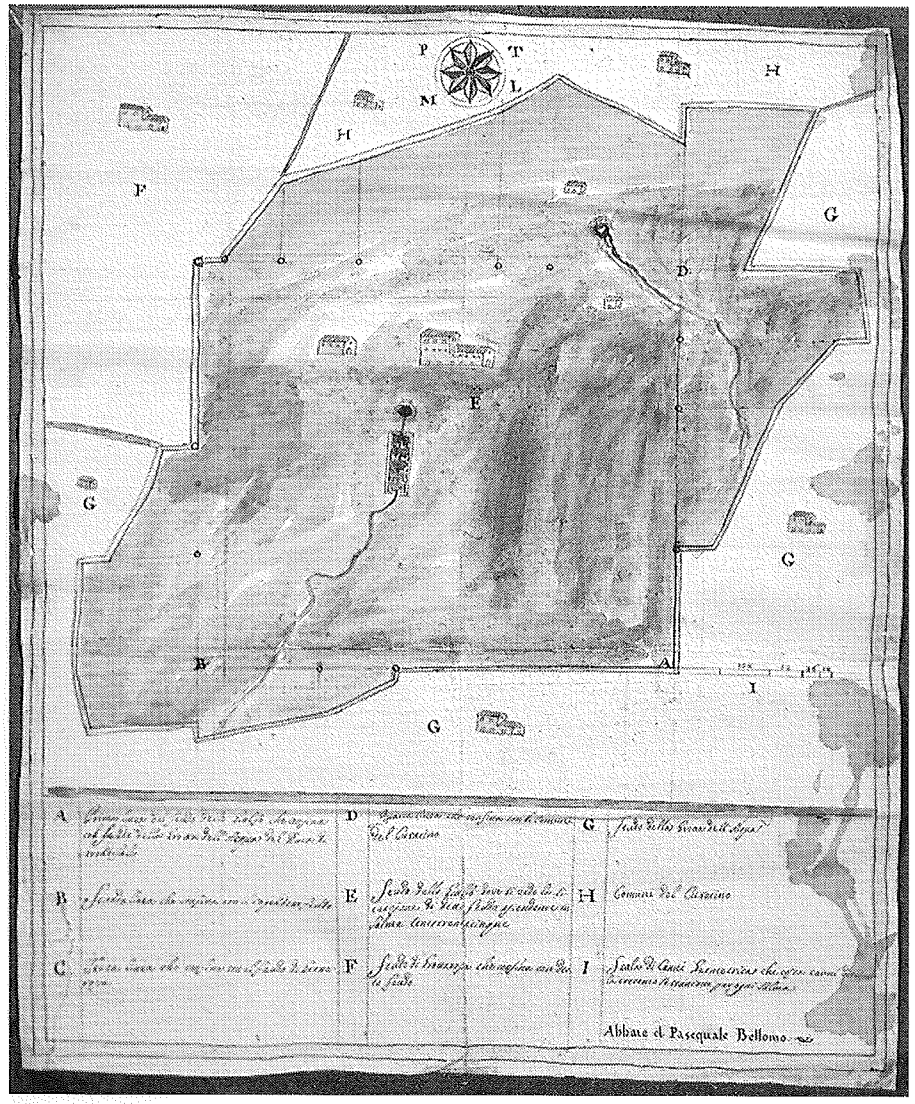
21

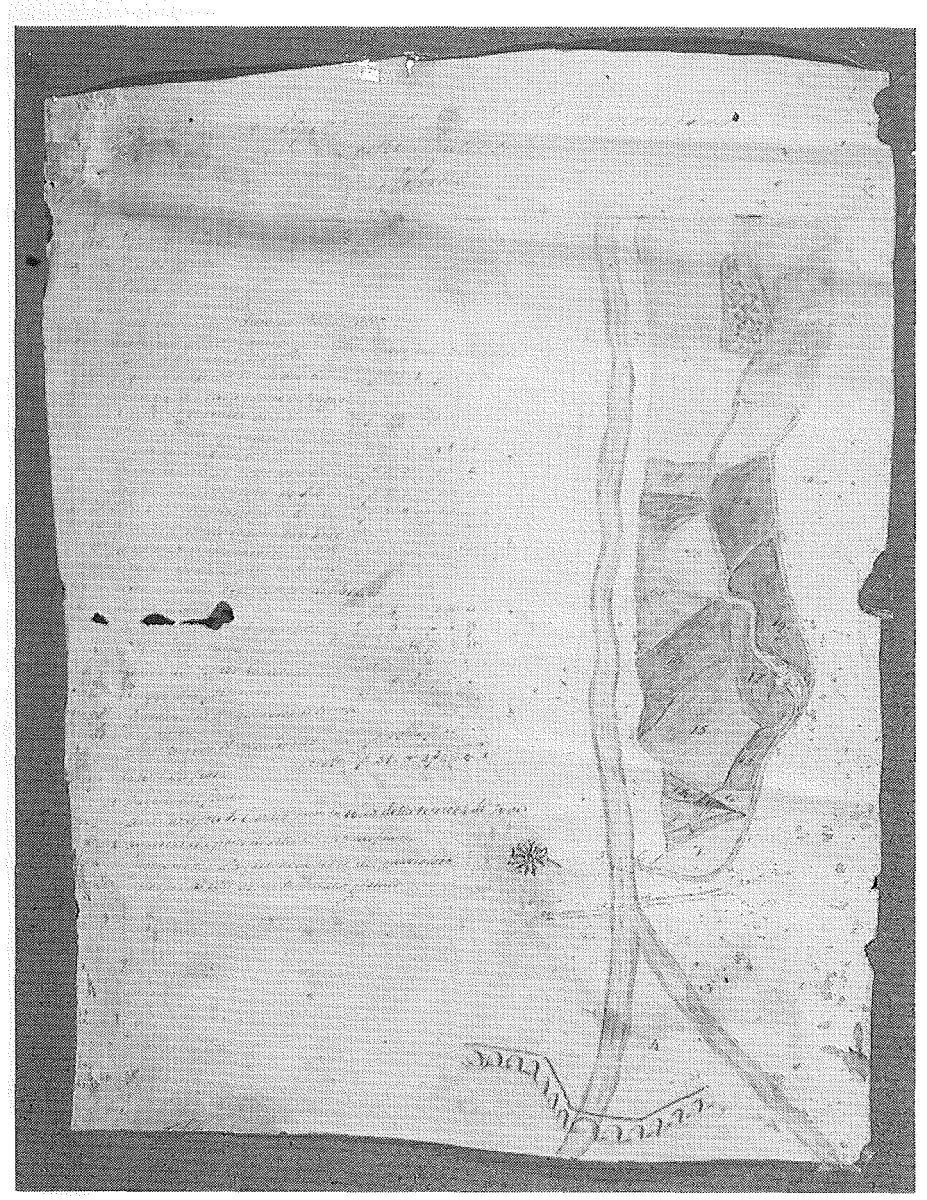


22

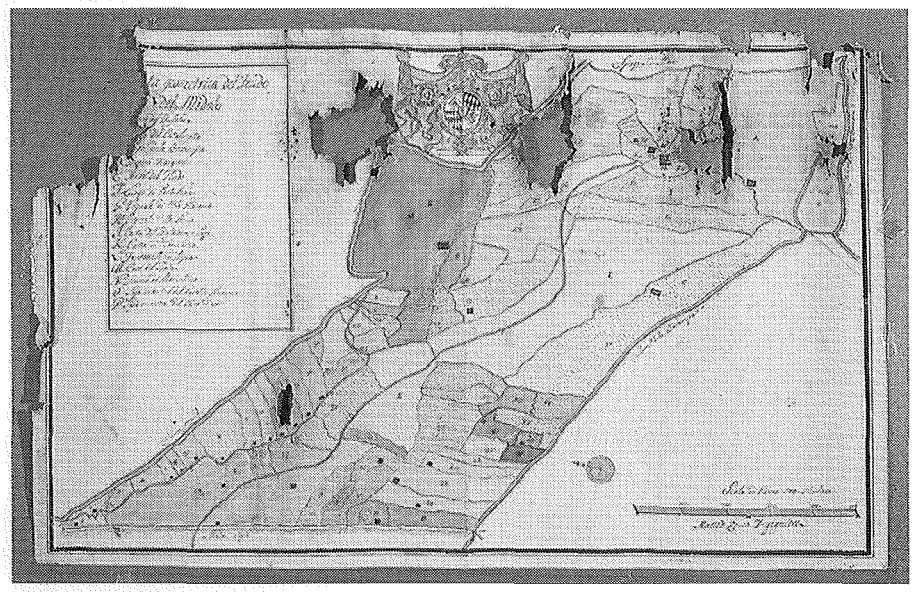


23

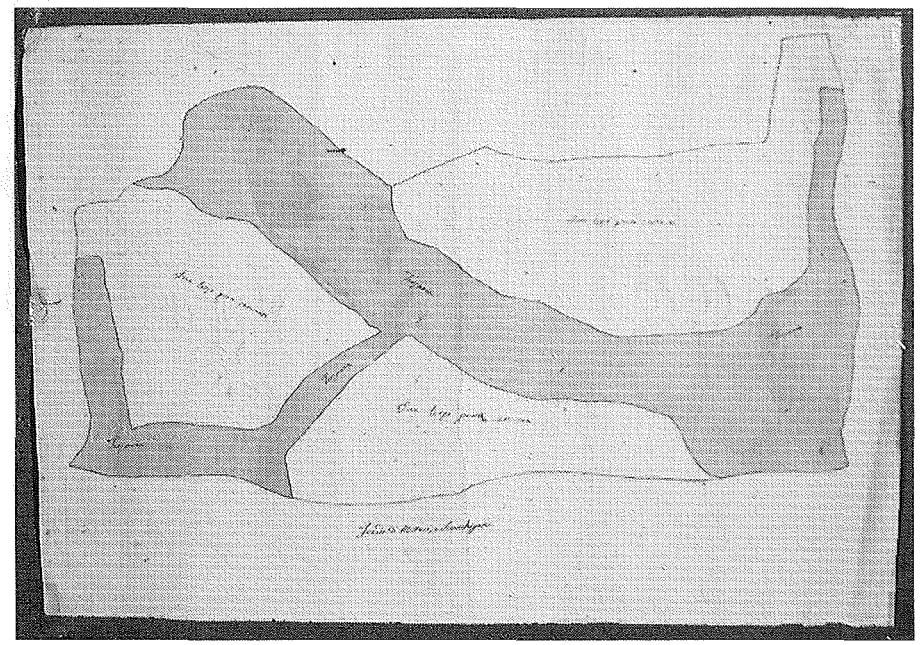

P
T
M
L
H
H
F
G
D
E
G
G
B
A
I
G
A
D
G
B
E
H
C
F
I
Abbate di Pasquale Bellomo



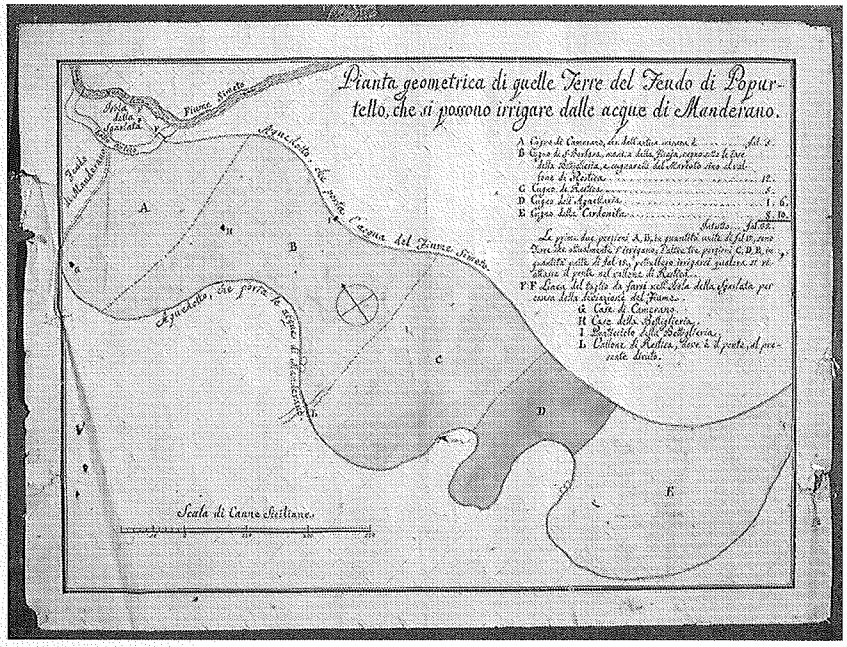
25



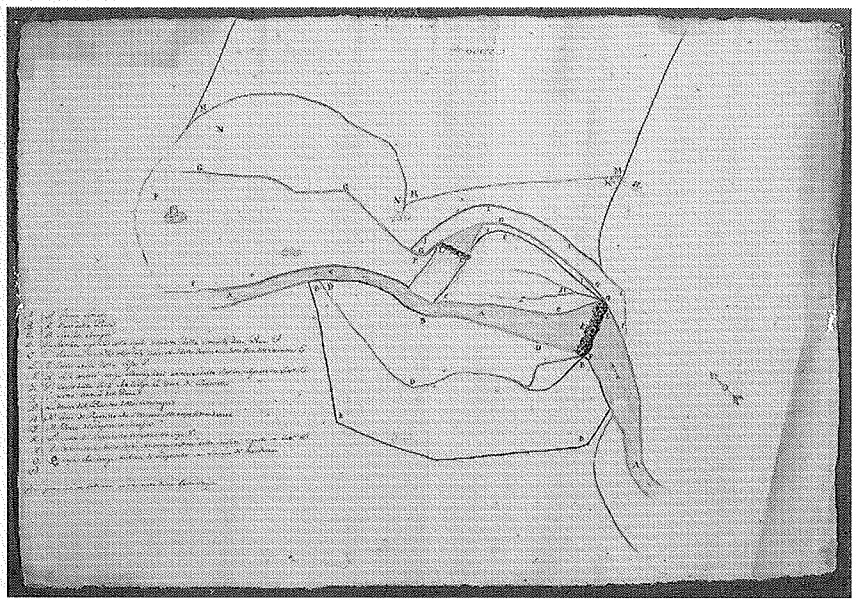
26



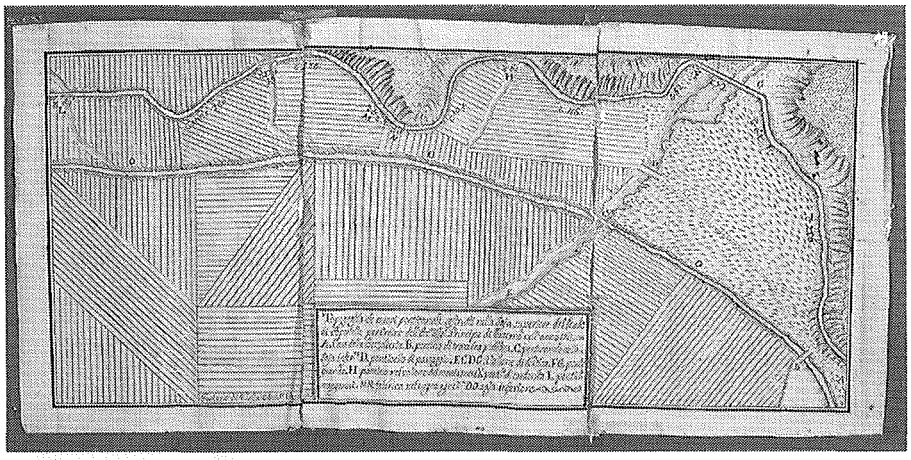
27


Pianta geometrica di quelle Terre del Feudo di Popurtello, che si possono irrigare dalle acque di Manderano.
Fiume Simeto
Isola della Ogiastra
Feudo di Manderano
Aqueduto, che porta l'acqua del Fiume Simeto
Aqueduto, che porta le acque di Manderano
A
B
C
D
E
Scala di Canne Siciliane.

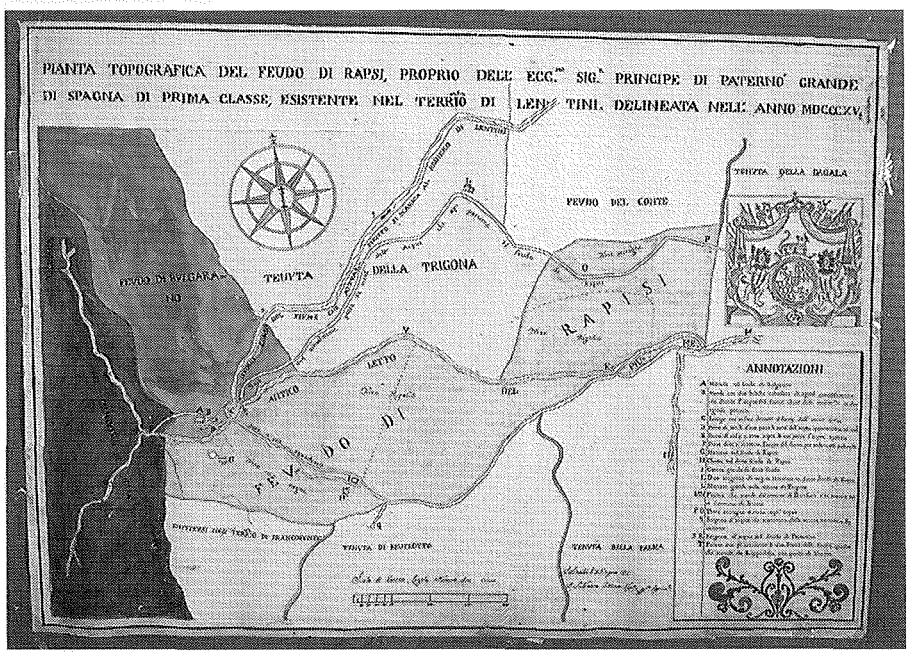
28



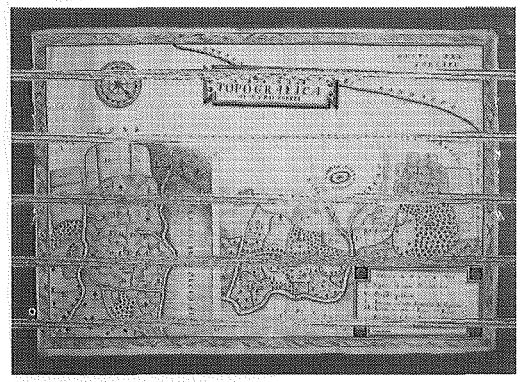
29



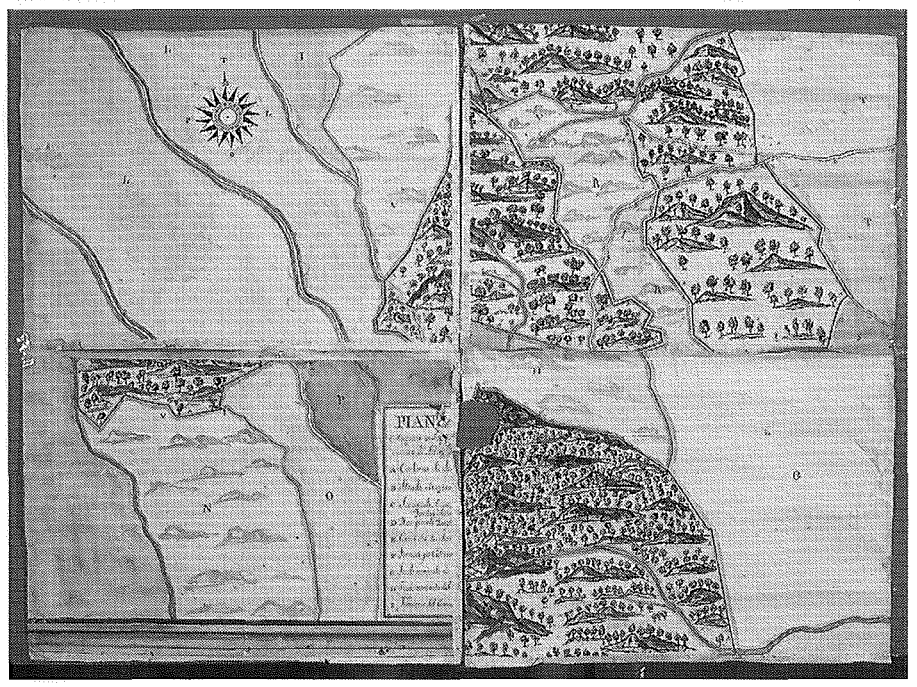
30


PIANTA TOPOGRAFICA DEL FEUDO DI RAPSI, PROPRIO DELL' ECC.MO SIG.R PRINCIPE DI PATERNO' GRANDE DI SPAGNA DI PRIMA CLASSE, ESISTENTE NEL TERRITO DI LENTINI, DELINEATA NELL' ANNO MDCCCXV.
FEUDO DEL CONTE
TENUTA DELLA TRIGONA
RAPISI
ANNOTAZIONI

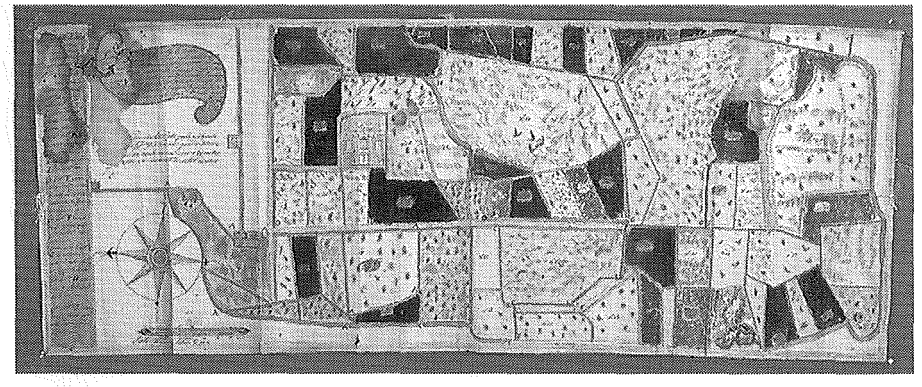
31



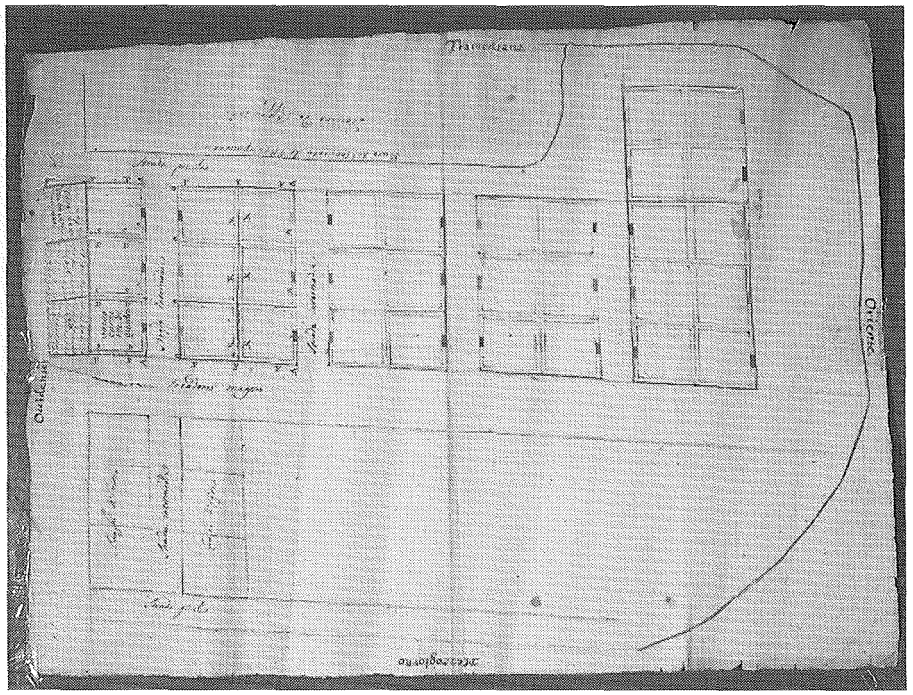
32



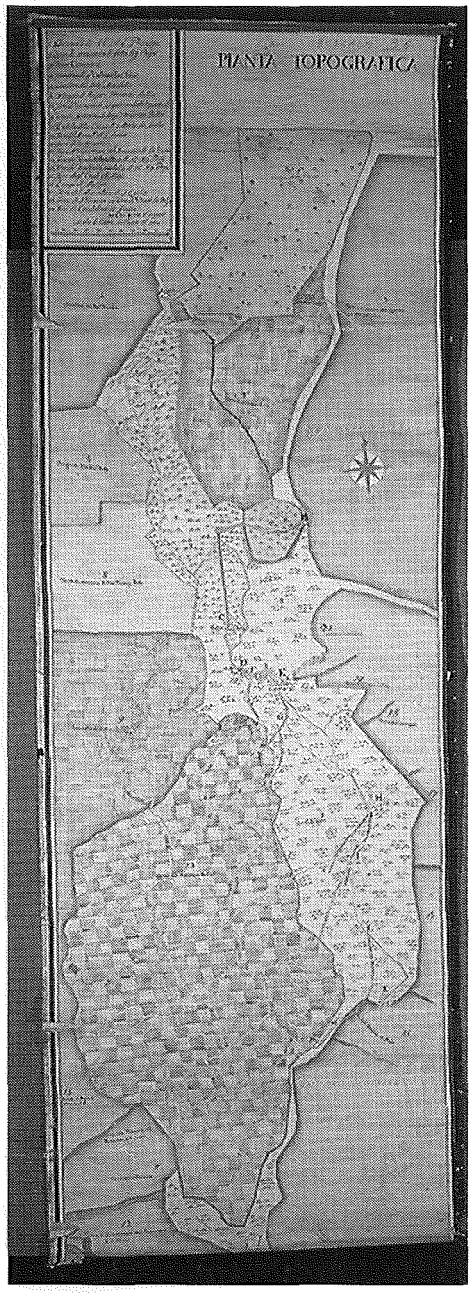
34



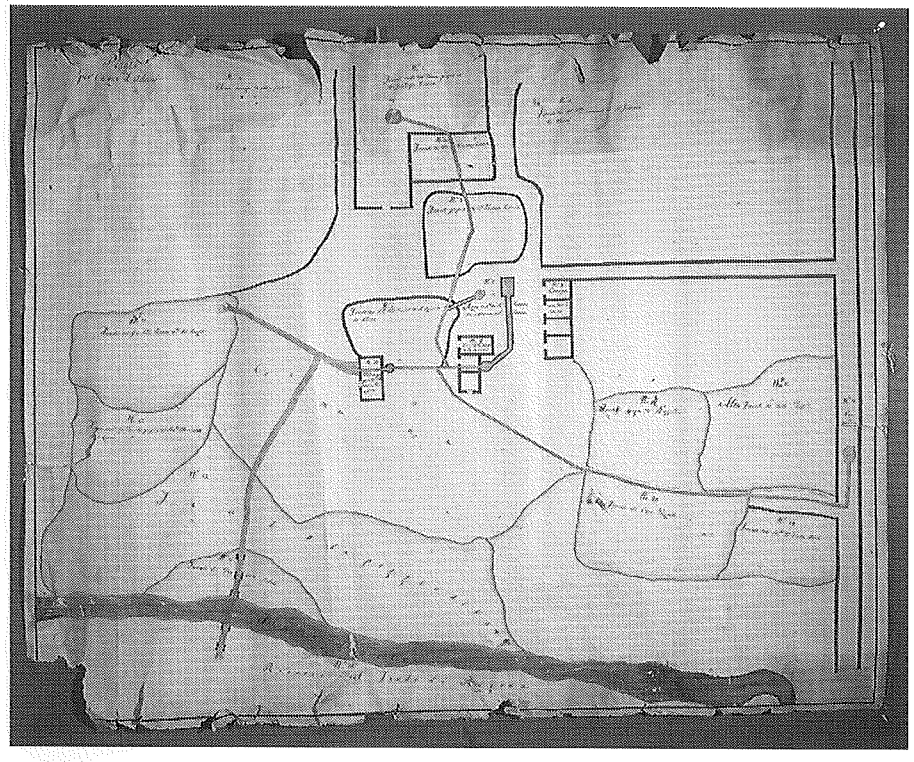
33



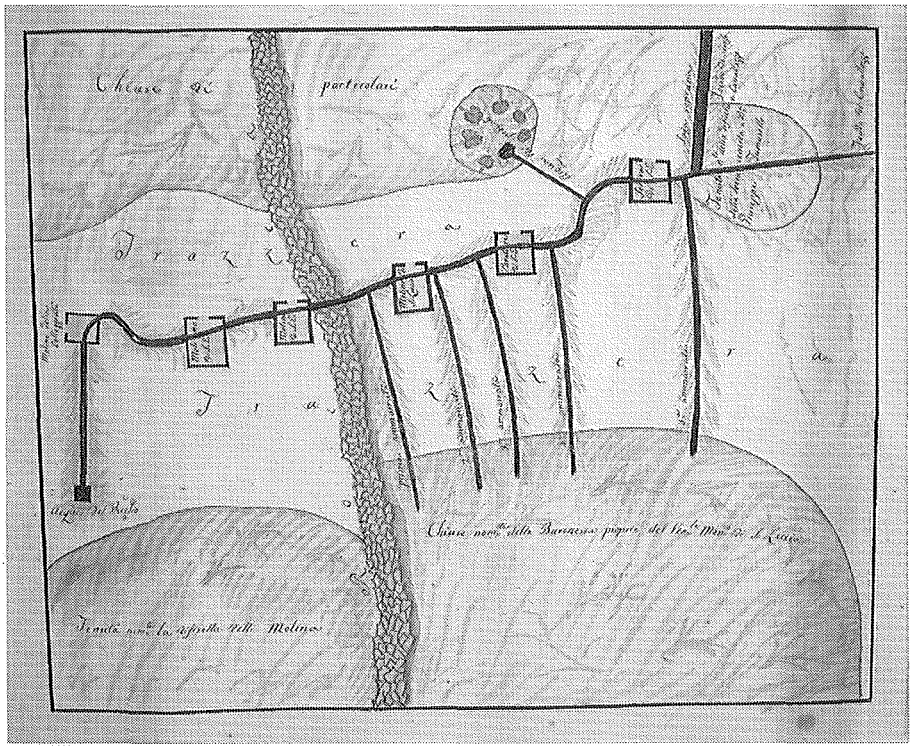
35



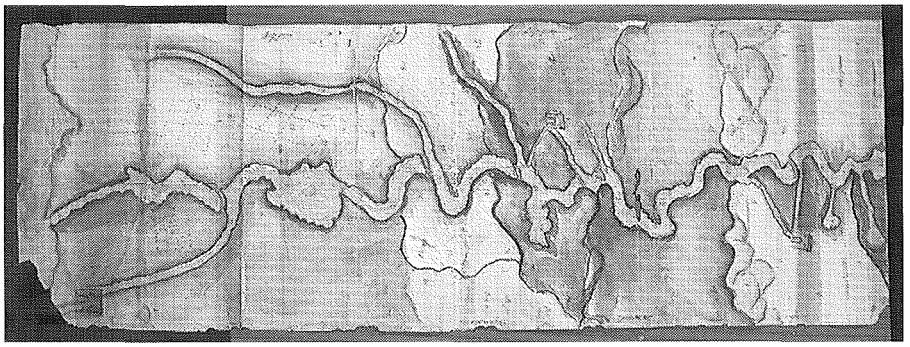
36



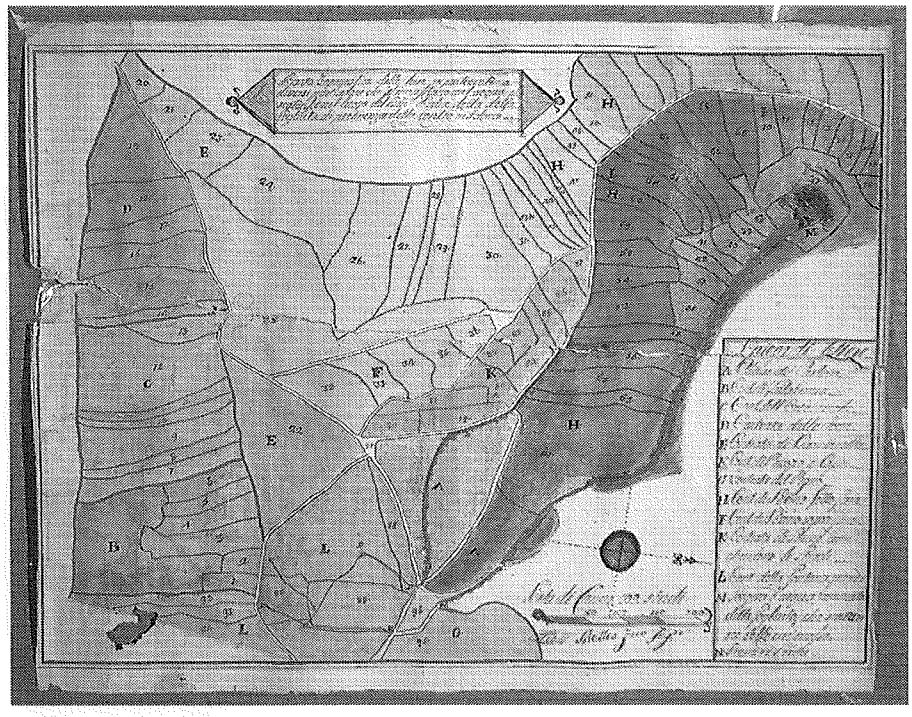
37



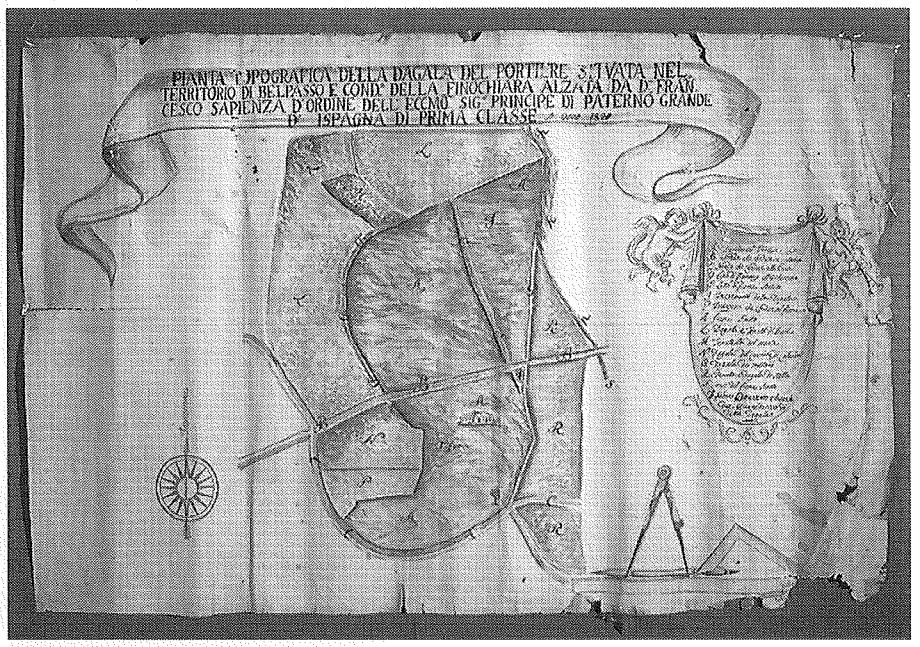
38



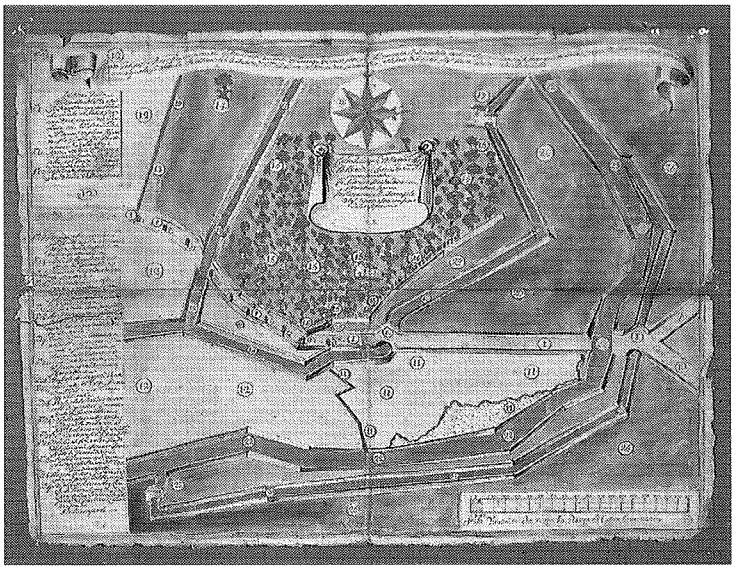
39



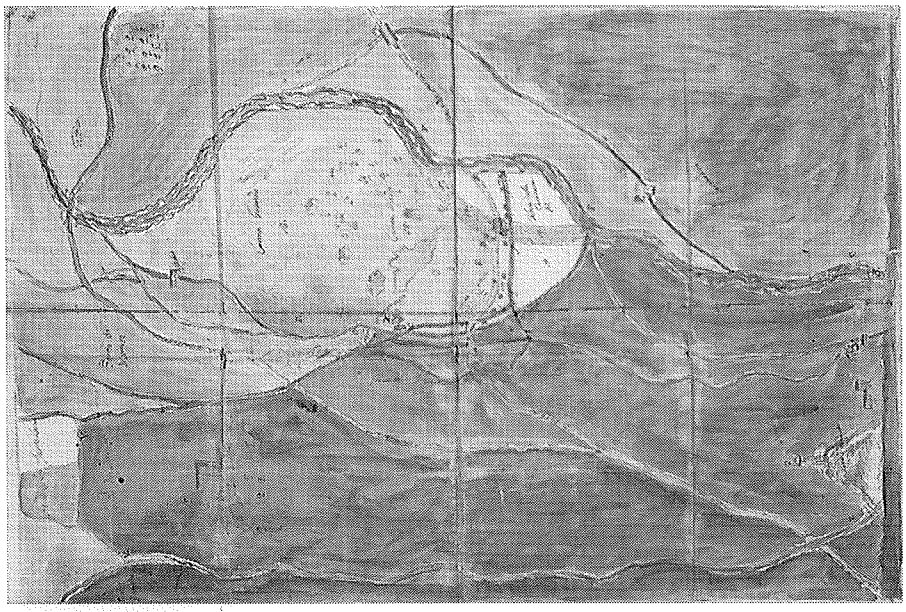
40


PIANTA TOPOGRAFICA DELLA DAGALA DEL PORTIERE SITUATA NEL
TERRITORIO DI BELPASSO E CONDT DELLA FINOCHIARA ALZATA DA D. FRAN
CESCO SAPIENZA D'ORDINE DELL ECCMO SIG PRINCIPE DI PATERNO GRANDE
D. ISPAGNA DI PRIMA CLASSE

41



42



43

Palermo, Archivio di Stato.

Domenico Trischitta

LA MONTAGNA IN SICILIA: UNITÀ TERRITORIALE POSSIBILE NELL'OTTICA DEL RECUPERO E DELLA VALORIZZAZIONE MEDIANTE I BENI CULTURALI E AMBIENTALI.

Trattare della montagna non è facile, come non lo è per altri spazi geografici che si strutturano sopra insiemi di fattori naturali ed umani, i quali, interagendo sullo spazio e nel tempo, determinano l'estrinsecazione di quadri ambientali, geo-storici e geo-economici, che richiedono articolata interpretazione. Essi suppongono anche una lunga riflessione sui metodi di una moderna rilettura e la necessità di una specifica qualità degli interventi finalizzati al recupero e alla valorizzazione[1].

La montagna, infatti, è un soggetto geografico multiforme. Essa mostra una grande varietà, direi quasi una insospettata versatilità di paesaggi. Vi sono, infatti, tra i più noti, la montagna legale e la montagna statistica, che sono modelli mentali, tecnici e politici (De Vecchis, 1988).

---

[1] Le polemiche e le critiche dei geografi accompagnarono la costituzione delle Comunità Montane (Valussi 1973; Saibene, 1975), soprattutto per la non omogeneità geografica dei territori e dei confini. Le ragioni del dissenso sono state convalidate a distanza di decenni dall'insuccesso di questi organi di gestione, soprattutto nel Mezzogiorno d'Italia, dove la peculiarità della montagna è spesso sfuggita alla mentalità burocratica degli amministratori delle Comunità montane.

Tra questi spiccano la montagna legale e la montagna *amministrativa*, che è quel territorio, quasi mai tutto di montagna, gestito da Enti come Comunità Montane, Consorzi di Bonifica etc., i quali, strutturalmente non sono stati capaci di confrontarsi con la tipicità geografica di questo spazio. E ciò è accaduto soprattutto nel Sud (Trischitta, 1987).

Non c'è dubbio, quindi, che la montagna è uno spazio dotato di originalità, sia propria e sia indotta, per il dispiegarsi su di essa di forze provenienti anche da altri ambiti spaziali, non necessariamente contermini (Zunica M., 1983 e 1986), i quali vi trasferiscono propri inputs, in virtù dei quali si delineano connotati nuovi e aventi, spesso, ricadute così nette da rendere di non facile lettura il territorio.

In un recente convegno dell'Associazione dei Geografi Italiani sulla montagna italiana, finalizzato proprio alla individuazione di metodi e di obiettivi concernenti la sua valorizzazione, è stato detto (Bernardi, 1992) che per la geografia la montagna suppone due momenti fondamentali: il primo è che essa va inquadrata nei termini di regione geografica, reale e concettuale, e il secondo è che deve essere vista come *regione aperta*, e non, come di solito si fa, come area chiusa, isolata, o marginale, e quindi assimilata alle cosiddette "aree interne".

Questa ampia visuale si attaglia bene alla montagna della Sicilia, in quanto il valore e il concetto di montagna vi acquisiscono connotati propri, sia per elementi specifici, sia per fattori più che complementari, come l'insularità e la spiccata mediterraneità. In base a questi oggettivi parametri, ne riaffiora concretamente non solo la presenza fisica, ma soprattutto si riscopre il valore geografico di una cospicua parte del territorio siciliano. In tal modo si sgombra il campo anche da precedenti interpretazioni geografiche (Campione, 1992) - sicuramente valide oltre

vent'anni fa - che bipartivano la Sicilia tra occidentale e orientale, mediante una semplificazione del territorio basata su differenti livelli di sviluppo[2]. Questo equivoco è stato scontato non solo sul piano scientifico, ma anche su quello della programmazione. Ciò è accaduto probabilmente perché si è pensato che si trattava di montagne troppo vicine al mare (il caso della fronte settentrionale) per poter non essere assimilate alla fascia costiera o, semplicemente, perché erano montagne di un'isola.

Tuttavia, negli anni settanta due geografi, C. Caldo e C. Formica, seppure da ottiche diverse, puntualizzavano il rapporto inscindibile della nostra montagna con il mare e il peso che bisognava dare alla morfologia nella valutazione del territorio siciliano. Caldo sottolineava come numerosi spazi amministrativi, per lo più montani, avessero lembi di territorio confinanti con il mare e viceversa, mentre Formica poneva l'accento sulla posizione della Sicilia al centro del Mediterraneo e, soprattutto, sulla continuità dei rilievi che, sebbene più marcati a Nord,

[2] Chi non ricorda le contrapposizioni concettuali tra Sicilia costiera e Sicilia interna, che negli studi sul paesaggio agricolo diventavano Sicilia irrigua e Sicilia del latifondo cerealicolo-pastorale o Sicilia orientale e Sicilia Occidentale (Formica, 1975; Manzi, 1977), oppure le indagini sulla distribuzione dei poli industriali che opponevano aree di sviluppo dislocate sul perimetro costiero (Spinelli, 1972) e sacche di sottosviluppo larghe e diffuse negli entroterra, la cui montuosità non altimetricamente spiccata lasciava in ombra il peso dell'ambiente montano, quanto meno sull'insediamento umano e sul paesaggio umanizzato (Rossi Doria, 1975). Ma anche in tempi recenti tra i paesaggi in evoluzione nel lungo periodo venivano osservati quelli costieri e non quelli montani (Farina, 1988), ritenuti poco esemplificativi di trasformazioni sostanziali. In altre parole, non di rado gli studi geografici sulla Sicilia hanno patito il medesimo equivoco sofferto dal Mezzogiorno, cioé si sono caratterizzati per la scarsa attenzione verso la montagna, vista come la summa di tutte le arretratezze d'Italia; equivoco dovuto ad una generalizzazione non sempre innocente, come più volte denunciato da E. Manzi (1991).

interessavano tutto il territorio in ogni direzione. Se questi richiami non bastano a dare il "senso" della montagna, possono essere utili alcuni dati statistici, secondo cui il 35,73% del territorio è attribuibile alla montagna (918.650 ha), il 50% alla collina (1.288.315 ha) e soltanto il 14,6% alla pianura (Burgio, 1979). Montagna o, comunque, montuosità sono espressi anche dal prevalere di pendenze tra il 21% e il 40%, che interessano circa il 30% del territorio, seguito da un altro 30% con pendenze tra il 6% e il 20%. Soltanto 1/4 del territorio è quindi pianeggiante.

Oggi, da un'analisi delle politiche di sviluppo, mi pare che i più recenti interventi di valorizzazione consistano nei Parchi e nelle Riserve naturali etc. (Cavallaro, 1987; Centorrino, 1988; Calderaro, 1990), anche se i risultati ottenuti non sono stati corrispondenti alle aspettative. Perciò, credo che ci sia più di un'opportunità per pensare la montagna in modo specifico, andando oltre le prospettive della valorizzazione ecologica-ambientale. Credo di non sbagliarmi nel dire che negli ultimi decenni non vi sono stati fatti eclatanti di recupero e di valorizzazione della montagna in alcun settore (turismo, industria, agricoltura e zootecnia), e non solo per il fatto che la politica di sviluppo l'ha sfiorata solo marginalmente - e spesso immaginando effetti di mera e incontrollata induzione - ma anche perché si è ritenuto - non sempre a ragione - che tutta o quasi l'attenzione della programmazione andasse riversata su quella parte di territorio dove si coglievano in pieno i fatti nuovi della geografia della Sicilia, cioé nelle aree costiere, altamente umanizzate e dense di episodi di sviluppo urbano e di cambiamento economico e sociale (Ciaccio, 1987). In altre parole: l'onda lunga del processo di cambiamento del volto della Sicilia, attraverso le varie fasi dell'industrializzazione, dell'urbanizzazione, della terziarizzazione, insomma dello sviluppo, ci ha spinto a credere che la montagna e, con essa, le aree interne,

fossero spazi residuali, poveri com'erano di popolazione ed, erroneamente, anche di risorse, per cui avevano perduto peculiarità (Sgroi E., 1990) e interesse.

Invece, oggi che si è raggiunta la soglia di vivibilità sostenibile negli spazi pianeggianti, costieri o assimilabili, dovrebbe aumentare l'interesse della programmazione rivolta esclusivamente alla montagna. E non solo per fatti contingenti, ma per questioni più serie di riequilibrio territoriale. Tuttavia, mi pare che lo si ritenga ancora un tema rientrante nella problematica delle aree interne (Hoffmann, 1985 e 1986; Hoffman A. - Grasso G., 1991; Regione Siciliana, 1992), che si concretizza essenzialmente nell'analisi del settore agricolo e del possibile recupero del suo potenziale produttivo, come se questo fosse l'unico ramo di possibile attività economica; cosa che a me sembra estremamente riduttiva e fuorviante. I geografi, al contrario, (Guarrasi V., 1992) propongono che si applichi anche ad essa una corretta procedura di regionalizzazione, badando bene a non astrarla dal contesto di relazioni orizzontali e verticali che la legano a territori più vasti e meglio organizzati. Vale a dire che prima di tutto è necessario acquisire una tipologia dei contesti territoriali - e la montagna senza dubbio ha una sua tipicità - e poi procedere con gli interventi.

D'altra parte, viviamo tempi in cui bisogna, per dirla con le parole di Giarrizzo (1992), rappresentarsi la Sicilia "come è", visto che le rovine di come doveva essere ingombrano tuttora abbondantemente il territorio. E per parafrasare ancora il Giarrizzo (1992 a) mi pare importante ricordarsi che la mediterraneità e l'insularità hanno inscindibilmente legato la Sicilia al resto del mondo mediterraneo nella formazione di un patrimonio culturale originalissimo, quale non si riscontra in altre regioni alla medesima latitudine.

La montagna in Sicilia ha dunque, una propria specifici-

tà, geografica e storica. In termini di processo di regionalizzazione significa che possiede notevoli - per quantità e qualità - beni ambientali e culturali, i quali rientrano a pieno titolo nel settore del patrimonio geografico *latu sensu*. Il valore che ad essi finora si è assegnato è stato minimo, però un punto di partenza utile ad una eventuale regionalizzazione in questo settore è dato dall'Atlante dei Beni culturali, edito dalla Regione nel 1991. Esso censisce, localizza, classifica e rappresenta cartograficamente ogni tipo di bene ambientale e culturale.

Certo non è un'opera di geografia, nemmeno latu sensu, non è neppure un metodo per regionalizzare, ma è senz'altro una base per comprendere come si può articolare un progetto di valorizzazione programmata applicato alla montagna. Infatti le aree di montagna e assimilabili sono state quasi tutte esplorate e, spesso, sono anche sorti dei nuclei di raccolta e di estrinsecazione dei beni, che cominciano ad entrare nel circuito della fruibilità. C'è anche da dire che non sono stati trascurati i beni ambientali (boschi, monti, bacini idrografici, grotte) e i beni storici del paesaggio culturale (masserie, opifici, mulini, palmenti etc.). In terzo luogo il paesaggio urbano è stato considerato sia come espressione di individuali elementi fisico-architettonici (palazzi, conventi, chiese, piazze, spazi di mercato etc.) sia come espressione unitaria della collettività insediata nel passato. Tutto questo serve al geografo per comporre il mosaico di un discorso geostorico che riguarda spazi, fisici ed umanizzati, rurali e urbani, insidenti in montagna e per avviare sulla base di esso un elementare percorso di regionalizzazione.

Partendo, quindi, dalla premessa che occorrono delle ipotesi di valorizzazione e di regionalizzazione spaziale in quanto il bene ambientale e culturale non può essere posto singolarmente nel circuito della vasta fruizione, è più che scontato che dovranno enuclearsi delle aree geo-

grafico-tematiche che abbiano caratteri di omogeneità geografica e di congruenza culturale e ambientale (Leon, 1991). Queste aree devono essere individuate e questa complessa operazione si deve compiere soprattutto sulla base di considerazioni che riguardino le eventuali e positive ricadute in termini di valorizzazione del territorio, prima tra tutte la valutazione della compatibilità ambientale - da intendere nel senso più ampio del termine - affinché non si corra il rischio di intervenire con metodi e finalità improprie che finirebbero con il portare dei risultati largamente inferiori al peso finanziario degli interventi e alle attese delle popolazioni (Bertacco, 1991).

Una prima area di regionalizzazione viene facilmente suggerita dalla catena costiera settentrionale (Peloritani, Nebrodi, Madonie), un territorio che evidenzia caratteri altimetrici e morfologici decisamente montani. L'unicità di questa regione la si legge prima di tutto nel dato fisiografico e in secondo luogo nella intensità distributiva dei beni di valore ambientale e culturale. Su questo piano è scontato che non vi sia uniformità di valori e che ogni sezione mostri delle peculiarità specifiche. I Peloritani, ad esempio, sono la montagna più mediterranea perché più esposta ai venti caldo-umidi meridionali che arrecano piovosità, favorendo il dilavamento dei versanti non troppo boscati e geologicamente friabili e l'apertura di profondi solchi fluviali che creano i tipici paesaggi delle fiumare, di indubbio interesse ambientale e culturale (Trischitta, 1979). Inoltre le affinità tra Peloritani e Aspromonte configurano a livello di geografia storica e, quindi, di patrimonio culturale, una ennesima area dello Stretto per quanto riguarda, ad esempio, le testimonianze della coltura del gelso e dell'allevamento del baco; testimonianze oggi non più disperse, ma raccolte in alcune unità operative etnoantropologiche, localizzate nei centri maggiormente interessati e sempre più fruibili.

Analoghe raccolte riguardano gli strumenti e i manufatti della vita pastorale, ancora diffusa nei Peloritani occidentali, anche se per questo settore di indubbio interesse geografico gli interventi conservativi non hanno ancora riguardato la salvaguardia dei luoghi e delle dimore dislocate alle alte quote, le quali potrebbero entrare a far parte di itinerari escursionistici di valore naturalistico-ambientale.

Una certa unitarietà di quadri geo-culturali si riscontra nelle catene adiacenti dei Nebrodi e delle Madonie.

Contiguità a livello di utilizzazione del suolo e di attività pastorali e, quindi, affinità di contenuti di cultura materiale, fanno sì che si possa configurare una regione omogenea di montagna, sulla quale è possibile intervenire in maniera globale.

Sono anche due aree in cui l'intervento, seppure non organico, ma comunque finalizzato alla fruizione del patrimonio culturale e ambientale, assume aspetti concreti e registra già delle positive e spontanee ricadute a livello turistico. Vi sono infatti numerosi centri di montagna sedi di cellude di raccolta e conservazione di beni culturali e altri in cui sono già nati dei veri e propri musei della civiltà contadina, in virtù dei quali si infoltisce la schiera di visitatori sempre meno occasionali. Ucria e San Salvatore di Fitalia nei Nebrodi e Gangi, Gerace e le Petralie nelle Madonie, sono i principali centri montani che pilotano questa operazione di sensibilizzazione collettiva al patrimonio culturale della montagna con il sostegno degli Assessorati regionali e con la consulenza scientifica delle Università di Palermo e Messina.

Sul versante dell'ambiente le Madonie e i Nebrodi sono sedi di Parchi, anche se quello delle Madonie è già operativo, mentre il Parco dei Nebrodi, nonostante il proprio iter legislativo parta dal 1981, non è ancora del tutto fruibile per una serie di fattori.

È evidente che la presenza, presente e futura, di un Parco di per sé valorizza una montagna, quale che siano le potenzialità naturalistiche (Valussi, 1988). Ma è ancora più importante che la sua utilità venga assorbita quasi interamente dai vantaggi che la popolazione della montagna ne può ricavare, e in tal senso è importante che un serio processo di valorizzazione non prescinda dalla parte non naturalistica del patrimono territoriale, la quale va anch'essa adeguatamente incentivata. Pertanto, se non c'è incompatibilità tra beni ambientali e culturali - per di più all'interno di un Parco che, anzi, ne esalta la peculiarità territoriale restituendo all'attualità sia la storia naturale che la vicenda dell'uomo - si può altrettanto bene cogliere un segno di incongruenza se, nel pensare il Parco, si dimentica di indicare i filoni di raccordo e di interazione tra i due tipi di beni, così correndo il rischio di separare due momenti della vita di un medesimo organismo territoriale, quale è la montagna (Micale, 1992). Un'omissione, questa, che parrebbe tanto più grave quanto più vasta è l'area interessata, come nel caso di un'unica possibile regione di montagna costituita da Nebrodi e Madonie, associate come sono da un medesimo disegno ambientale e storico-territoriale.

Fino ad oggi, infatti, nei progetti dei Parchi dei Nebrodi e delle Madonie l'obiettivo della valorizzazione dei beni culturali è stato soltanto contemplato nelle finalità generali relative allo sviluppo socio-economico delle popolazioni e del territorio; in particolare, nei Nebrodi, spetterebbe all'Ente Parco individuare le linee operative del raccordo tra beni ambientali e culturali, mentre nelle more appare già un diverso iter evolutivo delle due sfere oggetto di intervento, che potrebbe determinare problemi di raccordo e di gestione. In proposito non sarebbe sconveniente una maggiore attenzione da parte dei due Assessorati competenti, Beni Culturali e Territorio-Ambiente, allo sco-

po di evitare che essi procedano su binari che possono anche portare a destinazioni diverse, se non contrastanti.

Le altre due aree suscettibili di costituire altrettante regioni omogenee di montagna sono il complesso etneo e gli Iblei.

In virtù di una posizione geografica particolarmente favorevole, l'Etna si raccorda alla sezione orientale del sistema montuoso imperniato sui Peloritani e sui Nebrodi. Sul piano delle vie di comunicazione essa è penetrabilissima e percorribile lungo tutto il perimetro a quote medie, lungo le quali sorgono centri discretamente popolati e vitali economicamente. I collegamenti con i Peloritani e i Nebrodi sono assicurati oggi da una viabilità intermontana di medio livello, mentre in passato erano basati su un ben più consistente numero di trazzere e sentieri di interesse agricolo-pastorale, alle quali si deve la reciproca trasmissione di esperienze di cultura materiale. Pertanto, nell'ipotetica configurazione di una regione di montagna della Sicilia orientale, comprendente anche i Peloritani e i Nebrodi, l'Etna potrebbe rappresentare il nucleo più interessante e più vitale sotto ogni aspetto. Una tale regione si giustifica nell'ottica di una distribuzione uniforme delle risorse turistiche dell'area più forte a quelle meno forti. Le motivazioni a questo movimento di persone vengono offerte dalla varietà dei beni ambientali e culturali e dalla possibilità di creare degli itinerari montano - marittimi di grande interesse culturale e ambientale.

A prescindere, infatti, dalle caratteristiche proprie di apparato vulcanico attivo e anche indipendentemente dall'esistenza di un Parco, la cui operatività non può dirsi ottimale, il complesso etneo è favorito dalla presenza di una corona insediativa abbastanza fitta per un'area vulcanica, dal possesso di non indifferenti beni architettonico-monumentali e dal consolidamento di forme di turismo residenziale e stagionale, ma anche escursionistico, che di

per sé coagulano una massa considerevole di popolazione presente. Inoltre, l'utilizzazione, per un ragionevole periodo, dell'innevamento, in alcune località discretamente attrezzate per gli sports invernali, fa sì che si possa contare sull'apporto di una corrente turistica non specificamente richiamata dai beni culturali, ma comunque fin d'ora disponibile alla loro fruizione per l'insidenza di essi nel medesimo ambito territoriale.

Un'ipotesi di valorizzazione integrata, e che si basi sulla movimentazione della risorsa costituita dal visitatore, mi pare sia richiesta dalla stessa natura dei beni sulla cui fruizione dovrebbe reggersi il processo di valorizzazione della montagna. Infatti il bene culturale concepito come risorsa specifica di una località non può giustificare una cospicua presenza di fruitori, ma se, invece, è parte di un insieme integrato (meglio se vario invece che omogeneo) coagula più facilmente flussi di visitatori e acquisisce una valenza superiore a quella intrinsecamente posseduta (Ruocco, 1979). È evidente che spetta alle comunità, da un lato, e agli addetti ai lavori, dall'altro, disegnare il tessuto di raccordo tra i luoghi e gli oggetti del patrimonio in modo tale da non creare disomogeneità e dispersioni spaziali, creando magari sub-regioni omogenee ma compartimentate all'interno di una più vasta area.

Un'ipotesi di valorizzazione integrata è ancor più importante per la regione iblea, la quale ha non numerosi caratteri naturali tipici della montagna propriamente detta, anche se possiede non indifferenti testimonianze di un passato notevole quanto ad insediamento rurale (Pecora, 1960), zootecnia e artigianato agroalimentare. Tuttavia né i campi chiusi e recintati, segni di un appoderamento agro-zootecnico organizzato e diffuso, né le antiche neviere (Gaudioso, 1942), esempi di tesaurizzazione di un bene raro in una società preindustriale, né la tipologia rurale di numerosi centri sorti tra il XIV e il XVII secolo (Ciaccio,

1974), nè il Museo delle tradizioni popolari di Modica sono sufficienti a creare una regione di valore ambientale e culturale, se non sono integrati con altri beni culturali e ambientali ubicati sulla costa e nelle aree urbane. Pertanto occorre allargare, in questo caso specifico, l'area di attrazione di una regione potenzialmente provvista di un adeguato patrimonio naturale e culturale, come gli Iblei, fino al corrispondente spazio di gravitazione delle sottostanti fasce costiere o, meglio ancora, far sì che quest'ultime inglobino nel proprio tessuto di regione culturale anche la montagna. In altre parole gli Iblei rappresentano il caso di una regione morfologicamente ben individuata che, però, sotto il profilo della valorizzazione del proprio patrimonio culturale e ambientale, è legata alla costa, cioè al mare e, principalmente, alle più importanti città d'arte come Siracusa e Noto. Si tratta quindi in evidente esempio di interazione a livello di beni culturali tra montagna e mare, che conferma l'interdipendenza di fattori geografici opposti dal punto di vista ambientale (mare e montagna), ma complementari sotto altri aspetti.

Per altro verso c'è da dire che, per quanto la montagna della Sicilia sia quantitativamente forse più dotata di beni culturali rispetto alla costa - anche se di una tipologia diversa e spazialmente dispersi - è pur vero che la Sicilia ha espresso una civiltà soprattutto urbana, anche quando le città grandi e medie erano prevalentemente agricole, la quale finora è stata considerata la principale depositaria di essi, soprattutto perché questi erano i soli beni fruibili essendo localmente concentrati, mentre erano quasi dimenticati quelli della montagna, piuttosto dispersi e non facilmente accessibili.

Pertanto, anche per queste cause di ordine storico, oltre che per le ben note ragioni di carattere economico e sociale, la prospettiva politica di valorizzare tutto il patrimonio dell'ambiente e della cultura isolana mi pare prati-

cabile. La difficoltà dell'operazione - come già detto - non sta nell'impegno gravoso di completare il censimento e la catalogazione, ma nella formulazione di un piano operativo di valorizzazione soprattutto dei beni che appartengono alla montagna. Ma credo che l'operazione abbia una sua validità, anche perché potrebbe favorire lo sviluppo autogeno di comunità che finora si sono viste sfiorare da impropri effetti indotti di politiche di sviluppo pensate per le fasce costiere o, al massimo, per le aree interne, ma sempre con le solite logiche generalizzanti.

D'altra parte, uno dei problemi più grossi della montagna della Sicilia è la desertificazione che ha toccato il fondo nell'ultimo trentennio, ma che ormai si è arrestata e tende alla stabilizzazione demografica, la quale, però, non può resistere se non interverranno elementi nuovi e positivi nel suo tessuto sociale.

È noto che la popolazione giovane rifiuta l'opzione occupazionale rappresentata dal settore agricolo, non ultimo perché la maggior parte di essa ha raggiunto un livello superiore di istruzione e spesso in indirizzi umanistici e tecnico-commerciali. La giusta valutazione di questa componente dovrebbe rappresentare uno degli obiettivi più concreti della valorizzazione globale della montagna, che proprio in rapporto ai fenomeni di disoccupazione mostra aspetti drammatici. La capacità teorica di assorbimento di occupati in ambito ambientale e culturale non mi sembra trascurabile per la varietà delle figure professionali e soprattutto per il dinamismo di attività complementari che l'organizzazione turistica orbitante intorno a questi settori contribuirebbe a creare, una volta che saranno in grado di funzionare e produrre.

Per quanto riguarda gli aspetti economico-finanziari, è appena il caso di far notare che il capitale necessario sarebbe certamente di molto inferiore a quello richiesto dalla creazione di industrie, oppure dall'impianto di atti-

vità zootecniche ed agro-alimentari. Per di più, un simile progetto potrebbe essere a media intensità di occupazione e non di capitale e, soprattutto, avrebbe il pregio di restituire la memoria della storia e del territorio in una dimensione positiva e produttiva che, quanto meno, servirebbe a non far sedimentare sotto la coltre del tempo un patrimonio che rischia di andar perduto.

Certamente, queste brevi considerazioni rappresentano un approccio, da migliorare e da definire, ad una delle branche più interessanti della problematica geo-culturale della montagna: la loro importanza non esclude, né sminuisce, il valore di altri percorsi di valorizzazione, la cui sostanza però dovrebbe corrispondere, pur se con interventi moderni, alla necessità di essere specifici e, soprattutto, congrui nei confronti di quello che è il dato geografico strutturale del territorio.

BIBLIOGRAFIA

BERNARDI R., *The mountains of Italy. Possibilities of development: tradition and modernity,* AGEI, Research projects and working Groups 1990-1993, Bologna, Patron, 1992.

BERTACCO M., *Indirizzi legislativi della pianificazione territoriale in rapporto al mondo rurale,* "Turismo e mondo rurale", (Atti del Convegno, Ragusa-Modica, 23-25 nov. 1989), Milano, TCI, 1991.

BURGIO C., *La Montagna in Sicilia,* "Nuovi Quaderni del Meridione", XVII (1979), n. 65-68.

CALDERARO R., *Proposte di modifica e controdeduzioni,* Palermo, 1990.

CALDO C., *I grandi Comuni della Sicilia,* "Annali Facoltà di Magistero Università di Palermo", 1970.

CAMPIONE G., *La Sicilia, le Sicilie,* in "Sistemi urbani e contesti territoriali" (Ipotesi di regionalizzazione dello sviluppo siciliano, a cura di Campione G. - Grasso A: - Guarrasi V.), Palermo, 1992.

CAVALLARO C., *I parchi e le riserve naturali in Sicilia: un programma di valorizzazione dell'ambiente,* "Regioni ed Enti locali: Parchi e riserve naturali, il Parco dell'Etna" (Atti del Seminario) Linguaglossa, 4-8 marzo 1986 Messina, 1987.

CENTORRINO M., *Uno sviluppo economico centrato sulle risorse esistenti,* "Sicilia Tempo", 259 (1988).

CIACCIO C., *Aspetti geografici del sottosviluppo nelle aree interne della regione iblea,* "Problemi del sottosviluppo in Sicilia" (Atti del Convegno svoltosi a Erice-Mazara del Vallo, 23-25 nov. 1973), Palermo, Grafindustria, 1975.

IDEM, *Il turismo e il nuovo assetto delle fasce costiere siciliane,* "Ville suburbane, residenze di campagna e territorio", (Atti del Convegno di studio), Istituto di Scienze Geografiche dell'Università, Facoltà di Magistero, Palermo, 1987.

DE VECCHIS G., *La montagna italiana tra degrado e sviluppo. Il ruolo delle Co-munità Montane,* "Pubblicazioni della Cattedra di Geografia" Istituto Universitario Pareggiato di Magistero "Maria SS. Assunta", fascicolo 5 (1988).

FARINA A., *Una possibile revisione della tavola n. 57 (boschi e pascoli) dell'Atlante dei Tipi Geografici,* "Validità ed attualità dell'Atlante dei Tipi Geografici di O. Marinelli" (a cura di Di Blasi A.), Università di Catania, 1988.

FORMICA C., *Diversità di linee evolutive tra Sicilia orientale e Sicilia occidentale,* "Problemi del sottosviluppo in Sicilia" (Atti del Convegno svoltosi a Erice-Mazara del Vallo, 23-25 nov. 1973), Palermo, Grafindustria, 1975.

IDEM, *La Sicilia,* in "I paesaggi Umani", Milano, TCI, 1977.

GAUDIOSO F., *Le neviere di Buccheri,* "Bollett. Soc. Geogr. Ital.", s. VII, vol. VII, LXXVII (1942).

GIARRIZZO G., *Intervento,* "Memoria e Sviluppo" (Prima Conferenza Regionale sui Beni Culturali e Ambientali, Palermo, Albergo dei Poveri, 17-20 aprile 1991), Milano, 1992.

IDEM, *Mezzogiorno senza meridionalismo,* Venezia, Marsilio, 1992.

GUARRASI V., *Sistema urbano e innovazione territoriale,* "Sistemi urbani e contesti territoriali" (Ipotesi di regionalizzazione dello sviluppo siciliano) cit., Palermo, 1992.

IDEM, *Trama urbana e ordito territoriale: ipotesi di regionalizzazione nelle aree interne della Sicilia,* IBIDEM.

HOFFMANN A., *Gli anni '80 e la programmazione regionale in Sicilia: limiti di un'esperienza,* "Economia e Credito", XXV (1985), n. 1.

IDEM, *Marginalità e funzionalità delle aree interne siciliane: quadro di analisi e di intervento,* "Economia e Credito", XXVI (1986), n. 3.

HOFFMANN A. - GRASSO A., *La Sicilia degli anni '90 e le nuove prospettive della programmazione regionale,* "Economia e Credito", XXXI (1991), n. 3/4.

LEON P., *Il patrimonio culturale come bene economico,* "Turismo e Mondo rurale" (Atti del Convegno, Ragusa-Modica, 23-25 nov. 1989), Milano, TCI, 1991.

MANZI E., *La lunga via al sottosviluppo,* Napoli, Loffredo, 1977.

MANZI E., *I paesaggi rurali: stereotipi paesistici e fruibilità turistica,* "Turismo e mondo rurale" (Atti del Convegno. Ragusa-Modica, 23-25 nov. 1989), Milano, TCI, 1991.

MICALE F., *Reinvenzione della natura e geografia. Una riflessione a partire dalla Sicilia*, "Riv. Geogr. Ital.", XCIX, fasc. I (1992).

PECORA A., *La casa rurale negli Iblei*, "Quaderni di Geografia Umana per la Sicilia e la Calabria", IV (1960).

ROSSI DORIA M., *I problemi delle zone interne della Sicilia*, "Problemi del sottosviluppo in Sicilia" (Atti del Convegno svoltosi a Erice-Mazara del Vallo, 23-25 nov. 1973), Palermo, Grafindustria, 1975.

RUOCCO D., *Beni culturali e geografia*, "Studi e Ricerche di Geografia", II (1979), 1.

SAIBENE C., *Un problema di geografia politica: la dimensione territoriale delle Comunità Montane*, "Scritti Geografici in onore di R. Riccardi", Roma, 1975.

SGROI E., *La questione Sicilia tra storia ed attualità*, "Aggiornamenti sociali", 3 (1990).

SPINELLI G., *L'industria petrolchimica e i fenomeni di polarizzazione nella Sicilia orientale*, "Bollett. Soc. Geogr. Ital.", suppl. al vol. I, s. X (1972).

TRISCHITTA D., *La funzione economica e sociale delle fiumare del Messinese*, Napoli, ESI, 1979.

IIDEM, *Programmazione e gestione del territorio nei Piani di sviluppo socio-economico delle Comunità montane del Reggino*, estr. da "Calabria. Spazio geografico. Realtà. Prospettive" (Atti del Convegno di Palmi), Palmi, 16-17 ottobre 1987.

VALUSSI G., *L'istituzione delle Comunità Montane*, "La Geografia nelle Scuole", Novara, 1973.

IDEM, *L'analisi costi-benefici applicata ai Parchi e alle Riserve naturali*, "L'organizzazione territoriale delle aree sismiche e vulcaniche", (a cura di N. Famoso), Dipartimento di Scienze storiche antropologiche e geografiche dell'Università di Catania, 1988.

ZUNICA M., *Il territorio montano e collinare, avvio ad una lettura integrata*, Roma, Multigrafica, 1983.

ZUNICA M. *Per un approccio all'interfaccia terra-mare*, "Quaderni del Dipartimento di Geografia dell'Università di Padova", 1986, n. 5.

NUNZIO ASTONE

MASSONERIA E FASCISMO NEL MESSINESE: IL CASO DI S. ANGELO DI BROLO.

1 - "Ogni angolo della Sicilia deve avere luce ed energia elettrica! E deve avere: acqua potabile abbondante e di larga circolazione.

Là dove manca l'acqua, c'è stitichezza corporale e spirituale, e velenosità antifuturista.

Ci sia dunque dappertutto acqua che lavi e levi ogni infezione, per la gioviale rinascita della stirpe nostra, e per lo sviluppo della gioventù sana!"[1].

Guglielmo Jannelli così concludeva nel 1924 un lungo excursus sulla crisi del fascismo in Sicilia, non senza aver prima elencato una serie di iniziative e di obiettivi che non era riuscito a realizzare per varie cause, non ultima il condizionamento costituito dal fatto che "Il Fascismo venne in Sicilia perché chiamato dalle vecchie consorterie, e non poteva far paura (come infatti non ne fece) perché esso si asservì completamente, e quasi dappertutto, alla mire prestabilite di ogni volpone che avesse un feudo politico da difendere, da riprendere, o da conservare"[2].

Di sé Jannelli dice: "Appartengono dal 1912 al Futurismo:

---

[1] GUGLIEMO JANNELLI, *La crisi del fascismo in Sicilia,* Messina 1924, pag. 50.
[2] G. JANNELLI, *op. cit.* pag. 17.

a questa divina atmosfera di radicale liberazione e di italianissima modernità"[3].

Il fascismo, pur essendo una delle opzioni politiche del futurismo, non era integralmente riconducibile negli schemi di quest'ultimo movimento e molti futuristi che diedero al fascismo la propria adesione intellettuale e morale, vissero con sofferenza del fascismo "il flirt - mai interrotto del resto - con tutte le democrazie locali"[4] ed avvertirono quindi il bisogno di luce e di acqua abbondante e purificatrice.

"La luce elettrica - continua Jannelli - ha una influenza non secondaria sul progresso e sulla originalità del pensiero specialmente politico; mentre i lumi ad olio - nel secolo XX - sono l'immagine dell'insufficienza, e gli alimentatori del personalismo gretto, statico e nocivo". Del mentore di questi ambienti ci dà un impietoso ritratto: "Alto nume tutelare vigila ed aggiusta, aggrega lega e slega, l'ineffabile Duca di Cesarò che lecca la mostarda e invita Cavallotti"[5].

E sulla Democrazia Sociale, di cui il Di Cesarò è leader, svolge le seguenti considerazioni: "abile nei trucchi e mendace nelle sue affermazioni; elezionistica e parlamentare per eccellenza, camorristica e maffiosa per principio", né può considerarsi "un partito ben distinto, con netti capisaldi programmatici e con differenziazioni da altre tendenze affini o contrarie. Essa è una accozzaglia di uomini e di pseudoidee che arieggiano alla modernità e sono la mediocrità. La mediocrità più insufficiente e più

---

[3] G. JANNELLI, op. cit. pag. 5; GIUSEPPE MILIGI, *Prefuturismo e primo futurismo in Sicilia (1900-1918)*, Messina 1989: ivi una ricostruzione della vita politica e letteraria in provincia di Messina oltre che un profilo storico-letterario di Guglielmo Jannelli.

[4] G. JANNELLI, *op. cit.* pag. 26.

[5] G. JANNELLI, *op. cit.* pagg. 26, 28, 28, 50.

palese... paziente nelle piccinerie, obliqua nelle intenzioni, imbecille nei momenti in cui bisogna mirare alle cose veramente grandi e sostanziali. Ha dietro le spalle, come forza ignota confusa ed equivoca tutta la Massoneria - specialmente quella che fa spuntare il sole a mezzanotte e lo fa tramontare all'alba; quella che raccoglie le presunzioni, i pregiudizi o il marciume delle classi siciliane refrattarie alle idee di ardimento, di velocità e di progresso".

La Democrazia Sociale "manovra minuziosamente, anguillescamente, contro consigli comunali, contro impiegati non facili a piegarsi a settarie imposizioni, contro giornali e istituzioni che non amino asservirsi e cerchino di mantenere la loro fierezza e indipendenza". Colonna di Cesarò utilizza inoltre "la macchina-carcassa del Liberalismo siciliano: altra mummia degli anni che passarono, o, meglio, rattoppato pneumatico che attende invano una pompa e due braccia vigorose che lo gonfino... Dignitoso nell'aspetto, ripulito e incaiellato, ma sempre fuori moda, e fatto per rimpiangere continuamente il suo perduto blasone tradizionale. Tipo rappresentativo: V.E. Orlando".

Questa diffusa presenza delle "democrazie locali", radicate per clientele e interessi consolidati, non solo catturò fin dall'inizio il movimento fascista, ma finì addirittura con lo "sbalzare di sella alcuni dei più convinti esponenti dell'Idea mussoliniana - (fascisti ed organizzatori della prima ora) - e imporre tirannelli di mentalità prettamente democratica e massonica...

A Messina, ad es., Gennaro Villelli - di cui mi piace qui ricordare, piuttosto che gli errori di politica locale, la sincerità d'animo e di fede - ebbe lo sgambetto quando s'apprestava l'ora della conquista delle posizioni parlamentari. Fu sistemato al suo posto l'on.le Crisafulli-Mondio il quale è un Adamo gratuitamente reintegrato nel paradiso terrestre, un Adamo che non ha perduto però il vizio

di addentare a tutte le ore, e a ogni opportunità, il frutto proibito".

Emblematica può considerarsi la vicenda personale del cav. Diego Busacca, podestà di S. Angelo di Brolo, che si spiega col processo di omologazione del fascismo messinese al sistema di potere prefascista; oltre che singolare per l'accanimento persecutorio di cui il Busacca può considerarsi obiettivo indifeso, anche se lo stesso risultato con varie e diverse articolazioni fu pure raggiunto in tanti altri Comuni della provincia.

2 - Il 23 luglio 1932 muore in S. Angelo di Brolo il signor Salvatore Lenzo fu Cono, di anni quarantacinque.

Lo stesso giorno il brigadiere Giuseppe Arangio, comandante la locale stazione dei RR. CC., inoltra un rapporto al Pretore di quel centro, riferendo che la popolazione sospettava che "il decesso non fosse avvenuto per cause naturali: aggiungeva che la diceria era sorta per il fatto che la moglie del defunto, Pizzino Maria fu Nunzio, di anni 38, era in tresca col cav. Busacca Diego di Antonino, di anni quarantaquattro, podestà del paese"[6].

Al rapporto allegava due referti medici dai quali si deduceva che per il medico curante, dott. Rosario Stancampiano, la morte era da attribuire a causa naturale (encefalite letargica la malattia iniziale, paralisi bulbare l'accidente terminale); mentre per il dott. Filippo Terranova, che "aveva fugacemente e per una sola volta visitato il degente risultava che per la sindrome patologica non potesse ammettersi la morte per encefalite ma che, d'altra parte, per l'insufficienza dell'esame quel sanitario non era in grado di stabilire quale fosse stata la malattia del Lenzo".

---

[6] Corte di Assise di Messina, sentenza 1° marzo 1935.

Il giorno dopo la signora Michela Di Nunzio di anni ottantaquattro, madre del Lenzo, si presentava "spontaneamente" al Pretore di S. Angelo di Brolo per denunziare "che il decesso quasi repentino le dava a sospettare che non fosse un caso di morte naturale" e per chiedere alla giustizia l'accertamento della causa della morte.

Dichiarò pure che, pur non conoscendo quali fossero i rapporti tra il figlio e la nuora, sapeva della diceria secondo la quale "costei avesse tradito il marito".

Fece presente anche che otto giorni prima aveva saputo della malattia del figlio descrittagli come non grave e per questo non s'era recata a visitarlo. Il 22 luglio però aveva appreso dall'altro figlio, Carmelo, che l'ammalato migliorava.

Il 26 luglio 1932 il Pretore trasmette gli atti al Procuratore del Re presso il Tribunale di Patti e questi, il giorno successivo, investe della vicenda il Giudice Istruttore "pel formale procedimento". Due giorni dopo "venne ordinato il sequestro di tutti i medicinali e veleni che potessero rinvenirsi in casa Lenzo e si ebbero ventidue reperti". Il 30 "venne eseguita l'autopsia, in base alla quale i periti dichiararono concordemente che era impossibile, dopo sette giorni dalla morte, accertare se vi fosse stata malattia encefalica". Però "furono repertati dal cadavere gli occorrenti visceri per un ulteriore accertamento tossicologico".

Il relativo incarico venne conferito ai periti il 6 agosto ed essi, dopo lunghe e diligenti prove e ricerche, finirono col concludere di non potere né affermare né escludere un veneficio; spiegarono, in base ai vari criteri prospettati di ordine clinico, istologico, chimico e fisiologico, che l'unico sospetto che potesse sussistere fosse di avvelenamento mediante digitalici. Cosicché prospettarono che "le loro indagini potevano avere valore di indizio in tanto in quanto l'autorità giudiziaria potesse accertare se al Lenzo si fosse propinata digitale sotto qualunque forma".

Il 18 aprile 1933 viene disposta una perizia chimica per accertare sul materiale sequestrato in casa Lenzo la presenza di veleni o di medicinali che potesero costituire veleno per la loro quantità. "I periti rilevarono in un solo reperto, cioè in una boccetta della capacità di trenta centimetri, non interamente piena, una mescolanza di tintura di strofanto e di tintura di digitale, che a loro giudizio, a dose elevata, avrebbe potuto cagionare la morte per la sua azione cardiocinetica. Rilevarono i periti che il liquido mancante, cinque grammi, poteva da solo cagionare la morte se propinato in unica volta".

La sintomatologia e il decorso della malattia del Lenzo da soli non potevano avvalorare l'ipotesi di avvelenamento; inoltre i periti interpretarono in maniera non univoca le reazioni chimiche effettuate, sui visceri repertati, per riscontrare la presenza di alcaloidi vegetali (digitale, strofanto, etc.).

"...precisarono che nelle eseguite ricerche chimiche avevano ottenuto risultato negativo per veleni volatili e metabolici e risultato positivo per alcaloidi; ma essendo state negative le reazioni specifiche dei singoli alcaloidi, giudicarono che la reazione generica positiva era dovuta appunto alla presenza delle ptomaine, cioé dei veleni cadaverici".

L'insufficienza probatoria dei risultati peritali ovviamente consigliano di spingere sulle "indagini di natura subiettiva" dove non era difficile, non costretti dal rigore scientifico, dare corpo alle mormorazioni interessate, da più parti sostenute con sordide recriminazioni legate a mal dissimulate prospettazioni di interessanti sbocchi di un possibile cambiamento politico.

La tenenza dei RR.CC. di Patti, con rapporto del 14 febbraio 1933 riferiva che la vedova del Lenzo signora Maria Pizzino " dal 1928 aveva contratto relazioni intime col podestà del luogo, cav. Busacca Diego, e prima che a lui aveva già conceduto i suoi favori ad altri, fra cui Castronovo Augusto e Castelnuovo Eugenio. I rapporti fra la Pizzino e il Busacca

erano ormai notori ed anche il Lenzo era stato di essi messo sull'avviso da propri familiari, ma egli non se n'era preoccupato ed era nel 1930 emigrato in America, donde aveva fatto ritorno in famiglia nel maggio 1932. Ammalatosi nel luglio ed essendosi aggravato, nel pubblico era sorto il sospetto di un avvelenamento". Diligentemente annota però che il dott. Stancampiano, medico curante, vigilò attentamente sulla malattia che, a suo avviso era una encefalite letargica, per la quale aveva sporto regolare denunzia come per legge.

I familiari del paziente richiesero la visita dell'altro medico locale, il dott. Terranova; precisamente la sera del 22 luglio, quando l'ammalato si era aggravato e il medico curante era assente.

"...ma la visita del Terranova non erasi esaurita pel sopravvento improvviso dello Stancampiano e si era progettata per l'indomani una visita di entrambi i dottori per consulto. Ma durante la notte il Lenzo aveva cessato di vivere.

Il breve decorso del male, i rapporti intimi della Pizzino col Busacca, un certo contrasto tra i due medici, una lotta locale contro il Podestà Busacca, capeggiata da certo Fogliano Domenico, cognato al Barone Taviano e all'avv. Caldarera, erano stati i fattori del sospetto avvelenamento".

Il sospetto di avvelenamento viene quindi coltivato prima ancora che vi sia la vittima, che però è stata già predestinata a tale ruolo, quando si ponevano in essere tutti quegli accorgimenti per stringere in una morsa il capro, presunto correo di un venefico già annunziato da una serie di ambigue maldicenze pilotate "da vili mestatori che alla nobiltà della loro missione antepongono il più abietto personalismo, l'intrigo e il favoritismo più sfacciati, l'infamia e la calunnia più nere"[7].

---

[7] DIEGO BUSACCA, Esposto al prefetto di Messina del 30/12/1936 in ASM, atti G.P., busta 456, fascicolo S. Angelo di Brolo.

3 - Diego Busacca non ha difficoltà nell'identificarli con le "vecchie cariatidi, esse non sanno e non vogliono liberarsi di quelle scorie che ancora li avvincono al passato, per cui non è loro possibile comprendere e vivere tutta la grandiosa bellezza della fede e delle idealità del Fascismo"[8].

Il dott. Filippo Terranova, che la sera antecedente la morte del Lenzo aveva visitato "fugacemente" l'infermo per non esser sorpreso dal medico curante dott. Stancampiano frattanto sopraggiunto, fa assaporare il contenuto di una boccetta di medicina che portava l'indicazione di 'adrenalina' perché "era sorto in lui il sospetto che altro fosse il medicinale contenutovi"[9], quando più opportuno sarebbe stato affrontare, d'intesa con l'altro sanitario, quella sintomatologia sospetta ed evitare che il proponimento delittuoso - se mai c'era - venisse portato alle sue estreme conseguenze; a meno che la vittima della "macchinazione" fosse una persona diversa dal Lenzo.

Il Terranova aggiunse inoltre di essere stato indotto dal Busacca a visitare il Lenzo all'insaputa dello Stancampiano e a riferirgli la diagnosi, e di avere ricevuto dal Busacca una vivissima raccomandazione "di non fare cenno con alcuno di eventuale uso di digitale da lui rilevato in persona del Lenzo"[10].

Questa strana visita viene ripercorsa dal sanitario attraverso una ricostruzione che ovviamente non riscosse credito nei giudicanti, per l'evidente difficoltà a ritenere percorribile l'ipotesi affacciata dal Terranova di un Busacca che tenta di coinvolgerlo nei suoi disegni offrendogli in contropartita la tessera del fascio e non meglio precisate "soddisfa-

---

[8] D. Busacca, *loc. cit.*
[9] Sentenza 14/11/34 della Sezione Istruttoria presso la Corte d'Appello di Messina di rinvio a giudizio di Pizzino Maria e Busacca Diego.
[10] Sentenza Corte Assise Messina 1/3/1935.

zioni professionali", dopo avergli esternato la propria reità.

Per la prima volta viene fuori la sostanza venefica, il digitale, medicina prescrivibile per le cardiopatie e quindi di non difficoltosa reperibilità negli ambienti familiari, sostanza venefica e mortale se assunta in dosi di gr. 5, pari a quella mancante nella boccetta repertata sul comodino del defunto.

Sostanza però ambigua, tant'é che Filippo Battaglia e Francesco Monforte periti d'ufficio incaricati dell'esame chimico dei visceri del Lenzo, pur avendo riscontrato "la presenza di un solo veleno e cioé quello della digitale" aggiunsero che era impuro a causa dell'avanzato stato di putrefazione e che "per la presenza di glucosidi cadaverici, assai vicini ai glucosidi vegetali, qual'è la digitale, si rende difficile e incerto l'esperimento fisiologico". Conclusero "che tutti i criteri adottati (clinico-anatomoistologico, chimico, fisiologico) consentono di sospettare un avvelenamento con digitale, che anzi tutti i dati concorrono a non escluderlo"[11].

Così il sospetto del dott. Terranova trova ulteriore sostegno, anche se la evidente contradditorietà tra le conclusioni cui pervennero i periti e l'esito delle analisi, rende inconsistente l'asserzione di Domenico Fogliani, antagonista del Busacca, secondo la cui testimonianza le discordie familiari, conseguenze dell'illecita condotta della Pizzino, il suo contegno indifferente durante la malattia e il periodo di lutto vedovile potevano considerarsi elementi illuminanti del "quadro clinico dei fenomeni riscontrati dal dott. Terranova al letto dell'infermo, corrispondenti a quelli che accompagnano e testificano la morte per intossicamento da digitalina".

[11] Sentenza sez. istruttoria 14.11.1934.

Il processo, istruito su queste basi, si celebrò nonostante una precedente istruttoria contro ignoti avesse archiviato, dopo diciassette mesi di "laboriose e persistenti indagini", il caso per infondatezza della denunzia; a seguito di altri esposti e ricorsi e successivamente alle dimissioni da podestà di Sant'Angelo rassegnate dal cav. Diego Busacca, con lettera del 24 dicembre 1933, "per far cessare l'indegna speculazione, e per ovvie ragioni di delicatezza".

4 - Diego Eduardo Busacca nacque a Sant'Angelo di Brolo il 10 maggio 1889.

Compreso della "grandiosa bellezza della fede e delle idealità del fascismo", al quale aderisce giovanissimo, avverte la necessità di una contrapposizione totale e intransigente al gruppo dirigente che da oltre vent'anni gestisce il Comune di S. Angelo di Brolo, consapevole del ruolo marginale che avrebbe avuto qualora si fosse intruppato nella maggioranza amministrativa, "costituita da un eterogeneo connubio di liberali, demosociali, democratici, socialisti, ecc., la quale aveva a capo un Sindaco massone che, iscritto al partito demo-sociale, teneva a far sapere di aver militato nei partiti rossi"[12].

Inizia quindi una serrata opposizione a questo gruppo dirigente fin dal 1919, quando viene eletto consigliere comunale.

Nel 1923 costituisce il primo fascio di combattimento di S. Angelo di Brolo; la scelta è necessitata. Dovendo vivere a S. Angelo ritenne che era meglio starci da padrone. Ed in questo disegno non era funzionale la ricerca di concilianti alleanze con chi il potere già deteneva, essendo questi l'obiettivo da colpire per poter provare, sia pure al prezzo

[12] D. Busacca, *loc. cit.* pag. 1.

di una sempre più gelida solitudine, l'ebrezza di non contrastate volontà di dominio e il piacere di scorgere l'acquiescenza di quanti la subivano celando, con calcolata ipocrisia, una sorda e rancorosa opposizione.

Segretario politico del fascio, conservò la carica fino al 1930 quando fu costretto a dimettersi per non incorrere nel divieto del cumulo con il ruolo di Podestà, al quale fu chiamato fin dal 1927, confermato nel 1932 fino al 3 gennaio 1934 quando vi rinunziò per le sofferte dimissioni, determinate da quei tragici eventi piegati ai propositi di vendetta di quegli ambienti che egli, rifiutato qualunque tentativo di mediazione, ritenne di aver definitivamente sconfitto con il provvedimento di scioglimento del consiglio comunale adottato con R.D. 2/9/1923, da lui provocato con una relazione al Prefetto sul "pessimo andamento di quella parodia multicolore" dell'amministrazione locale, che aveva dato luogo ad una "accurata inchiesta".

Quel provvedimento, pure essendo in linea con tanti altri adottati in danno di diversi comuni democratici, aveva in sè una anomalia; era forse l'unico che un gruppo dirigente integralmente fascista aveva ottenuto contro una dirigenza legata alla massoneria, quando nell'ambito provinciale il federale Crisafulli Mondio tendeva a ricercare un accomodamento massonico tra i poteri locali che, sfuggiti ai vecchi maneggioni torpidi nel percepire il nuovo al quale adeguarsi, non potevano essere gestiti esclusivamente dai fascisti della prima ora.

Questa anomalia si saldò con un'altra di notevole spessore, della quale si lascia al Busacca la descrizione: "Nel giugno del 1924, ad appena un mese di distanza dal delitto Matteotti, quando da ogni parte d'Italia si sferrava la più vile delle azioni colunniose che era destinata a scuotere dalle fondamenta e travolgere il Potente Partito, ed ogni fascista venne provato nel crogiolo della fede, io, vincendo le titubanze della Prefettura e della Segreteria Federale,

volli affrontare le elezioni amministrative e conquistai al Fascismo tutti i 20 seggi del Consiglio Comunale"[13].

Occupa quindi il Municipio con un indubbio consenso popolare, anche se non plebiscitario, come potrebbe dedursi dal mero risultato artimetico che gli diede la totalità dei seggi consiliari.

La mancanza di misura nelle cose ampliava l'ambito di solitudine dove il Busacca sprofondava; anche quando i risultati gratificanti, sia pure falsati dalla costrizione con cui la dittatura ormai stringeva le coscienze, almeno sul piano elettorale (sono tanti 2.500 voti conseguiti lì dal fascismo nel plebiscito del 1929), avrebbero potuto costituire un freno al demone che lo spingeva a rifiutare qualunque apertura nei confronti degli interessi dei suoi antichi avversari, vinti ma non piegati, ai quali si rivolgeva con fredda e distaccata degnazione; "Avevo sparso la buona semenza e ne raccolsi i frutti". Sulla qualità dei semi qualche perplessità può insorgere.

In un paese provato dalla forte disoccupazione agricola e dalla emigrazione, con la maggior parte delle case scarsamente idonee per una civile abitazione, Busacca, vedovo gaudente e tenebroso, divenuto podestà si preoccupa solo di conservare la "fiducia delle superiori gerarchie", di abbellire quel centro in un processo autogratificante, al quale sono riconducibili alcune opere, quali il completamento del teatro comunale e l'ampliamento della piazza Vittorio Emanuele III, quest'ultima necessaria per collocarvi un tronfio mumumento ai caduti, realizzato dallo scultore Leopoldo Messina; di dare vita ad una scuola musicale frequentata da non meno di settanta giovani, dalla quale uscirà un corpo bandistico, funzionale per solennizzare le sue parate.

---

[13] D. Busacca, *loc. cit.* pag. 2.

La "fiducia delle superiori gerarchie" gli consentì di avere ragione di numerosi ricorsi inoltrati "alle autorità Governative e del Partito da parte degli scontenti e degli spodestati" fino al luglio del 1932 quando "muore in S. Angelo di Brolo tal Lenzo Salvatore, modesto commerciante, con la moglie del quale mi si diceva in illecite relazioni. (Io, fin dal 1927, avevo avuto la grande disgrazia di perdere la moglie a soli 35 anni)".

I suoi avversari, che "attendevano nell'ombra l'occasione propizia... pensarono di trarre partito da quella morte per coinvolgermi in una grave responsabilità penale al fine di conseguire il loro pravo scopo, che era quello di abbattermi moralmente e politicamente in modo definitivo, e di distruggermi finanziariamente, onde togliermi la possibilità di reagire e di lottare"[14].

Una bene orchestrata serie di ricorsi alle autorità, giudiziarie e non, richiamò l'attenzione sul "preteso avvelenamento... e si insinuarono dei sospetti contro la moglie e conseguentemente contro..." il Busacca, rendendo necessitato il comportamento delle autorità, che non desideravano essere considerate solidali per "salvare il Podestà".

5 - Le "laboriose e persistenti indagini", stancamente protratte per diciassette mesi, si concludono con una archiviazione, basata sulla infondatezza della denunzia. L'indubbia segretezza, per i più, degli atti istruttori, la "fiducia delle superiori gerarchie", la personalità dell'imputato in ogni caso avrebbero reso scarsamente credibile l'archiviazione, contro la quale si levava il mormorio dei bempensanti santangiolesi che, sebbene non intruppati

[14] D. Busacca, *loc. cit.* pag. 4.

nel regime, avevano conservato localmente i collegamenti e la credibilità necessarii per potere strumentalizzare scientemente la causa della morte del Lenzo, resa ambigua dalla tresca tra la di lui moglie e il podestà, e liquidare definitivamente le mire politiche di quest'ultimo. Par di sentire pontificare il dott. Terranova, con l'indice accusatorio, nonostante la garbata difesa del medico curante dott. Stancampiano che più e meglio del primo aveva spiegato la morte con cause naturali.

Si avvertiva però in S. Angelo di Brolo un bisogno di teatralità per fare comunque giustizia di quei metodi autoritari, acuiti dall'intransigente personalizzazione operata dal podestà.

Il capro espiatorio era già pronto, fin da quando Lenzo, rientrato dall'America maleandato in salute, si andava lentamente spegnendo nel talamo nuziale.

Il ministero degli interni suggerì al Prefetto di ottenere dal Busacca le dimissioni da podestà, che vennero rassegnate con lettera datata 24 dicembre 1933 "per far cessare l'indegna speculazione e per ovvie ragioni di delicatezza".

Diego Busacca ebbe la percezione della sua nuova collocazione: "purtroppo le mie dimissioni ebbero l'effetto di ringalluzzire i miei avversari i quali credettero di avere partita vinta...". E non senza una velatura melodrammatica, osserva: "Era il delitto Matteotti, era la solita indegna speculazione che si rinnovava in più modeste proporzioni, ma con la stessa perversa viltà, con lo stesso fine di distruggere tutto ciò che era fervente Fascismo... Pertanto a furia di nuovi ricorsi e di false, incalzanti testimonianze provocarono la riapertura del ripetuto processo, ed il 23 marzo venni arrestato sotto la gravissima imputazione di correità in omicidio consumato a mezzo sostanze venefiche e con premeditazione!

Un altro vecchio Fascista alla sbarra! Il sottovoce viperino,

la vile canea avevano raggiunto il loro scopo! L'antifascismo trionfava"[15].

La drammatica rappresentazione delle personali vicende umane fa affiorare la tesi del complotto, alla quale il Busacca ostinatamente si abbarbica non solo perché è l'unica strada che gli resta per affermare la propria innocenza e diradare comunque il sospetto di una compiacente assoluzione, ma anche perché rievocando i fatti tanti anni anni dopo, trovò altri elementi a sostegno del proprio convincimento. La sentenza di assoluzione "per insussistenza del fatto" della Corte di Assise di Messina del 1° marzo 1935 dopo undici mesi di duro carcere ha posto fine alla vicenda del veneficio, non ha però chiuso definitivamente i rapporti di Busacca con la giustizia.

Ed è ben strana la circostanza che si aprano le porte del carcere dopo qualche mese; il 23 giugno dello stesso 1935, Busacca viene nuovamente arrestato per fatti poi rivelatisi penalmente inconsistenti.

Il cav. Ignazio Runcio, 1° ragioniere della prefettura di Messina, "partigiano per tendenza ed ex massone, come era ed è notorio anche nello stesso ambiente della ripetuta Prefettura", venne inviato, pochi giorni dopo le dimissioni di Busacca da podestà, quale commissario per condurre in S. Angelo una inchiesta su presunte gravi manchevolezze del Busacca quale pubblico amministratore.

Le indagini amministrative, variamente modulate con quelle penali relative al processo per veneficio, vennero accelerate in concomitanza con la conclusione assolutoria del processo all'Assise di Messina e si conclusero dopo ben 17 mesi, un tempo certamente sovrabbondante rispetto ai modesti fatti esaminati oggetto di una denunzia di sessan-

[15] D. Busacca, *loc. cit.* pagg. 5 e 6.

ta pagine presentata nel maggio 1935 al Procuratore del Re in Patti, ad integrazione di altra spedita nell'ottobre dell'anno precedente.

Si coglie una evidente interconnessione tra i due processi, pur senza recepire per intero le conclusioni cui perviene il Busacca, che, interessato a piegare i fatti alle proprie esigenze, è comprensibile che fosse tendenzialmente portato a snaturarli. Così come non vi è dubbio che i personaggi che gli ruotano intorno si presentano nel processo di veneficio solo per saldare vecchi conti, cui attendevano rancorosi maneggioni.

L'ambiente si presta ed alla vendetta si dedicarono in molti, variamente motivati. Busacca ne è consapevole: "A S. Angelo per nuocere al proprio avversario si è capaci di tutto".

Abili burattini manovrano il Runcio il quale, appena giunto in S. Angelo di Brolo, "fece subito lega con la combriccola dei miei avversari, - scrive il Busacca - fra cui, è da notare, capeggiava qualche ex massone suo antico compagno di setta, il quale, pur non essendo iscritto al partito, fu dal Runcio scelto a consigliere indispensabile, con libero ingresso al Municipio, dove spesso si intrattenevano in misteriosi colloqui fin dopo la mezzanotte".

Ripescarono antiche storie che ebbero per protagoniste le vittime del podestà: il segretario comunale Giuseppe Profilio, la cui "tardiva resipiscenza" consente al Tribunale di Patti di assolvere il Busacca da ogni accusa per non aver commesso il fatto, Umberto Castelnuovo esattore-tesoriere dichiarato decaduto dal podestà, il geometra Mazzeo incaricato dal Runcio di revisione di una precedente perizia con la quale l'ing. Arcidiacono (1° ingegnere dell'amministrazione provinciale) aveva di fatto coperto la gestione dei lavori pubblici del Busacca.

La scelta del geom. Mazzeo non è dovuta al caso. Questi pretende il pagamento di £. 2.000 dal Comune di S. Angelo per una perizia su alcuni fabbricati danneggiati dal terre-

moto disposta dal federale Crisafulli Mondio, il quale in quel tempo, per costruire a Messina uno stadio, andava rastrellando nei vari Comuni i diritti a mutuo; e prova certamente sentimenti non amichevoli nei confronti del Busacca, che gli contestò sempre la legittimità della richiesta di pagamento, evasa poi dal Runcio, con fondi del Comune, pur non essendo stato quest'Ente il committente.

E fu così che il cav. Diego Busacca si trovò a scontare altri 9 mesi e 11 giorni di carcere preventivo, fino al proscioglimento definitivo del 24 marzo 1936 e a dover inoltre subire una fredda macchinazione burocratica in forza della quale venne con R.D. 23 aprile 1935 revocato dalla carica di podestà a far tempo dal 15 febbraio 1934, pur in presenza di un precedente R.D. del 31/3/1934 di accettazione delle dimissioni presentate il 24/12/1933.

Non si può quindi non comprendere il bisogno del Busacca di ottenere dal prefetto di Messina o dal ministro un atto di giustizia riparatore e l'amara conclusione alla quale perviene: "È convinzione quasi generale che gli uomini del Fascismo non contino e che ad ognuno di noi, in un tempo più o meno lontano, sia riservata la sorte del limone!... Piuttosto bisogna dire che gli uomini passano, ma le opere rimangono...

Ma tale grande realtà... non potrà mai penetrare negli scaffali polverosi di un archivio, dove basta un tratto di nero sul bianco - spesso frutto dell'inganno e della calunnia - per demolire per sempre un uomo!"[16].

---

[16] D. Busacca, *loc. cit.* pagg. 46 e 47.

Giuseppe Miligi

ATTIVITÀ ARTISTICA E VITA CULTURALE IN MESSINA TRA LE DUE GUERRE

Nella fase della ricostruzione post-terremoto la città di Messina fallì due grandi occasioni che non è retorico dire storiche.

Della prima – la più importante – che le si presentò negli anni a cavallo della guerra '15 – '18, un saggio di qualche anno fa, intelligente quanto puntuale, di Giuseppe Barone ci ricostruisce esemplarmente la vicenda[1].

Subito dopo il terremoto, i poteri centrali dello Stato mediarono un incontro "fra burocrati, politici riformatori, grande industria e urbanisti" dal quale emerse un'ipotesi di gestione della ricostruzione della città secondo un progetto organico avanzato che prevedeva "la sperimentazione dei più moderni standard abitativi e di nuovi parametri urbanistici". Ma l'operazione, purtroppo, si infranse sugli scogli delle "resistenze conservatrici di un'imprenditoria d'assalto e periferica fortemente intrecciata con le leve del potere politico locale": così il suo fallimento confinò nel cassetto dei sogni "le svariate versioni di di *industrial design* appositamente formulate dai maggiori

[1] Giuseppe Barone, *Sull'uso capitalistico del terremoto: blocco e ricostruzione edilizia a Messina durante il fascismo*, in «Storia Urbana» n. 10, Milano 1982.

architetti italiani". E non solo italiani, se è vero che tra i primi ad essere interpellati fu il giovane Le Cor-busier pronto ad applicare (è lo stesso maestro a ricordarlo nella sua autobiografia) il rivoluzionario sistema costruttivo DOM-INO da lui messo a punto in quegli anni e, con esso, "il suo paradigma spaziale di città nuova"[2].

La seconda occasione si ebbe agli inizi degli anni 30 col concorso nazionale bandito per la costruzione delle chiese di Messina, concorso nobilitato dall'impegno dei giovani architetti d'avanguardia risultati vincitori, alcuni dei quali oggi annoveriamo fra i maestri del Movimento moderno italiano. Ma le proposte intelligenti e innovatrici dei vari Samonà, Ridolfi, Mucchi, Montuori, La Padula etc. furono del tutto disattese – non sto a dire il perché – e con esse naufragarono le attese del piccolo gruppo di intellettuali cattolici d'avanguardia animato da Guido Ghersi (il cui romanzo *La città e la selva*[3] uscito postumo nel 1983 è testimonianza quanto mai significativa e drammatica) che sognava una Messina "culla della nuova arte religiosa".

Non è dubbio che questi due grandi appuntamenti mancati tra il secondo ed il quarto decennio del secolo potevano ben diversamente decidere dell'assetto urbanistico, del profilo estetico e dell'identità culturale della città dello Stretto. Ma è anche vero che gli stimoli ed i fermenti che nascevano dall'appassionato dibattito insorto sull'ampio ventaglio delle scelte possibili non andarono del tutto dispersi e segnarono in positivo l'area peloritana,

---

[2] *Ib.* p. 49. Sulla vicenda cfr. anche Le Corbusier, *Oeuvre complète de 1910-29*, Girsberger, Zurich, 1956 e V.F. Pardo, *Le Corbusier* - Sadea - Sansoni, Firenze 1966.

[3] Guido Ghersi, *La città e la selva* – (con nota di F. Mercadante) Rizzoli, Milano 1983.

forse mai come allora ricca di carica vitale, di estri utopici e di spinte modernizzatrici. Più che di area omogenea si deve parlare di un campo di occasioni culturali estremamente fluido e assai variato in cui tutte le ipotesi apparivano praticabili (anche se poi non riuscivano a prendere consistenza perché non trovavano le strutture necessarie ad accoglierle e sostenerle). Lo contrassegnavano presenze assai vive e stimolanti ma per lo più provvisorie, legate com'erano alle rinnovate (e disagiate) istituzioni scolastiche, carenti di troppe cose, alle quali *pour cause* venivano destinati d'ordinario giovani docenti di prima nomina (l'università ed il liceo Maurolico ospitarono, tra guerra e dopoguerra, alcuni nomi destinati a diventare presto di primo piano nella cultura italiana: Manara Valgimigli, Eugenio Donadoni, Concetto Marchesi, Ettore Ciccotti, Giuseppe Rensi, Guido De Ruggiero, Umberto Calosso, Adolfo Omodeo, Giorgio Pasquali, Nicolò Rodolico, Raffaele Ciasca, Michele Barbi, Emilio Betti, Francesco Messineo, Raffaele Spongano; poi, negli anni 30, Santino Caramella, Luigi Stefanini, Ugo Spirito, Galvano della Volpe, Adelchi Attisani ed altri). Presenze, dicevamo, per lo più fugaci, ma che lasciavano qualche segno perché nel periodo della loro permanenza aderivano ad un ambiente che si presentava (disagi a parte) accogliente e quanto mai disponibile. Oltre e più che le aule, erano le librerie Ferrara e Principato – frequentatissime ed animatissime – ed i caffè del centro, i punti di incontro con la città: i luoghi deputati dove si svolgevano i dibattiti e nascevano le iniziative delle vivaci e attive *élites* intellettuali che connotarono la vita culturale messinese nel periodo tra le due guerre.

Volendo tentare un'analisi sommaria, indicheremo, per gli anni 20, nei simbolisti di vecchia e nuova osservanza e nei futuristi, i due gruppi più significativi e più attivi, non senza però fare un cenno al pressocché isolato Guido

Ghersi e alla sua tutt'altro che agevole azione culturale: non fosse altro per quel che gli deve Giorgio La Pira[4].

Simbolisti di vecchia osservanza erano Enrico Cardile e Giuseppe Rino che agli albori del secolo – nel nome e nel segno di Mallarmé definito da Cardile "l'unico eroe spirituale dei tempi moderni" – avevano dato vita in Messina ad un movimento d'avanguardia con vivaci impulsi libertari e forti connotazioni esoteriche nell'area di gusto *Liberty*, e avevano stabilito rapporti privilegiati con G.P. Lucini e col Marinetti di "Poesia" (seguendolo poi nelle prime battaglie futuriste dal '909 al '912 e subito distaccandosene dopo il Manifesto Tecnico delle "parole in libertà").

Quelli di nuova osservanza – in fondo i veri protagonisti della seconda stagione simbolista – sono, all'inizio degli anni venti, Vann'Antò, Luciano Nicastro, Giovanni Calabrò e Michele Mancuso, letterati di più solida formazione culturale (sono tutti di estrazione idealista: crociani e gentiliani) e di gusto più sicuro che affinavano soprattutto con traduzioni dai grandi decadentisti francesi (da Baudelaire, da Verlaine, da Rimbaud, da Mallarmé, da Jammes, da Maeterlink, da Kahn...), condotte con grande impegno di penetrazione critica: quasi a voler riscoprire la viva fonte di un alto magistero poetico il cui vero significato era stato spesso equivocato[5].

Sul loro foglio "Il Marchesino" (che nel '22 per alcuni mesi ebbe un supplemento letterario dal titolo significativo, "L'Albatro"), fanno le prime prove, tra gli altri, Salvatore

---

[4] Su Ghersi - La Pira cfr. GIUSEPPE MILIGI, *Gli anni messinesi di Giorgio La Pira* Scheiwiller, Milano 1980 e *Il caso Ghersi*, in "Nuova Rivista Europea", Sett. 1983 n. 9, Milano.

[5] Cfr. AA. VV.: *Il Liberty a Messina*, a cura del 29° distretto Scolastico Messina, 1985 e, in particolare, il saggio (alle pp. 21-41) di GIUSEPPE MILIGI, *Cultura e letteratura del Liberty a Messina*.

Quasimodo e Salvatore Pugliatti, i quali più tardi, nel periodo a cavallo tra gli anni venti e trenta – assieme a Glauco Natoli, allo stesso Vann'Antò, a Raf Saggio –, daranno vita ad un cenacolo letterario – la famosa "brigata" di *Vento a Tindari* – che, collegandosi ai gruppi fiorentino e ligure di "Solaria" e di "Circoli", esprimerà chiare premonizioni ermetiche[6].

E lungo questa linea di continuità ideale che diremo ermetico-simbolista, sulla quale si troveranno nei secondi anni trenta i giovani poeti della "generazione dei Littoriali" (Francesco Tropeano, Alfredo Orecchio, Heros Cuzari, Bianca Garufi, Luigi Bonifacio), la cultura letteraria messinese appare sempre più consapevolmente inserita nell'area di ricerca – nazionale ed europea – della "poesia pura".

Al polo opposto rispetto ai simbolisti, in una posizione sostanzialmente antagonista di impegno totale, troviamo i futuristi che ebbero il loro capo carismatico in Guglielmo Jannelli affiancato da Francesco Carrozza, Ruggero Vasari e Luciano Nicastro (ambiguamente presente, quest'ultimo, nell'uno e nell'altro gruppo)[7].

Le loro iniziative furono certamente più vivaci, più vistose ed anche a più vasto raggio, per cui l'attività

---

[6] Cfr. S. Quasimodo - S. Pugliatti, *Carteggio* (con introduzione di G. Miligi) - Scheiwiller Milano 1988 e G. Miligi, "*Echi della trascorsa fraternità*"(contiene il carteggio Quasimodo-Misefari e inediti di Enzo Misefari) in "Quaderni quasimodiani" n. 1 - Pungitopo, Marina di Patti, 1990.

[7] Su futurismo in Sicilia con particolare riguardo alla città di Messina, cfr.: G. Miligi, *Vann'Antò futurista* - Scheiwiller, Milano 1975; *Gli anni messinesi di Giorgio La Pira*, cit.; *Prefuturismo e primo futurismo in Sicilia (1900-1918)*. Sicania, Messina 1989; *Il futurismo in Sicilia*, in "Idea" n. 7-8-9 –Roma 1989 (numero speciale dedicato all'80° anniversario dal Manifesto di fondazione del Futurismo); Claudia Salaris, *Sicilia futurista*, Sellerio, Palermo 1986; A. Maria Ruta, *Il futurismo in Sicilia*, Pungitopo, Marina di Patti 1991.

specificamente letteraria ed artistica non solo non ne appare privilegiata, ma finisce col risultare strumentale rispetto ad altri campi ai quali è chiaramente orientato il loro interesse.

In questo senso i due documenti più importanti che in qualche modo riassumono l'attività frenetica del gruppo futurista nei primi anni venti – il numero unico de "La Balza Futurista" (gennaio '22: poi confluito nel volumetto: *Il Teatro Greco ai giovani siciliani!*) ed il *pamphlet* di Jannelli *Crisi del fascismo in Sicilia* del '24 – offrono la giusta chiave di lettura per capire il senso della presenza culturale del futurismo messinese, portatore nell'immediato dopoguerra di un progetto di rinnovamento delle strutture sociali, politiche, economiche ed amministrative dell'isola, nella prospettiva di una sua rigenerazione e di un suo rilancio "storico".

Caduta poi l'illusione di un'azione parallela ed autonoma rispetto al fascismo – e con essa il progetto delle grandi riforme di struttura – i futuristi ripiegarono su obiettivi meno ambiziosi e tuttavia in linea con la loro ideologia originaria, rivendicando all'interno della politica del Regime il ruolo dell'ala marciante per una spinta vigorosamente modernizzatrice da imprimere al costume contro la vecchia mentalità isolana patriarcale e rurale. Si spiega così la preferenza accordata nei secondi anni venti e negli anni trenta al campo dello spettacolo e delle arti e, all'interno di questo, la particolare attenzione rivolta al settore delle arti applicate. Jannelli promuove infatti nei centri turistici del messinese mostre delle *Case d'arte* Rizzo e Corona (a Taormina) e Depero (a Castroreale Bagni); propone addirittura (sempre a Castroreale Bagni) una specie di abitazione–modello futurista col suo "Villino Mamertino": un'estrosa costruzione che sembra volere paradigmaticamente significare le due anime – sicilianista e

modernolatra – del suo futurismo: richiamando in certi particolari strutturali elementi tipici dell'architettura siciliana, dall'arabo–normanno al *Liberty*, mentre l'arredamento e la decorazione dell'interno – mobili, vetrate, pavimenti, soffitti – portano le firme di Balla e di Depero.

Fuori di questi limiti che diremo artigianali, sul versante dell'impegno più esclusivamente artistico, il futurismo messinese espresse negli anni trenta un artista di indubbio talento – il pittore Giulio D'Anna – unico futurista siciliano ad esporre alla Biennale di Venezia nel '34 e nel '36 – oggi pressocchè dimenticato: eppure si ebbe consensi autorevoli un po' da ogni parte (da Jannelli, Balla, Marinetti; ma anche da Carrà, Joppolo, Guttuso, D'Arrigo) e meriterebbe ampiamente l'attenzione e l'interesse che la critica specializzata – nel clima di *revival* delle avanguardie storiche – ha concesso e concede ad artisti di lui assai meno dotati. Il caso D'Anna si configura come specularmente opposto a quello del coetaneo ed amico Migneco; è il caso di chi sceglie di restare rimanendo impigliato nelle panie della provincia (e richiederebbe un'attenta analisi ed un più lungo discorso di quello che ci è qui consentito).

C'è senz'altro da dire, intanto, che nonostante le iniziative dei futuristi – peraltro episodiche – e qualche altra, ancor più estemporanea, di marca studentesca (Antonio Saitta ricordava una mostra di Giuseppe Mazzullo e un'altra dei fratelli Zona: tutti alle loro prime prove), nonostante la disponibilità di un ambiente culturale aperto e vivace, non si ebbe in Messina fino alle soglie degli anni 50 una vera e propria vita artistica: un'attività cioè che avesse i caratteri della continuità e della stabilità: come a dire, la capacità di svolgere un ruolo attivo nella vita della città. Mancavano del tutto – come ho accennato – le strutture essenziali (materiali, organizzative, culturali): le gallerie, le scuole d'arte, il collezionismo, il mercato e – ovviamente

– una stampa specializzata capace di orientare. Dell'antica prestigiosa tradizione – che il giovane Stefano Bottari tentava in quegli anni di riproporre ai suoi concittadini con le sue appassionate ricerche – sembrava essersi smarrito persino il ricordo.

Possiamo così comprendere come l'ambiente locale non abbia saputo cogliere l'occasione propizia offerta dalla ricostruzione della città, che nessuno spazio concesse negli edifici pubblici – civili e religiosi, – all'opera di artisti veramente qualificati (l'unico "nome" approdato a Messina fu il vecchio Aristide Sartorio[8] chiamato nel 1930 – fresco di nomina ad Accademico d'Italia – a realizzare un ambizioso progetto di decorazione musiva del Duomo, di cui ha potuto soltanto lasciarci, per la morte sopravvenuta due anni dopo, bozzetti e cartoni di grande suggestione) e poco lavoro diede agli artisti locali: alcuni dei quali sicuramente dignitosi, come i pittori Daniele Schmiedt, Adolfo Romano (ambedue nell'area di gusto del gruppo Novecento), Salvatore De Pasquale e lo sculture Bonfiglio.

È un po' un fenomeno generale, comune ad altri campi di attività, e può spiegare come il dibattito delle idee promosso dalle *élites* intellettuali e dai vivacissimi gruppi giovanili – che, come ho detto, connotarono la vita culturale della città nel periodo tra le guerre – abbia visto germinare altrove, su altro terreno, i semi lanciati.

Abbiamo fatto cenno al contributo portato dalla "brigata" famosa di *Vento* a *Tindari* – Quasimodo, Pugliatti, Glauco Natoli, Raf. Saggio, Enzo Misefari, ancora Vann'Antò e altri – alla poesia e alla cultura dell'ermetismo (tutt'altro che marginale se un critico autorevole come Mario Sipala

---

[8] Cfr. Gioacchino Barbera - A. Maria Damigella, *I bozzetti di Sartorio per il Duomo di Messina* , Palermo 1989.

ha potuto affermare che per la nascita dell'ermetismo bisogna orientare le ricerche sull'asse Messina–Firenze). Ma occorre soprattutto ricordare la straordinaria "generazione dei Littoriali" e l'attività veramente di avanguardia, di autentico rinnovamento culturale, cui essa diede vita nei secondi anni trenta e i primi anni della guerra: targata G.U.F., ma ispirata da un grande animatore quale fu Salvatore Pugliatti[9] (che – assieme a Vann'Antò, in perfetta unità d'intenti – sarà per molti anni ancora punto fisso di riferimento della vita culturale della città). Questa generazione ebbe il merito di aver tentato di fare uscire il dibattito e le iniziative culturali fuori dell'ambito ristretto delle *élites* intellettuali e dei piccoli gruppi per aprirli – giovandosi delle associazioni del Regime – al mondo studentesco e, per tale tramite, a settori abbastanza ampi e significativi della comunità cittadina. E altri meriti debbono esserle ascritti. Anzitutto quello di essersi saputo conquistare all'interno del sistema politico imperante – pur tra inevitabili ambiguità ed incertezze – un sufficiente margine di autonomia per un'attività culturale degna di tale nome; poi quello di avere avvertito l'esigenza di strutture non precarie e di collegamenti sul piano nazionale, con altri gruppi culturalmente omogenei: (per esempio, il gruppo milanese di *Corrente*).

Furono certo le organizzazioni giovanili fasciste a fornire a tale scopo i mezzi, le occasioni e, direi, la necessaria copertura; così come il tramite per i collegamenti lo offrirono i *Littoriali* (gli universitari messinesi si distinsero come gruppo omogeneo e "avanzato": ebbero due littori di poesia – F. Tropeano[10] e A. Orecchio, – uno di teatro – E.

---

[9] Cfr. G. Miligi, *Pugliatti animatore culturale* in Almanacco "Vann'Antò" n. 3 (pp. 107-118) Pungitopo, Marina di Patti 1988.

[10] Cfr. Giordano Corsi, *Francesco Tropeano e gli Anni Trenta a Messina* in

Fulchignoni –, e tante segnalazioni nei vari "convegni", soprattutto in quelli riservati alla letteratura e allo spettacolo), la stampa giovanile (il G.U.F. diede vita in questi anni a tre vivaci periodici: "Pattuglia" – "Il Ponte" – "Volontà") e, soprattutto, le attività nel campo dello spettacolo (teatro, musica, cinema). Non credo di esagerare indicando nel *Teatro Sperimentale di Messina*, che operò attivamente tra il '36 ed il '42, il fenomeno forse più importante sul piano della cultura e della vita teatrale italiana in quegli anni: che si pone, nella prospettiva del tempo, come anticipatore, se non proprio modello, di un tipo d'organizzazione e di attività che avrà fortuna più tardi, nel dopoguerra.

Lo *Sperimentale* rivelò e lanciò autentici talenti (ricordiamo almeno Enrico Fulchignoni, Mario Landi, Turi Vasile, Adolfo Celi, Mariagrazia Paltrinieri, Giordano Corsi ...) e portò avanti un discorso di sorprendente modernità (propose, accanto ai classici Euripide e Plauto ed a Goldoni, S. Di Giacomo, Morselli, Pirandello, Campanile e Zavattini anche O'Neill, Cecov, T. Wilder, Synge, Yeats e i Nô giapponesi) di cui la pubblicazione edita dal G.U.F. Messina nel 1941 (*Il Teatro Sperimentale di Messina*) ci offre una documentazione interessante quanto sostanzialmente inedita (in quanto passò inavvertita né fu più riesumata: ed i motivi stanno tutti nell'anno di pubblicazione e nella sigla editoriale). Indicò insomma "un modo nuovo di fare teatro in un'Italia conformista, divisa fra l'impegno deteriore di *Redenzione* di Farinacci e l'evasione anodina dei telefoni bianchi". La frase – di Emilio Pozzi[11] – si legge nella biografia di Paolo Grassi e si riferisce alla *Piccola Città* di

---

Almanacco "Vann'Antò", n. 4 Intilla ed., Messina 1990.

[11] EMILIO POZZI, *Palo Grassi, 40 anni di palcoscenico*, p. 101, Mursia Ed., Milano 1977.

T. Wilder proposta da Enrico Fulchignoni nel 1940 al pubblico milanese. Lo stesso Pozzi ricorda che alla contrastatissima "prima" al *Nuovo* c'era schierato dalla parte di Fulchignoni con alcuni mostri sacri del teatro italiano (Paone – Ramperti – Simoni – Repaci) e con le "promesse" Lattuada, Strehler, Parenti e Grassi, il gruppo di "Corrente" pressocché al completo. Nel rievocare a quarant'anni di distanza sul "Corriere" quel memorabile avvenimento, Roberto de Monticelli non manca di metterlo in relazione col fatto che l'anno dopo, appoggiandosi appunto agli scrittori e agli artisti di "Corrente" (tra di essi erano i messinesi Quasimodo, Migneco, B. Joppolo e Nato Sciacca) Paolo Grassi dava vita con Strehler al gruppo *Palcoscenico*, anticipazione di quello che sarà poi il *Piccolo Teatro* di Milano (e sarà proprio Grassi nella primavera del '41 a tenere a battesimo alla sala Sammartini, con la messinscena dell'atto unico *Il cammino*, il teatro di Joppolo).

Così ancora una volta il seme germinava altrove: Milano d'altro canto – più di ogni altra città italiana – fu la patria elettiva degli intellettuali e degli artisti messinesi che ubbidirono alla dura legge della diaspora. Non è del tutto un paradosso affermare che a voler fare la storia dell'attività culturale ed artistica dei messinesi occorre orientare le ricerche verso la capitale lombarda.

Luigi Ferlazzo Natoli

MOSTRE D'ARTE A MESSINA (1989-1992)

Seguitando nella ri-costruzione del panorama delle Mostre d'arte a Messina, intendo adesso occuparmi del periodo che va dal 1989 al 1992. In questa stessa rivista sono già apparse le mie relazioni per gli anni 1980-1983 (v. Arch. st, vol.41, 1983) e 1984-1988 (v. Arch. st., vol.41, 1983).

Con il presente scritto si conclude un ciclo temporale di ben 13 anni, e, se non ho potuto dare alla trattazione il carattere della completezza, spero tuttavia di essere riuscito nell'intento di offrire una selezione di mostre sufficientemente informativa soprattutto per i messinesi interessati all'arte contemporanea.

Se il mio secondo scritto ha tenuto conto delle mostre da me recensite, in questo farò riferimento alle mie presentazioni in catalogo: in questo caso si tratterà esclusivamente di artisti messinesi, su alcuni dei quali ho scritto anche più di una volta.

Introduzione

1. *Calo della committenza pubblica*

Concludevo l'esame del periodo 1984-1988, con l'auspicio che dall'inizio degli Anni Novanta al 2000 si realizzasse una rinascita del gallerismo illuminato (per cosi dire), ed una più selettiva committenza pubblica (anche per non incorrere negli strali della legge a causa di eventuali preferenze del tutto ingiustificate nei confronti di alcune Gallerie). Il mio auspicio è risultato vano: dei tre "livelli" o "circuiti" (come li avevo definiti) di Gallerie esistenti a Messina si è affermato nel periodo '89-'92 quello deteriore, che propone "mostre di riciclaggio" (ossia che ricicla artisti di «nome», ma con opere per così dire di seconda mano) o mostre «prese in prestito» da altre Gallerie.

Quanto alla committenza pubblica, vale a dire alle proposte di mostre finanziate dalle istituzioni locali (Provincia, Comune, Università), nel periodo considerato si è assistito alla sua progressiva scomparsa, anche per la scarsa disponibilità di fondi dovuti alla crisi economica che ha falcidiato i bilanci dei suddetti enti.

2. *Si affacciano alla ribalta Gallerie che propongono pittura "per le masse": rischio di peggiorare il gusto estetico.*

Un'altro auspicio non si è purtroppo realizzato: il calo, infatti, della committenza pubblica avrebbe potuto essere rimpiazzato dalla committenza, per così dire, privata, quella cioè di Società di capitali, di Assicurazioni, di Finanziarie. Tutto ciò, che si è verificato puntualmente sul territorio nazionale a cavallo degli Anni Ottanta e Novanta, a Messina non si è realizzato; e non tanto a mio avviso per mancanza di Società o di capitali, quanto per la mancanza di una cultura della sponsorizzazione sia di mostre d'arte che di restauro di beni culturali, di cui Messina – pur con

le innumerevoli calamità subite – è ancora ricca.

Tutto ciò spiega – accanto ad un altalenante aprirsi e chiudersi di Gallerie (spesso in mano a soggetti sprovvisti delle necessarie capacità professionali e votati totalmente all'improvvisazione ed alla speculazione) ed al permanere di altre in grado di svolgere solo un buon lavoro di routine – il proliferare di altre Gallerie che propongono, come si diceva, "pittura per le masse".

Il risultato è deprimente. È triste, infatti, vedere che Messina con la sua tradizione importante nel campo delle arti visive nel secondo cinquantennio del '900 stia disperdendo un patrimonio culturale, così faticosamente conquistato!

3. *Si conferma grande vivacità e fermento dei pittori messinesi (purtroppo trascurati dalla committenza pubblica e dalla maggior parte delle Gallerie).*

Paradossalmente – e per fortuna – continua a crescere la schiera degli autentici artisti e soprattutto dei pittori messinesi di talento, anche se misconosciuti nella gran parte ai circuiti ed ai mercati d'arte nazionali. Tuttavia alcuni sono riusciti ad affermarsi anche in campo nazionale: fra questi – parlo dei residenti – posso citare per tutti Freiles; mentre fra i non residenti si possono fare i nomi di Alvaro e di Togo.

Messe in rilievo le cause essenziali della crisi del settore delle arti visive nel periodo considerato (basti fare riferimento alla diminuzione delle mostre), vorrei soffermarmi brevemente sui pittori che ho avuto la ventura di presentare in catalogo. Puntualizzando ovviamente che le mostre considerate non esauriscono tutto il panorama, ma ne offrono solo uno spaccato in qualche modo rappresentativo.

Fra i non più giovani bisogna considerare innanzitutto Bruno Samperi, che non può più essere messo in discussione. Grande temperamento, estroso, in grado di cimentarsi

con i vari *ismi* che la pittura della seconda metà del Novecento ha proposto, ma sempre restando fedele ad una sua cifra artistica originale, oscillante da un figurativo "espressionistico" ad un astratto "impressionistico".

Tra i giovani, un posto certamente di preminenza nel periodo considerato nel panorama artistico messinese è stato occupato da Ranieri Wanderlingh, il quale si fa trasportare ora dal suo amore per la pittura, ora da quello per la scultura in ceramica. In entrambi i casi egli si ispira al cubismo picassiano con interferenze sempre più marcate del "fumettismo" americano degli Anni Ottanta.

Fermo restando che per tutti gli artisti presentati in catalogo non intendo operare in questa sede alcun approfondimento particolare (per questo v. testo), voglio indicare fra gli scultori Stello Quartarone (il quale per la verità si cimenta anche con buoni esiti nella pittura) e Nino Cucinotta (quest'ultimo anche buon grafico).

Più ispirato dalla scultura primitiva il primo, più rivolto ad una traduzione moderna dei miti classici il secondo. Per Quartarone la materia preferita è la pietra, ma lavora anche il marmo e talvolta il legno, per Cucinotta la terracotta.

Tra i pittori un posto a parte merita indubbiamente Piero Serboli, che ri-propone un astrattismo con "reminiscenze" ed è pervenuto ad esiti di grande e raffinata qualità negli Anni Novanta.

Di Santoro e Giorgianni non posso che sottolineare per il primo la forza del disegno, oltre alla costruzione razionale dell'opera, e per il secondo la ricerca espressiva del colore.

Un discorso a parte merita Celi (del quale mi sono occupato con riferimento alla grafica): si tratta di un pittore non più giovanissimo che ha alternato momenti di attività e pause di riflessione, sulle cui qualità di grafico non si può discutere, ma oggi anche colorista di forte temperamento.

Coletta, del quale mi sono occupato soltanto per la produzione grafica, mantiene il suo amore per il genere figurativo, migliorando sempre più con la sua maturazione la qualità espressiva.

Nel caso di Scaltrito, infine, è interessante sottolineare il suo muoversi nell'area di quegli artisti che cercano il recupero degli oggetti della tradizione antropologica coniugandoli con interventi pittorici.

Per concludere questa breve carrellata – soltanto ripeto enunciativa – degli artisti da me presentati in catalogo, dirò di un artista che proviene dal *design* e cioè di Antonio Giocondo. La sua opera oscilla tra design decorativo e design pubblicitario (soprattutto): gli effetti sono esteticamente raffinati, nelle linee di una ricerca "optical". Credo che vada spinto a fare mostre perché possa vincere una sua innata timidezza o modestia.

Aggiungo, infine, che sono inclusi, in questa raccolta di miei interventi sull'arte messinese, due articoli per cosi dire occasionali: uno sul Palazzo di giustizia di Messina, progettato negli Anni Venti da Marcello Piacentini, l'altro sul pittore bolognese Wolfango. La presenza di Wolfango in questo contesto di artisti messinesi mi sembra utile per dimostrare che la differenza tra gli artisti messinesi e quelli noti al grande pubblico italiano come Wolfango sta nel veicolo pubblicitario e non nella qualità. Spesso – come risulta dal caso considerato – i nostri pittori non sono meno validi, ma solo meno conosciuti.

4. *Conclusioni.*

Concludendo questa introduzione ai miei interventi in catalogo, non posso non rilevare con piacere il ritorno sulla scena messinese di un nuovo strumento di "propaganda" culturale come quello costituito dalle librerie-gallerie. Penso all'Hobelix, alla libreria di Intilla, al Gabbia-

no. Naturalmente "ritorno" non nel senso che negli anni precedenti esse non svolgessero l'attività nella doppia direzione di vendita di libri e di proposta di mostre, ma nel senso di una certa funzione "supplente" da esse svolta con più efficacia nel periodo considerato proprio a causa di quel che si diceva e cioè del calo della committenza pubblica, del quasi esaurimento del gallerismo di qualità e della mancanza assoluta di sponsorizzazioni private.

Con una differenza rispetto al passato (penso per esempio al Fondaco degli Anni Cinquanta e Sessanta): mentre attorno al Fondaco si raccoglieva l'intellighentia dell'epoca, la quale diventava parte propulsiva delle iniziative nel campo artistico e nella collaborazione alle mostre che si facevano: oggi attorno alle citate librerie – se si eccettua l'Hobelix, che rivestendo la forma della cooperativa gode della collaborazione di giovani intellettuali (anche artisti e docenti universitati) – non si aggrega la parte migliore della città, o per lo meno se si aggrega anche in parte rimane, tuttavia, meno operativa sul piano della proposizione e dell'allestimento delle mostre.

Il tutto è quindi lasciato all'iniziativa pur sempre apprezzabile dei librai più o meno ispirati come Intilla e Froncillo, i quali fanno di tutto per rilanciare le arti visive a Messina, nella stasi già rilevata della committenza da una parte, e nel tentativo di controbilanciare qualitativamente il risultato deteriore delle iniziative delle c.d.gallerie di massa.

BRUNO SAMPERI
Un artista "on the road"
Galleria "L'Airone", 1988

Come osserva Peppino Miligi nell'ultimo Almanacco Vann'Antò (*Pugliatti animatore culturale*), tra gli anni '50 e '60, la Galleria "Il Fondaco" presso la libreria dell'Ospe di Antonio Saitta, "offrì agli artisti operanti in loco ... gli stimoli e le occasioni per una presenza attiva nella vita culturale messinese e svolse azione promozionale nei riguardi dei giovani che in assenza di strutture didattiche trovarono nelle mostre i più sicuri punti di orientamento".

Ecco proprio fra questi giovani ai quali allude Miligi bisogna annoverare Bruno Samperi (oggi cinquantenne), la cui formazione risale senz'altro a quegli anni, alle esperienze maturate in quel contesto ed in quell'ambiente socio-culturale. In occasione di una mostra al Circolo della Stampa nel 1984 rilevavo appunto che Samperi appartiene certamente ad una delle scoperte del "Fondaco" e da allora nel bene (impegno artistico ininterrotto) e nel male (vivacità creativa dirompente spesso in pubblico con intento provocatorio) non ha mai deluso le aspettative.

Nella sua carriera Samperi si muove dall'informale degli anni '60 ad un intenso figurativo di forte espressione, alla ricerca iperrealistica avente al centro lo strumento tecnico della fotografia, agli interventi-performances, sino addirittura alla ritrattistica ed auto-ritrattistica.

Relativamente a quest'ultima, e in occasione di una mostra tenuta alla Galleria *La Loggia* nel 1983, rilevavo nei suoi autoritratti elementi sei-settecenteschi, con riferi-

Bruno Samperi.
Bosco, olio su faesite cm. 150 x 125

menti agli spagnoli e soprattutto a Velasquez. In quelle opere Samperi mostrava ad un tempo alta qualità tecnica e conoscenza della produzione storico-artistica più colta e raffinata, al punto che certi autoritratti sembrerebbero addirittura antichi se non riproducessero il suo volto e se il supporto non fosse che un recente reperto "povero", recuperato per l'occasione.

Orbene, nella mostra dell'84 Samperi ritornava all'astratto in una sua accezione di *nuova gestualità*: cioè riapprodava al segno-gesto in una rinnovata felicità espressiva che tuttavia recava sempre la traccia delle esperienze precedenti, dall'informale al figurativo ri-visitato.

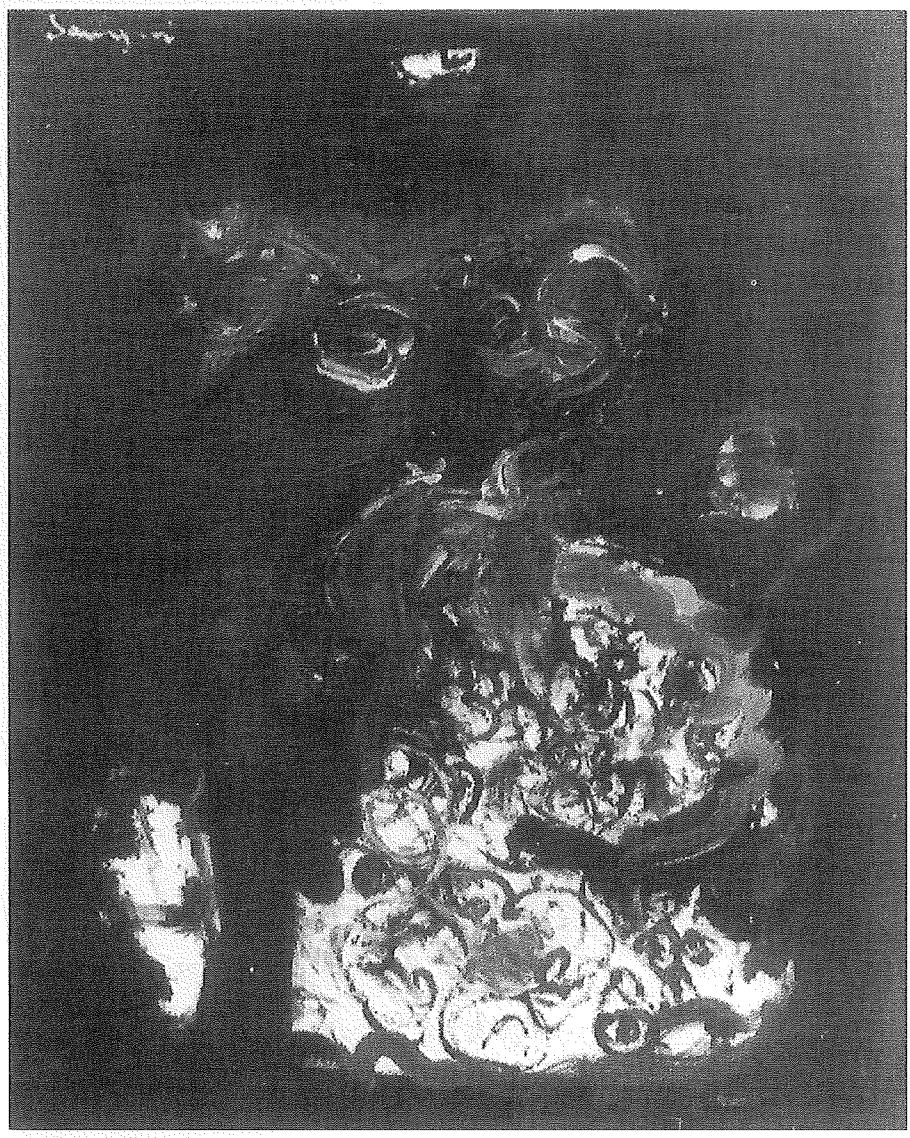
Oggi (la presente mostra ne costituisce prova inconfutabile) Samperi esprime la pittura, per così dire, della maturità: dopo aver dimostrato di poter fare tutto, egli vive il superamento delle ideologie e degli *ismi* con una assoluta libertà espressiva; e, avvalendosi prevalentemente di un linguaggio a "macchia", forte, e immediato, realizza una sintesi del tutto personale.

ANTONIO GIOCONDO
Scrittura come messaggio artistico
Libreria Intilla, 1989

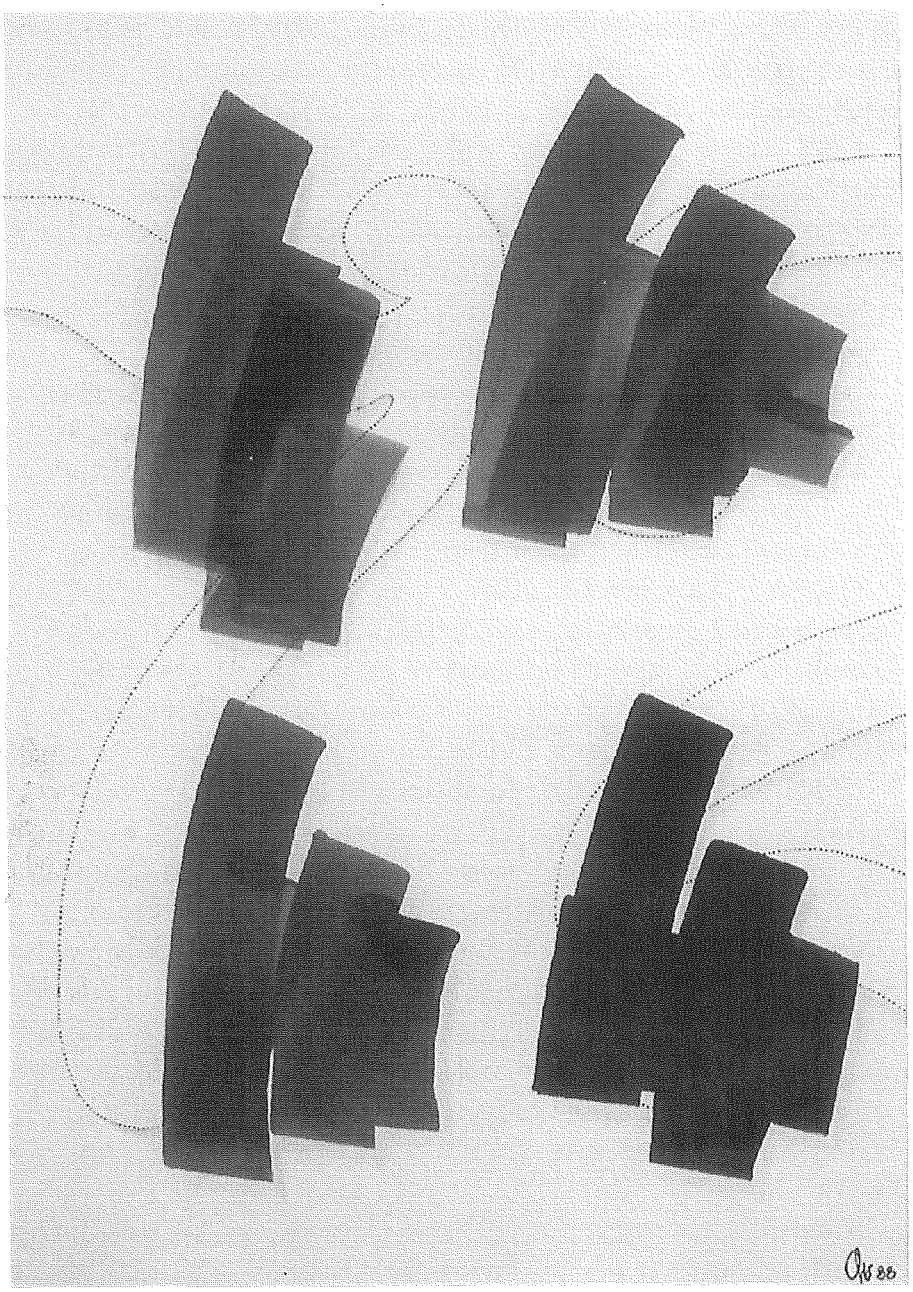
È la "prima volta" di Antonio Giocondo, grafico pubblicitario con l'hobby della creazione artistica.

Sono lieto di essere stato prescelto per tentare una presentazione del giovane artista messinese. Uso sempre in questi casi il termine "tentare" perché non sono mai sicuro di realizzare quella "mediazione" ideale, tanto più difficile quando si tratta dell'epifania di un'artista.

Antonio Giocondo si occupa di grafica pubblicitaria dall'80, e cioè da quando partecipò, appunto, ad un corso



Bruno Samperi
Autoritratto, olio su tela cm. 80 x 100



Antonio Giocondo
Tecnica mista, cm. 19 x 27

di grafica tenuto da Enzo Celi. Evidentemente il "maestro" è stato buono ed, infatti, le opere esposte sono la prova più evidente che la tecnica appresa ha dato buon frutto!

Con *Verde Typewriter* e *Rosso Typewriter* Antonio ha vinto insieme ad altri artisti e grafici il Concorso indetto dall'Associazione "La Palazzata" e non v'è dubbio che il presidente della giuria Peppino Miligi e gli altri componenti hanno avuto buon occhio.

Ma bisogna spiegare di che si tratta.

Nell'attività pubblicitaria una delle componenti essenziali è costituita senz'altro dalla scelta dei caratteri tipografici e Antonio Giocondo ne ha completa padronanza; ma ciò sarebbe limitativo, in quanto si può essere un buon grafico pubblicitario, ma non un buon grafico artista.

Orbene, Antonio Giocondo con le sue opere *Art*, *Zero*, *Settantadue*, *Rosso*, *Prato*, *Verde*, *Yellow*, *Estate*, *One Way*, dimostra, non solo di conoscere lo strumento tecnico, ma anche di essere dotato di quella fantasia creativa senza la quale si resta al di qua del mondo artistico.

Indubbiamente Antonio Giocondo, vivendo a contatto con la "scrittura, con le "lettere" e con le "parole", ha finito col "vederle" e "sentirle" come cose viventi, animate, dotate di vita propria e comunicative di per sè stesse, senza altre aggiunte semantiche se non quelle date dalla scelta della "composizione", o dell'apertura di una lettera, della raffigurazione di una parola di senso compiuto o dell'immagine parziale di essa. Così *Art, Yellow*, *One Way* si autopropongono come messaggi visivi ed artistici. Nelle opere esposte le lettere che formano le parole sono sempre incomplete.

Antonio Giocondo usa ecoline, china e matita, ed i colori prediletti sono il giallo, l'arancio, il fuxia, il blu, il verde acqua. La matita viene utilizzata per creare un'ombra che stacca le forme dal piano del foglio.

Un'altra notazione: rispetto alle opere presentate per il concorso, in queste ultime emerge di più il colore che la scrittura, forse, come dice l'autore, "perché man mano che lavoravo prendevo più coraggio".

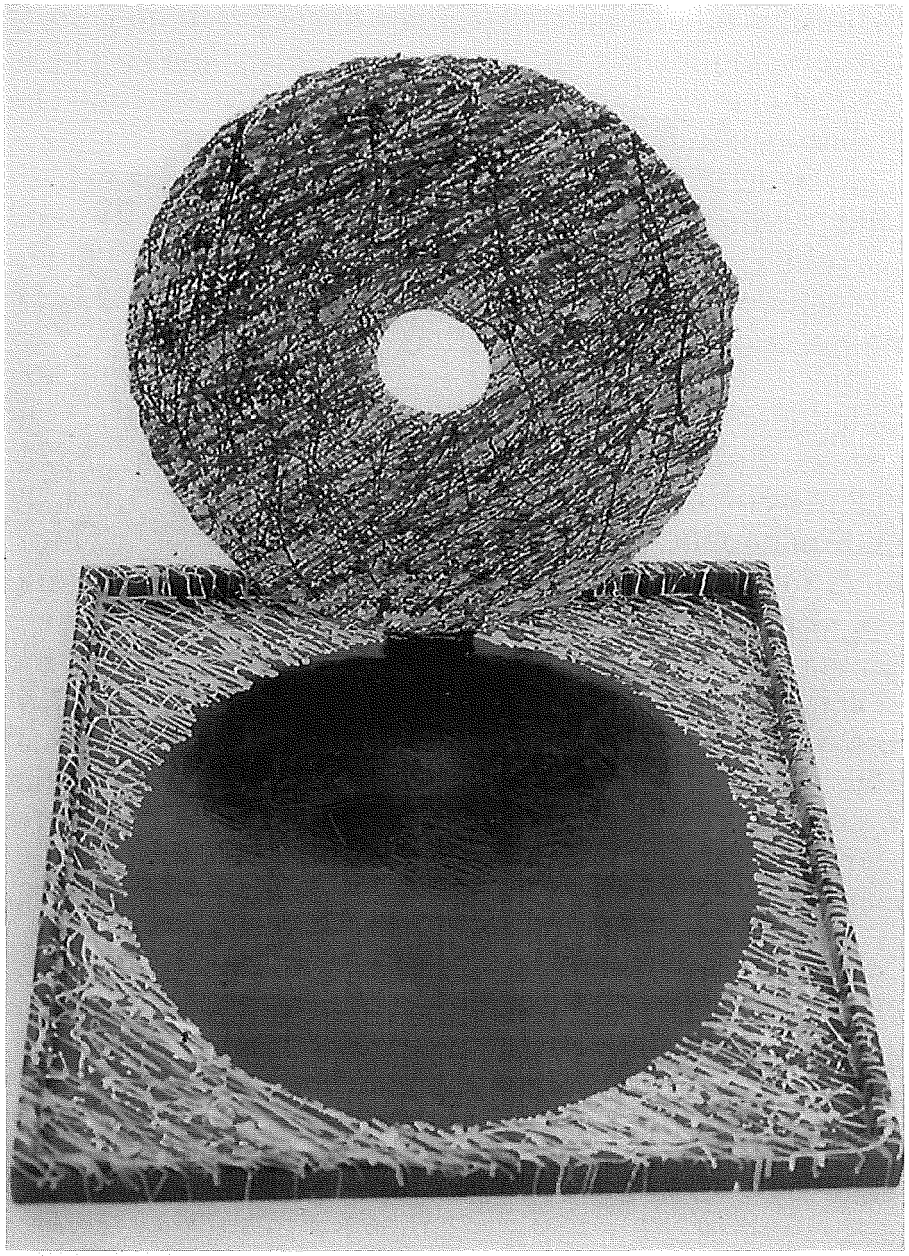
Se mi si consente un riferimento alla psicologia dell'artista, non v'è dubbio – come afferma lo stesso Antonio Giocondo – che il pensiero va prima alla "parola" e poi al "colore", mentre in fase esecutiva avviene il contrario: prima, cioè, viene steso il colore, poi la "scrittura".

Dall'invenzione della stampa con caratteri mobili del Gutenberg (circa 1438!) ad oggi, i passi effettuati dagli artisti nel campo delle arti grafiche hanno indubbiamente dell'incredibile: io penso che il settore più specifico della grafica pubblicitaria costituisce il risultato più tecnicamente evoluto. Le opere grafico-pubblicitarie appaiono sempre più piacevoli ed accattivanti. E giustamente ripete Antonio Giocondo: "quello che faccio, deve piacere a me prima come grafico pubblicitario, poi come artista, altrimenti non lo faccio".

Il risultato è che il "piacere" finisce coll'avvertirlo anche il "consumatore" di questi "prodotti". Insomma un'arte che viene da lontano, che ha un forte sapore americano e che, sulla linea dei Warhol e dei Lichtenstein, traduce in forme estetiche la quotidianità consumistica.

PIPPO SCALTRITO
Il recupero della sporta
Galleria "Interarte", Milano 1990

Conoscevo Pippo Scaltrito per averlo incontrato talvolta alle inaugurazioni delle mostre messinesi. Avevamo parlato per qualche minuto, sapevo che dipingeva, che apparteneva all'area dei pittori figurativi. Dopo averlo perso di



Pippo Scaltrito
Finestra. Smalto su legno e su sporte mobili.
Legno cm. 82 x 154 - Sporte ø 66

vista - al punto di averne quasi dimenticato il nome - un giorno mi viene a trovare e mi accompagna al suo studio in uno dei tanti suggestivi villaggi di Messina: Massa S.Lucia.

Il paesaggio incontaminato dall'inquinamento, la pace e la quasi totale assenza dei rumori spiegano probabilmente perché Scaltrito per 20 anni ('68-'88), almeno, si è occupato di trascrizione della natura (vegetazione, paesaggi etc.). Ma, adesso, Scaltrito mi introduce nel suo studio e mi mostra la sua ultima produzione: le sporte.

Il periodo delle sporte, che Pippo Scaltrito chiama 2° periodo, è cominciato da un paio d'anni (1988) e la sua produzione ha già avuto il primo impatto con il pubblico e con la critica alla "Expo arte" di Bari dell'89 a alla "Art Jonction International '89" di Nice.

Accanto alle "sporte", in questa mostra, Pippo Scaltrito propone anche le "carte" (che sono realizzate con una tecnica personale di smalti soffiati) e le "tele scolpite" (come egli le definisce: si tratta cioè di tele bagnate, messe sotto pressa e fatte asciugare – in modo che una parte della tela resta sbalzata – colorate e presentate con una sporta sopra). Se le "carte" dimostrano, a mio avviso, una raggiunta maturità tecnico-espressiva, sulle tele l'autore deve ancora lavorare per consentire che il procedimento tecnico raggiunga un maggiore effetto di nitidezza.

Prima di esprimermi sulle sporte – che rappresentano la novità principale della mostra – mi sia consentito di riferire quanto l'autore stesso dichiara circa la sua conversione o folgorazione sulla via del "figurativo" (cioè mentre si occupava di natura, di paesaggio o di riproduzione quasi veridica di essi).

La lettura di un brano critico di Achille Bonito Oliva (sulla sperimentazione di materiali desunti dal quotidiano, su Duchamp, l'*action-painting*, la *pop-art*, sul "rapporto dell'arte con l'ecologia" e sul "contatto autentico, non artificiale, con

le cose") ha finito col far breccia nella mente e nel cuore di Scaltrito, il quale viveva già in un clima di antropologia culturale e non doveva fare altro che aprire gli occhi. Da questa presa di coscienza alle "sporte" il passo è breve: in campagna esistono ancora vecchi trappeti (frantoi), con tutta l'attrezzatura – ormai da considerare come reperto da museo etnoantropologico – le pietre, le presse, le "sporte".

Ecco: il suo occhio di artista è stato catturato dalla sporta (il cui significato tradizionale è quello di sacco o sacca per la spesa o per altro); vale a dire un oggetto di forma rotonda fatta di corda intrecciata – con un buco al centro - sul quale e sotto il quale si ponevano le olive, già macinate, per essere pressate.

Queste "sporte" colorate (che qualche critico ha definito "tiriassegno") appese alle pareti o giacenti in terra in contenitori di legno, anch'essi colorati con la tecnica del dripping, o utilizzate come sportelli di bacheche di legno, si affacciano dunque alla mia vista nello studio agreste di Scaltrito.

Questa ruota di corda schiacciata con il buco al centro (e colorata di rosso, giallo, verde, blu in prevalenza) assurge talvolta nella visione di Scaltrito a *Sole*, con i suoi raggi, con la sua luce.

Ecco: in questa operazione può vedersi forse un intervento minimale da parte dell'autore, il quale si trova in mano un *reperto*, per dirla alla Duchamp un ready-made, e quindi un oggetto già trattato da un artigiano. Scaltrito lo riutilizza fantasticamente nella tradizione della *Pop-art* (ma anche, come ho detto, della linea dada tracciata da Duchamp).

Va detto però che Scaltrito non riesce ancora a trarre da queste sporte il massimo potenziale. Infatti, in questa che si può considerare prima fase di sperimentazione del nuovo corso, mi sembra che Scaltrito mostri di dover ancora acquisire un maggiore spessore culturale che dia ai suoi interventi più profondi contenuti.

Va bene anche l'ingenuità che, come ricordava Bonito Oliva nel brano citato da Scaltrito, è dei bambini e si sa che i bambini sono degli artisti in pectore o allo stato embrionale, ma anche i bambini esprimono le loro ragioni: che è ciò che deve fare ancora meglio Scaltrito per non rischiare di limitare il suo intervento ad un puro fatto decorativo.

*Il palazzo di Marcello Piacentini sotto il profilo architettonico**

È mia intenzione di muovere dalla descrizione analitica dell'edificio, cogliendone gli elementi linguistici, per pervenire infine alla individuazione dello stile e rispondere alla domanda se tale Palazzo rispecchi la produzione architettonica piacentiniana del XX secolo o se e quanto se ne discosti.

Come è stato osservato[1] il Palazzo di Giustizia di Messina edificato nel 1928 su progetto di Marcello Piacentini "si compone di tre edifici collegati da gallerie che mettono in comunicazione le tre grandi sale terranee di invito. Esso è un esempio unico nella città, di costruzione eseguita in cemento armato solo nelle strutture portanti ed in pietre nelle parti maggiori".

Quanto al materiale usato "la pietra, di caldo colore giallo-ocra, è quella stessa che era stata adoperata anticamente per i templi di Selinunte e di Agrigento, mentre in marmo di Cinisi sono alcune parti ornamentali. La scelta di queste pietre isolane, specie quelle della facciata, è stata fatta per accentuare lo stile grecizzante dell'insieme e il vago ricordo dei templi greci in Sicilia".

---

* Pubblicato in *La giustizia a Messina*, Messina 1989, pp. 105-110.

[1] AA. VV., *Messina artistica e monumentale*, Messina 1974, pp. 37-38.

Quanto al prospetto, "sopraelevato da grandi scalee, (esso) è caratterizzato da grosse scanalate colonne doriche che inquadrano i muri di facciata, ove s'apron finestroni rettangolari, e sorreggono una chiara trabeazione. Le finestre sono sormontate da rosoni e medaglioni a bassorilievo ... Numerose sono le iscrizioni latine e i motti romanistici che ornano i frontoni e le targhe dei prospetti. I grandi tondi dell'attico, rappresentanti il *Diritto* e la *Legge* sono dello scultore Giovanni Prini; le quattro aquile sono di Nino Cloza e di Antonio Bonfiglio; degli artisti Cloza e Ricciardi sono i medaglioni raffiguranti alcuni giuristi messinesi; le teste di Minerva sulle porte laterali sono dello scultore Bernardo Marescalchi; quelle sulle finestre dello scultore Bonfiglio".

La descrizione così si conclude: "sul fastigio è la grande quadriga di bronzo e alluminio dello scultore Ercole Drei".

L'impressione visiva diretta dell'edificio pone all'interprete del testo piacentiniano il problema di chiarire se esso sia espressione autentica della invenzione dell'autore o sia il risultato di un conformismo - sia pure relativamente personalizzato - nei confronti della cultura di regime.

Bruno Zevi[2] affronta le vicende relative alla nascita ed alla fine del *Gruppo 7* (gli architetti Gino Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, e Giuseppe Terragni, fondano nel 1926 il razionalismo italiano) e del M.I.A.R. (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) che aveva in Libera un attivo segretario e associazioni corrispondenti nelle principali città, uomini infaticabili come Giuseppe Pagano che erano riusciti a sostanziare le sporadiche simpatie della sinistra intellettuale del fascismo verso il movimento moderno", nonostante che Mussolini avesse all'inizio dato l'impressione di aderire al nuovo verbo dei giovani.

Secondo Zevi il M.I.A.R. perse la sua battaglia rinnovatrice a causa della "inconsistenza della politica mussoliniana

rispetto all'arte e per l'abilità manovriera di Piacentini e dei suoi accoliti".

Il giudizio politico di Bruno Zevi su Piacentini non ammette repliche: "una serena analisi storica porta a concludere che non fu il fascismo a stroncare il movimento razionalista in Italia, come fecero il partito bolscevico in Russia e il nazismo in Germania; fu una malattia più vecchia del corpo sociale italiano da cui il fascismo stesso, in larga parte consenziente e in parte marginale suo malgrado, fu attanagliato. Parlo della mentalità e *del costume trasformistico che ebbero in architettura il principale esponente in Marcello Piacentini*" (il corsivo è mio).

In altri termini Piacentini si sarebbe avvicinato al movimento razionalista per batterlo, poi, facendo il doppio gioco ed accaparrandosi le simpatie e le commesse di Mussolini e del regime.

Fra le realizzazioni dell'architetto romano Marcello Piacentini (1881 - 1960) si segnalano il progetto (1907) per la sistemazione del centro di Bergamo e nel '51 il *cinema Corso* a Roma "che suscitò polemiche con il suo modernismo di marca europea"[3]; tra il '20 e il '25 Piacentini si soffermò su tematiche ispirate alla secessione viennese (realizzando le cose migliori), ma presto "si adattò al trionfalismo monumentalistico del regime, divenendone anzi il massimo esponente ufficiale"[4].

A questa ultima fase appartiene il *Palazzo di Giustizia* di Messina (1928) e fra le sue imprese negative si ricorda che nel '41 "iniziò la demolizione della 'spina' dei borghi davanti a San Pietro per aprire via della Conciliazione".

---

[2] B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950, pp. 231 ss.
[3] Cfr. *La nuova enciclopedia dell'arte*, Garzanti, 1986, p. 643, ad vocem.
[4] *Ibidem*.

Ordunque Marcello Piacentini, professore di urbanistica nell'Università di Roma a partire dal '29, accademico d'Italia, ha avuto il suo periodo di auge nel ventennio '23-24, affiancando all'attività nel campo urbanistico (si ricordi anche la sistemazione del centro di Brescia) quella del campo dell'edilizia (si ricordi anche la sistemazione della Città Universitaria di Roma e il palazzo del Ministero del Lavoro).

Da quanto detto si evince che il periodo migliore – per l'ispirazione e per i risultati conseguiti – dell'architettura piacentiniana è quello che va sino al 1925, in cui l'autore, come osserva Zevi, si collega alla Secessione viennese, realizzando, in alcuni edifici privati a Roma, aspetti innovativi.

Ma detto ciò, lo stesso Zevi aggiunge, con un giudizio fondamentalmente negativo, che "la figura di Piacentini non rientra nella storia dell'architettura moderna e perciò eviteremo di parlarne se non per quel che riguarda la sua azione pratica che fu determinante nei destini del movimento moderno".

Se lo scopo di Piacentini era quello di dominare l'edilizia italiana, si spiega l'operazione attraverso la quale l'architetto-urbanista "con l'appoggio dell'accademia ... rafforzava il suo potere professionale, diveniva l'architetto ufficiale della burocrazia, accentrava gli affari"[5].

"Di fronte alla polemica del Gruppo 7 – osserva ancora Zevi – egli si era destreggiato con boriosa sufficienza; aveva scritto articoli sull'irrazionalità dell'irrazionale', sull'internazionale architettonica, che suscitavano le simpatie dell'accademia: allo stesso tempo sentiva che il miglior modo per sconfiggere il movimento moderno era quello di mettersi lui a capo".

[5] Cfr. ancora Zevi, *op. cit.*, p. 238.

Come osserva lo stesso Piacentini in *Architettura d'oggi* (1930) la sua architettura è un *mix* di moderno e di antico, una sorta del romano *in medio stat virtus*, e di ciò egli doveva essere molto fiero.

Ma, osserva Bruno Zevi, "tra l'accademismo plagiario e il movimento moderno Piacentini architetto sceglieva trasformisticamente la terza via di un classicismo denudato dalle decorazioni, che sostituiva colonne giganti con pilastri giganti ed eliminava, quando opportuno, gli archi ... Dalla Piazza di Brescia all'Esposizione del 1942 a Roma, Piacentini ... [seguì] la via del monumentale semplificato, con quell'agnostica adattabilità che [gli] permise di percorrere il cammino inverso quando convenne professionalmente e di tornare nel 1938 all'obrobrio di aritmici filari di falsi burbanzosi archi di colonne contraffatte e ottuse"[6].

Il giudizio pesante di Zevi, a mio avviso, deve essere accolto con alcune riserve, in particolare nel caso del Palazzo di Giustizia di Messina: quel "monumentalismo semplificato" e quel "classicismo denudato dalle decorazioni", che Zevi vede come caratteristiche del "trasformismo" di Piacentini, si debbono apprezzare qui come capacità di ambientazione specifica nella terra e nella cultura siciliane (vedi il rimando al tempio greco di cui si parlava all'inizio): e non si può negargliene la relativa suggestione.

Risulta semmai impropria la visione di una "classicità netta e gagliarda" attribuita all'edificio messinese[7], ma si potrà convenire con chi lo definisce esito della "sintesi assoluta dell'attività creatrice del Piacentini"[8].

---

[6] *Idem*, pp. 238-239.
[7] Così Ugo Oietti, cit. in A.a. V.v., *op. loco cit.*.
[8] A. Michel, *Histoire de l'Art*, 1929, cit. in A.a. V.v., *op. cit.*, pp. 37-39.

E, tuttavia, non si può concordare con chi ritiene che "pochi edifici rendono evidente e spontaneo, come questo, il superamento del dissidio fra classico e romantico, fra vecchio e nuovo, fra nostro e straniero, fra tradizioni locali e tendenze universali"[9].

Giudizio questo affetto da eccessivo impeto laudativo nei confronti dell'opera semmai di un abile professionista, tendente talvolta a virtuosismi, atti a raccogliere il consenso delle masse.

Nè, infine, mi sembra corretto dire che il Palazzo messinese sia "esempio di un'arte di transizione, di frutto cioè di quell'orientamento dell'architettura del primo ventennio del secolo che cercava di collegare il presente al passato e riannodarsi ad una tradizione di cui sentiva affievolirsi il richiamo nell'incalzare delle nuove necessità"[10]. E, infatti, si può replicare che, purtroppo, in generale si trattava, come ha dimostrato Zevi[11], di una tendenza che tentava di soffocare il "nuovo" e che, quindi, pur essendo di "transizione", non poteva che risentire del *disvalore* storico-politico e, nella fattispecie, anche dell'interesse professionale che la esprimeva.

Detto ciò, il giudizio finale, oggi (a 60 anni circa dalla costruzione), non può non prendere in considerazione il contesto storico in cui si inserisce il Palazzo messinese: nella Messina della ricostruzione post-terremoto il Palazzo piacentiniano emerge come *opera* che, se non può assurgere ad alti livelli "d'arte", merita indubbiamente rispetto.

---

[9] E. Calandra, cit. in A.a. V.v., *op. loco ult. cit.*.

[10] Cfr. Aa. Vv., *op. ult. cit.*, p. 39.

[11] Zevi, *op. ult. cit.*, pp. 231-240, passim.

SERBOLI: *"Pezze d'autore - quasi paesaggi"*
Galleria "Lo stacco", Patti 1990

Serboli vive e dipinge a Messina e la sua prima mostra risale al 1975, ma il suo amore per la pittura e per i colori, o dovrei dire per il "colore", all'infanzia.

Essendomi documentato – come va fatto quando ci si accinge a scrivere di un artista – ho constatato che si è parlato sinora di Serboli e della sua pittura, ma non si è cercato di collocarlo nel contesto artistico locale (messinese) nè tantomeno nazionale. È, allora, questo il compito che mi prefiggo di svolgere in questa presentazione.

Nell'esame del regesto o antologia critica su Serboli, vorrei muovere dalle considerazioni di Teresa Pugliatti in occasione della mostra di Capo d'Orlando del dicembre dell'84 (solo in parte pubblicate in un "foglio" a stampa, ma da me tratte dal dattiloscritto integrale). Occupandosi, dunque, dei 10 pittori messinesi che esponevano alla mostra orlandina intitolata "Vita e paesaggio di Capo d'Orlando", Teresa Pugliatti escludeva l'esistenza di "tendenze" unificanti nella pittura messinese: "l'informale va recuperando larve di immagini-colore, e il risultato non può essere definito neppure nell'area sia pur genericamente astratta, poiché spesso si tratta di pseudo-immagini che hanno il solo significato di una ricerca di distinzione tra diverse vibrazioni di colore: spesso peraltro concrete, in quanto riproduzioni di effetti di luce, ovvero quasi raffigurazioni sintetiche di 'paesaggi' ... La stessa 'Figurazione' quando oggi si possono cogliere gli elementi per legittimare una tale definizione, è commista ad elementi di deformazione e di 'reinvenzione', tali da suggerire contenuti che appartengono più all'area della fantasia che a quella della riproduzione del reale".

Come dice la Pugliatti, è difficile dunque cogliere un

Piero Serboli
Paesaggio, 1990

carattere unitario nel panorama pittorico messinese. Questo eclettismo, "ad una prima constatazione può vedersi soltanto come un fatto negativo. Infatti la carenza di orientamenti unitari e di organiche correnti di pensiero è un portato dell'isolamento provinciale; poiché la mancanza di contatti e di confronti porta indubbiamente a chiudersi in se stessi e ad operare individualisticamente".

Ma, esiste il lato buono della medaglia e, infatti, "la necessità di superare le limitazioni dell'isolamento provinciale richiede... un maggiore sforzo individuale e acuisce la tensione creativa ... la ricerca e i contenuti sono, dunque, vari ma certamente non superficiali e casuali e, anzi, generalmente autentici e originali".

Ciò risulta di piena evidenza – aggiungo io – in Piero Serboli, considerandolo nelle varie fasi tra l'84 ed il '90. Serboli – e per questo mi sono soffermato molto sulla ricostruzione (che condivido) della Pugliatti – è, dunque, nei pregi e nei difetti *figlio* della pittura messinese, e il suo *back ground* storicamente rilevante risale certamente agli anni Sessanta.

Dice specificamente Teresa Pugliatti che "Piero Serboli, passato recentemente da un precedente *informale* con effetti nevosi ad un recupero dell'immagine, si serve di supporti fotografici (brani ritagliati e incollati) con interventi pittorici che modificano l'immagine precostruita e la arricchiscono di significati sottilmente ironici e di effetti estetici di sofisticata eleganza".

Credo che per capire Serboli ed il suo amore per il *colore* - come dicevo - bisogna citarlo direttamente (in occasione di una sua quasi auto-presentazione per la mostra dell'87, intitolata *L'aggancio*): "lo sai che anche tu fai pittura senza saperlo? Pensa quando, al mattino, ti vesti indossando quei capi con i colori che il tuo stato d'animo decide: capi che precedentemente hai scelto tra tantissimi in un colo-

rato magazzino. Per non parlare dei colori e delle matite che ti fai scivolare sul tuo viso (la tua tela, il tuo foglio da disegno, ecc...)".

Parole - come si vede – semplici, ma appunto per questo forse emblematiche ed illuminanti del *fare pittura* di Serboli. Ancora a proposito del rapporto con *il colore*, Serboli mi dice che per un lungo pezzo non adoperò addirittura il giallo per rispetto al grande Van Gogh. E ancora parla con grande devozione dei colori di Matisse. Ma procediamo con ordine.

Nella mostra *Serboli & Serboli* (santi, prime-donne, reliquie, ex voto, del 1985), ove si possono riscontrare umori che vanno dalla protesta alla dissacrazione, all'ironia, Franco Palmieri parla di *amaro divertissement*, confermando con ciò il clima che dà luogo ad un certo tipo di espressione provocatoria-sarcastica-ironica.

Ancora recensendo in catalogo i *Murali* di Limina – e con riferimento a Serboli – Teresa Pugliatti parla di "immagini composite e sovrapposte", rimarcando quello che, a mio avviso costituisce la cifra pressocchè costante della pittura di Serboli, il quale non sa immaginare che superfici sovrastrutturate, a più piani o livelli di lettura.

Si tratta di "paesaggi" che saranno definiti via via tra l'87 e l'89 – dallo stesso autore – "scontati", "mancanti" e "recuperati".

Il percorso artistico già psicologicamente e culturalmente identificabile (si aggiunga agli autori citati il rispetto di Serboli per l'opera del contemporaneo Tano Festa), si precisa, quindi, artisticamente passando dai *collage* iniziali (di cui parla ancora Palmieri nella mostra dell'87 alla Galleria Mosaico), "con cerniere su supporti appena colorati e in seguito addolciti da una fuga d'orizzonte" e "con bulloni disarticolati in uno sfascio", a quelle che chiamerei "pezze-paesaggio" (pezze di stoffa usate per pulire i pennelli).

"Da pezze incollate sulla tela - continua Palmieri -

nascono i 'Paesaggi recuperati'. Avranno questo nome proprio perché nella trama di colore si intravedono lumi di prati, il filiforme delle erbe, il riverbero del sole".

Può darsi: ma io li direi "recuperati" nel senso del rina-scere di un paesaggio autenticamente e interiormente sentito, laddove prima si trattava di un "paesaggio scontato" (o visto dall'esterno) e poi di paesaggio addirittura mancante (a causa ad esempio di un buco al centro della tela o del compensato).

Precisa, infine, Palmieri - e sono d'accordo - che "negli ultimi lavori Piero Serboli si sostituisce alla casualità (precedentemente solo indotta a diventare immagine "recuperata"): le pezze non sono più quelle 'segnate', anche la forma del loro taglio assume sulla base-tela una funzione che già determina il *trompe l'oeil* della visione planimetrica.I bagliori segnati da Serboli accostano e sovrappongono i gialli solari, i verdi, i rossi terrosi, tramutandosi in sintetici graffiti di ciò che è 'esterno': singolari tatuaggi con elementi-linea o macchia che dicono dell'effettività del pittore per la libertà degli elementi della natura".

Per focalizzare il percorso artistico di Serboli, almeno nell'ultimo quinquennio, bisogna fare riferimento anche all'Espo Arte di Bari 1989. In questa occasione – facendo riferimento alla precedente mostra dell'85 – Lucio Barbera parla di "dissacrante spirito dada", di paesaggi "impressi su uno straccio" e quindi "stracciati", per poi essere "recuperati": "La tela è completamente dipinta di bianco, assenza di ogni pittura e di ogni immagine, mentre altrove l'operare artistico si svolge su bianche stoffe che poi su quel supporto vengono adagiate, come reliquie nelle teche. Non è, dunque, pittura sul supporto, ma piuttosto straniante ma necessario colloquio tra la presenza e l'assenza, tra il bianco dipinto e i colori che dipingono in un altrove".

E, infine, oggi Serboli produce per così dire *paesaggi mixati*, cioè per metà materici ("pezze" con intervento) e

per metà dipinti (orizzonte, cielo blu). L'uso della *pezza* (sporcata per pulire i pennelli) persiste, con l'aggiunta dell'intervento pittorico.

In definitiva, come è stato detto da Palmieri, Serboli è un "pittore del suo tempo" perché si guarda intorno; ma preciserei che a ciò che vede egli aggiunge ciò che sente, e il risultato è originale.

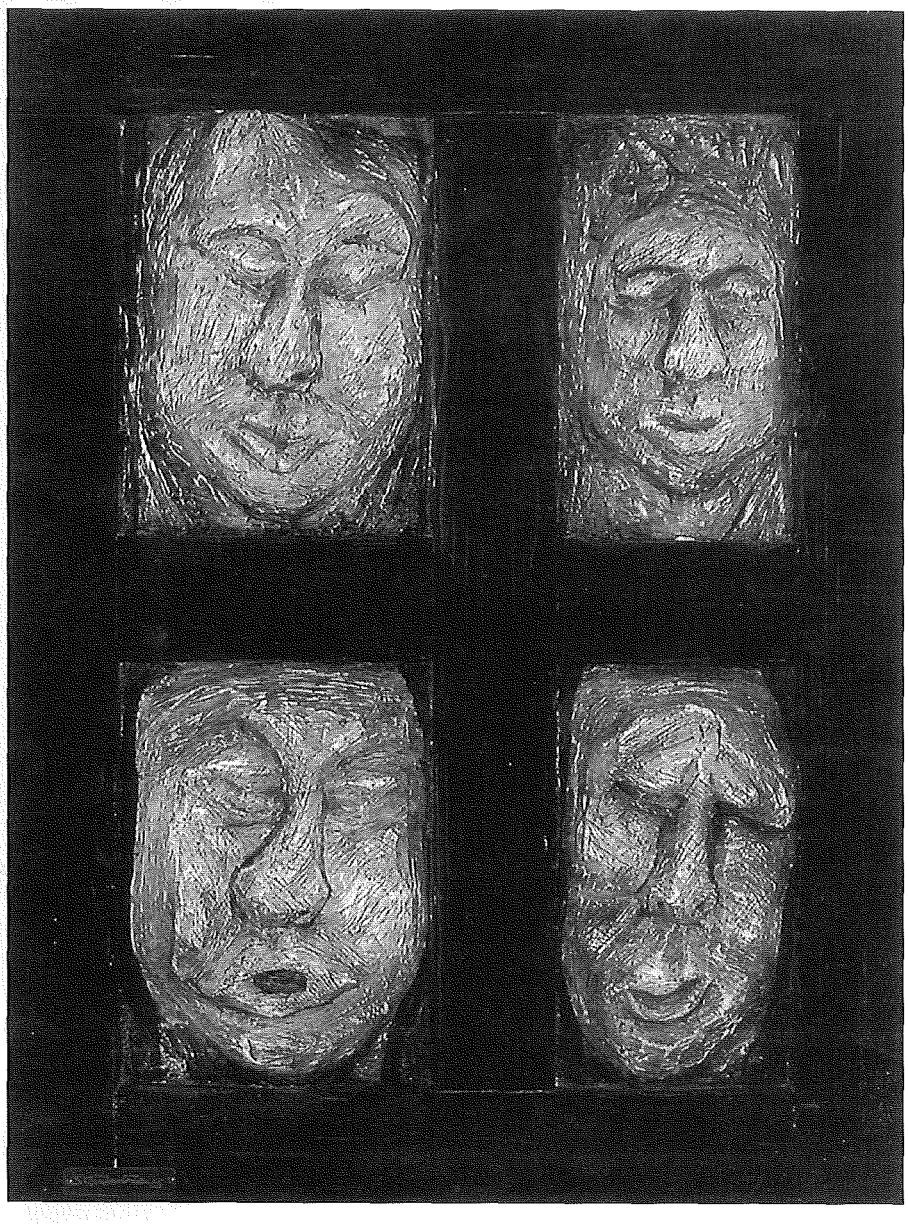
Aggiungerei ancora che Serboli si pone nella scia di quanti oggi (da Pozzati a Baj da Franco Angeli a Tano Festa) rivivono la stagione *dada* con diverse motivazioni e con diversi obiettivi, strumenti e linguaggi, ma nello stesso contesto sociale di perdita o caduta di valori di riferimento.

STELLO QUARTARONE
La materia e la forma
Galleria "L'Airone", 1990

Quando lo presentai (nel Dicembre '86 al Circolo della Stampa di Messina), Stello Quartarone era alla sua prima personale e parlai - in quell'occasione - di "forme latenti", che il fruitore avrebbe dovuto scovare secondo la sua immaginazione e/o fantasia.

Si trattava di inchiostri e smalti e, alla fine della presentazione, scommettevo sulle qualità di Quartarone, che certamente sarebbero state confermate nei suoi lavori futuri. Era come se la mostra di allora avesse costituito una momentanea tappa del "Work in progress" dell'artista.

Adesso (1990) Stello Quartarone ci propone all'Airone una rassegna di teste scolpite in marmo e in pietra con lo sfondo di alcuni dipinti e disegni di teste, in una quasi perfetta *osmosi* tra scultura e pittura. Ma, a scanso di equivoci, voglio sottolineare che oggi si tratta di valutare le qualità di Quartarone scultore.



Stello Quartarone
La famiglia n. 3 - Bassorilievo, legno e gesso armato cm. 74 x 56.

A questo proposito rileggendo la biografia dell'artista, si scopre che nel '74 quando si accosta all'ambiente artistico messinese, già ricco di fermenti creativi, Quartarone è attratto dalla materia e quindi comincia a creare sculture: in legno, marmo, pietra, gesso, argilla. È solo nell'84 che l'artista sospende la sua attività di scultore, interessandosi alla pittura (da lì le opere con tecnica mista - di cui parlavo prima - inchiostri e smalti).

Quartarone nasce, pertanto, scultore, ma soprattutto con l'occhio, la mente e la vocazione dell'artista. Il suo studio sito nel Fondo Galletta (un affastellamento di casette povere con scale e scalette, viuzze e piccoli cancelli in ferro ed in legno), uno dei luoghi più suggestivi di una Messina forse ancora sconosciuta a molti messinesi, è circondato dalla pace e da un immancabile sottofondo musicale. In questo studio – fatto di piccole stanze – Quartarone usa solo dipingere, mentre il laboratorio, ove svolge l'attività di scultore, si trova a pianterreno, sotto la sua abitazione.

Come ricorda Francesco Palmieri nella presentazione delle sculture di Quartarone nell'84 a Roma, alla Festa dell'Unità, la prima materia di approccio è il legno, il primo soggetto è la donna; il nudo femminile. E Palmieri sottolinea che forse nelle nervature più profonde di Quartarone c'è **l'artigiano**, ma con la fantasia creativa dell'artista, tanto è vero che egli non fa altro che vedere nella materia "forme sopite" da riportare alla luce.

Più precisamente secondo Palmieri "dapprima da solo, poi aderendo al gruppo di sperimentazione "Studio 103", Quartarone più che a prevaricare il legno tende a servirlo, a rivelarne delle forme preesistenti: un auscultare una linfa ormai recisa, un farsi artigiano perché l'artisticovenga spontaneamente alla luce..."

Recensendo la mostra al Gabinetto di Lettura (1985),

Lucio Barbera rilevava il successivo accostamento di Quartarone al marmo, alla pietra, al gesso e all'argilla (mantenendo ovviamente quello con il legno), l'amore per la figura umana e per autori come Moore e Brancusi, ma parlava anche del "sapore arcaico" di molte delle sculture esposte. Secondo Barbera, comunque, "non c'è solo un **servire** la materia, piuttosto che un **servirsene**, ma proprio nel collegamento tra l'arcaico ed il moderno sta il valore fondamentale di questa scultura, che poi assume l'andamento levigato dell'alabastro o il tormentato **rifare** che l'argilla consente, offrendosi docile nel tradurre una idea in forma o una visione in oggetto".

È interessante quanto dice lo stesso Quartarone nell'autopresentazione al Gabinetto di Lettura: "La scultura – in tutte le sue possibili forme – è la scelta di base, dettata da un intimo desiderio di verificarmi nella terza dimensione... Ogni ramo, ogni blocco, ogni pietra nasconde delle forme preesistenti e, anche dopo il mio intervento, lascio che siano essi a suggerire, a chi guarda, lo stile dell'opera".

Qui va introdotta una chiosa da parte del critico: Quartarone vuol dire che nel suo lavoro di scultore con mazzola e scalpello (quello dalla punta preferita, magari non troppo sottile!) egli vede la forma nella pietra o nell'alabastro, e la estrae, lo stile non è per così dire "giustapposto", ma nasce dalla scelta della materia che lo ispira.

In questo senso si è parlato di ascendenze come Moore e Brancusi – ma allora io risalirei sino a Rodin – e con riferimento specifico alle **teste** che oggi presenta (grottesche, irridenti, satireggianti, con sberleffi e cachinni rivolti alla realtà circostante, quasi una critica per immagini) parlerei di un atteggiamento neo-espressionista.

Le teste proposte in pietra arenaria, in pietra lavica ed in alabastro hanno tutte, dunque, una loro unità stilistica

nella differente materia utilizzata: molto interessanti mi sembrano i due bassorilievi (formati ciascuno da una famiglia di quattro elementi: madre, padre, un figlio ed una figlia), volutamente primitiveggianti, quasi delle maschere alla Rouault.

Precisa ancora Quartarone con lucida puntualità: "lo stesso legno può essere matrice di forme completamente differenti, perché mediate dalla memoria dalle espressioni di epoche diverse: dallo stesso legno filiforme e sfaccettato del decò, la opulenza delle forme-madri dell'arcaico, le 'volute' intuite dal Brancusi, corpi appena levigati per un 'suggerimento' dello stesso tronco; nell'alabastro la levità, la continuità di superfici senza spezzature di certi 'momenti' dell'Ottocento italiano, fluorescenze che aggirano le vaghe venature".

Ed, a completamento di quanto detto circa la sua versatilità con la **materia**, aggiunge l'autore che "l'argilla e il gesso rispondono al desiderio di fare per rifare; la duttilità dell'argilla fa da ponte al preesistente ed al 'possibile' e la considero, oltre che fine a se stessa, una forma di educazione a 'leggere',nei materiali duri, quelle possibilità che la loro fisicità non permette di intuire".

In conclusione oserei dire che nella maturità conquistata Stello Quartarone potrà senz'altro utilizzare le forme espressive della scultura e della pittura – come fa nella mostra dell'Airone – in una buona complementarietà stilistica: privilegiando ora la prima ora la seconda, in base all'ispirazione del momento.

Se è consentito al presentatore dare "suggerimenti" sarebbe opportuno che l'autore ricercasse l'obiettivo di una maggiore purezza nella materia prescelta e tentasse un approfondimento della psicologia - se così può dirsi - dei personaggi, al fine di ottenere una più intensa espressività.

Ed ancora, oserei aggiungere che venisse usata e privi-

legiata una sola materia (pietra, marmo o legno), dal momento che ciascuna di queste richiede un trattamento specifico ed ha una valenza espressiva particolare.

Un'ultima notazione: dopo quanto detto non credo sia possibile parlare di dis-continuità nell'evoluzione artistica di Quartarone, bensì di una feconda operosità, ispirata dal suo codice morale e tecnico, che difficilmente a – quanto posso intuire – potrà avere delle cadute in futuro.

L'espressionismo psicologico di Ranieri Wanderlingh
in Catalogo della mostra *Viaggio oltre l'astratto- Ranieri Wanderlingh - Opere 1981-1990*, Chianciano Terme, 1990

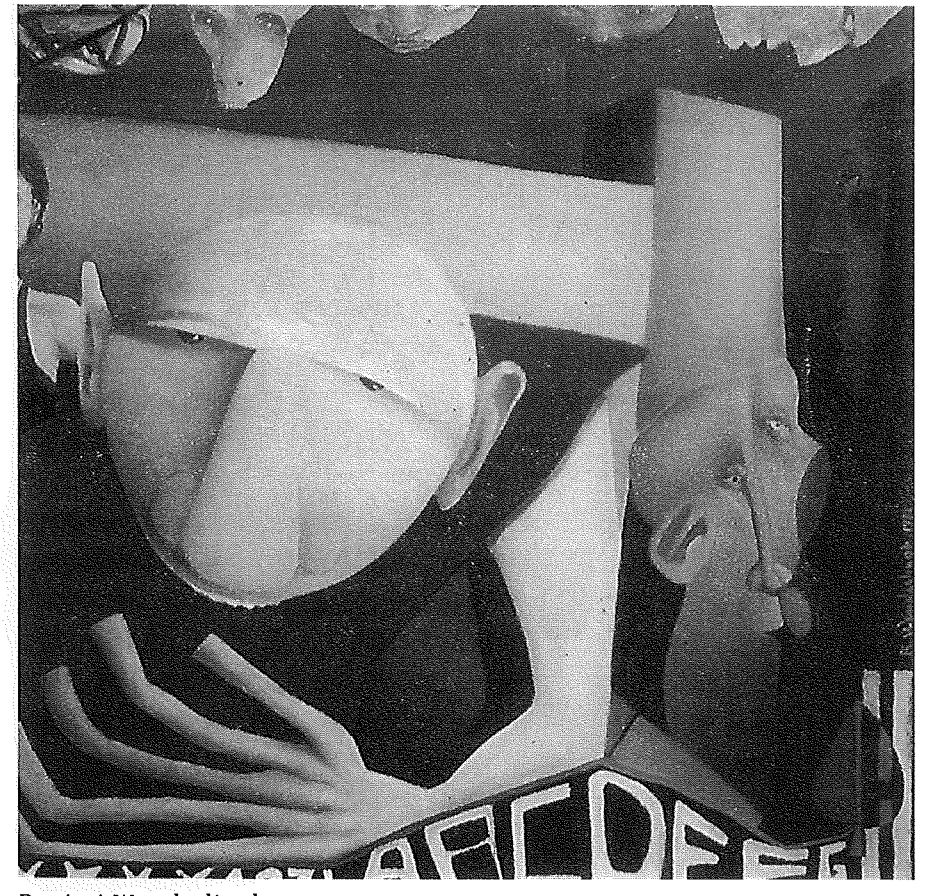
Seguo ormai il trentenne Ranieri Wanderlingh dalla sua prima apparizione sulle «scene artistiche»: voglio dire dalla sua prima personale, intitolata *Frammenti*, che ebbe luogo a Messina nella galleria *Mosaico* nel 1982.

Molte esperienze ha maturato il giovane artista e molti momenti ha attraversato la sua «ricerca».

Tappe significative, a mio avviso, dell'itinerario biografico-artistico di Wanderlingh sono state la partecipazione all'Expo-Arte di Bari nell'83 e nell'84, nonchè quella a Faenza ad una rassegna nazionale di scultura in ceramica (mezzo espressivo nel quale si è pure cimentato il nostro artista).

Nella mia prima recensione sul *Soldo* (Messina 20 novembre 1982), osservavo che *Frammenti* si poneva in un momento di transizione della prima fase, caratterizzata da un *realismo istintivo*, alla seconda, caratterizzata da un *astrattismo con evocazione figurativa.*

E non credo di aver sbagliato, allora, nell'individuare nella «cultura del fumetto» (non si dimentichi che l'autore alla prima mostra contava appena ventun anni) il sostrato di quella trasfigurazione operata da Wanderlingh sulla tela



Ranieri Wanderlingh
Il "Magnippo", 1981 - olio su tela cm. 70 x 70

(che oggi direi però più opportunamente trasfigurazione del mondo nel suo incoscio). Nè quando rilevavo che l'autore aveva indubbiamente recepito la lezione cubista.

Il 28 Maggio mi rioccupavo di Wanderlingh al quale, sempre da parte del *Mosaico*, era stato dedicato un intero box nella *Fierarte '83* di Messina.

Ancora i personaggi dell'artista si muovono tra la fantascienza-fumetto e la realtà dell'alienazione consumistica.

Non esce ancora l'autore dalla piccola dimensione, ma dimostra di operare con lucidità, e di essere in grado di controllare razionalmente la propria pittura, pur seguendo un innegabile istinto creativo.

Teresa Pugliatti, presentando Wanderlingh alla galleria messinese *Il Gabbiano* nell'84, e parlando del suo linguaggio, osserva che «quello precedente (alla mostra ivi presentata) era insieme "neo cubista" nelle partiture spaziali e cromatiche, ma assumeva accenti surrealistici nella libera invenzione delle figure.

Oggi Wanderlingh allenta, e talvolta elimina, le partiture geometrizzanti per una maggiore libertà nelle distribuzioni spaziali. Ma il significato delle sue composizioni non cambia: la stesura è sempre, al tempo stesso, libera e controllata, e peraltro coincide con il contenuto effettivo del suo discorso».

Sulla *Gazzetta del Sud* del 30 maggio 1987 Lucio Barbera definisce Wanderlingh «orfano di Keith Haring». Il punto merita di essere approfondito e citerò in proposito le parole dello stesso artista. Nella fase «incriminata» «scompare il colore, sopravvive solo un nero tratto gestuale ma ponderato, la composizione è totalmente astratta, tutti i valori pittorici sono ridotti al minimo (luce e buio) e traducono pura emotività-movimento.

Quì appare evidente il collegamento con Keith Haring, il mio segno però è più vicino a quello di Pollock... infatti di

Ranieri Wanderlingh
L'uomo caffettiera, 1990. Acrilico su tela cm. 70 x 60

quello stesso periodo sono le mie opere di espressionismo astratto».

Mi accingo alla conclusione. Wanderlingh, secondo me, dall'82 ad oggi ha effettuato un doppio «viaggio»: all'interno dell'arte contemporanea ed all'interno di se stesso.

Nel primo «viaggio» egli ha ritrovato delle vere e proprie affinità con gli artisti americani dell'espressionismo astratto, com'egli stesso dice, ma a mio avviso soprattutto con quelli del post-espressionismo neo-figurativo attuale.

Il secondo, all'interno della propria psicologia – quasi attraverso una vera e propria autoanalisi – ha fatto maturare l'opera artistica di Wanderlingh, portandone alla luce le motivazioni.

Io, allora, leggerei tutta la produzione del pittore in funzione di una sempre maggiore consapevolezza del proprio *io* e dell'*io-artista*.

Oggi le due realtà (psicologica e creativa) si trovano in uno stato di composizione e di equilibrio. E quello che prima io avevo definito mondo di personaggi-fumetto acquista la tensione del mondo reale, anche se deformato dal segno e dal colore forte, pur portando in sè gli esiti delle esperienze (neo-cubiste, surrealiste, espressioniste ed espressioniste astratte), attraverso le quali indubbiamente Wanderlingh ha maturato il proprio linguaggio.

Oggi io parlerei dunque di una dimensione molto affine a quella della giovane pittura statunitense contemporanea, ma anche, specificamente, di un *espressionismo psicologico* di Wanderlingh.

La figura, a volte adombrata nell'ordito dei segni, a volte costruita col segno stesso, emerge nella sua consapevolezza della vita alienata degli Anni Novanta. Vi appaiono una grande tensione e un interesse nuovo nei confronti del pianeta donna (ma questa, forse, sarà la prossima ricerca di Wanderlingh?).

WOLFANGO: *dentro e fuori la materia*
(Pubblicato in "Avvisatore" (Palermo), 5 gennaio 1992).

A Bologna, nell'ex carcere di S. Giovanni in Monte, ancora da ristrutturare, e destinato all'Università, ho visto l'antologica dedicata a Wolfango (Peretti Poggi). È la seconda mostra – se non erro – di Wolfango. La prima è stata realizzata nell'86 nell'ex chiesa di S. Lucia, ora destinata ad aula Magna dell'Università di Bologna.

Il connubio Comune-Università ha così realizzato senz'altro un evento culturale, che fa discutere per la stessa cifra provocatoria della pittura di Wolfango.

Nel catalogo si passa dalla esaltazione del sindaco bolognese Renzo Imbeni a quella del rettore Fabio Roversi Monaco, il quale ripete una citazione secondo la quale si tratterebbe di pittura "fieramente e fastidiosamente vera".

I visitatori della mostra attuale, come quelli della prima, possono dividersi per così dire tra pro-Wolfango e anti-Wolfango. C'è chi scappa sdegnato e chi si esalta. È mia sommessa intenzione tentare di capire chi è Wolfango e che cosa ci vuole dire.

Debbo premettere che i miei referenti sono ciò che ho visto nell'ex carcere, invero cadente e devastato, con luci probabilmente non ben azzeccate, e alcune notizie tratte dal catalogo.

Confrontando le opere viste e le fotografie del catalogo a mio avviso l'effetto di queste ultime è meno negativo delle prime a causa della patina uniforme delle foto, che, però, finiscono coll'evidenziarne la tecnica pittorica (l'uso della spatola ad oltranza e quello scarso e raro del pennello) non ben percepibile nel quasi-buio della "grotta" dell'ex carcere.

E tuttavia qualcuno (Riccomini, primo presentatore di entrambe le due mostre di Wolfango) sottolinea positivamente *l'evento* della pittura di Wolfango proposto in un luogo

giunto ormai alla fine della sua funzione come la ex chiesa di S. Lucia o appunto l'ex carcere di S. Giovanni in Monte.

Orbene, Peretti Poggi, di nome ed in arte Wolfango, è un pittore bolognese non più giovanissimo (65 anni), certamente preparato accademicamente, il quale ha svolto anche sotto pseudonimo la professione di illustratore di libri, rifacendo un po' tutti gli stili figurativi e dimostrando la sua abilità tecnica ed il suo innato virtuosismo.

Nella intervista con il suo doppio – riportata in catalogo – Wolfango si dichiara infatti "senza stile", nel senso che rappresenta la realtà come appare, come tutti la vedono, ma "per vedere meglio uso la lente", cioè Wolfango vede le figure ingrandite e come tali le riproduce.

Ma dichiarandosi "senza stile" vuole intendere che non *imita* nessuno se non la *Natura* così com'è, riproduce *nature morte* così come appaiono all'ingrandimento, nel tentativo di cogliere la pulsione vitale per riprodurla sulla tela.

Insomma Wolfango dice che bisogna ritornare alla "positività della figura", ripercorrendo a ritroso la strada fatta dagli artisti moderni e contemporanei. "Spesso" – egli dice –nei miei quadri insieme alla frutta che sta marcendo compaiono immagini che alludono al feto che sta per nascere, nel momento del parto: la sua apparizione, il suo ingresso nel mondo.."

Ciò spiega perché taluno parla di circolarità dalla vita alla morte nell'opera di Wolfango. La bellezza della *Natura* è quindi ricercata anche nel momento della morte, del disfacimento della materia. (Si tratta, poi, di vedere, se il prodotto immaginato dall'artista può definirsi bello).

Mi pare interessante quel che dice Wolfango a proposito dell'innamoramento per l'*Informale* e soprattutto per Fautrier e la citazione del libro del critico bolognese Arcangeli, *Natura e espressione nell'arte bolognese-emiliana* (1970). Interessante, dico, per quel che potrebbe essere in prospettiva la pittura

di Wolfango se l'autore perdesse parte della sua presunzione (non tutta perché un'artista deve anche essere presuntuoso!) e lasciasse parlare critici esperti di arte contemporanea e non di Storia dell'arte tout court.

Dice, infatti, Wolfango dell'influenza benefica che ebbe su di lui e la sua pittura Fautrier, *quel modo ritrovato di usare le materie pittoriche come paste, come crete con cui plasmare il mondo e restituire fisicità alle cose.*

Sì in un certo senso Wolfango finisce col dare o ridare fisicità alle cose, ma spesso la sua pittura è condizionata dall'effetto non positivo della spatola continuamente adoperata, che finisce coll'appesantire l'immagine.

Se si eccettuano *Il cassetto* (1976-1977), *Il finocchio* (incompiuto 1973), *Lo scatolone della spesa* (1971), *Il limone e i suoi incarti* (1976), tutto il resto della sua opera indica che si tratta di un pittore "primitivo" (come si dichiara lui stesso) nel senso di istintivo, ma che appunto per questo sembra risentire di una certa confusione nella "ideologia" e quindi nel "linguaggio", cioè nel risultato o prodotto finito. Ciò non vuol dire che si mettono in dubbio da parte mia una innata maestria e dei risultati positivi (raggiunti anche involontariamente).

Insomma, Wolfango contesta - almeno nelle intenzioni - gli artisti moderni e contemporanei che a causa dell'avvento della fotografia hanno rinunciato a riprodurre la *natura*, la *realtà*. L'occhio è, per lui, meglio dell'obiettivo fotografico (e qui siamo tutti d'accordo).

Dunque, Wolfango mette o vuole mettere il dito dentro il reale e dentro la vita riprodotta attraverso un ingrandimento. In questo senso, come egli stesso dice, non si può definire semplicisticamente iperrealista!

Riccomini nella doppia presentazione riprodotta in catalogo (della mostra dell'86 e di quella attuale) a rafforzare il suo giudizio positivo su Wolfango cita Zeri. Ma qui, come

si diceva, bisogna stare attenti perché non sempre gli storici dell'arte dimostrano vera sensibilità e comprensione per l'arte contemporanea, che certamente non può essere valutata secondo i canoni con i quali si guarda un'opera per esempio rinascimentale o barocca.

In conclusione, Wolfango vuol ritornare a fare pittura come si faceva prima dell'era contemporanea (ma non ne usa le tecniche). E nel contempo accetta la lezione dell'*Informale* (Fautrier).

Il risultato (involontario) è la realizzazione di opere quasi sempre non gradevoli e che, nonostante la tecnica elaborata ed esperta – o forse proprio a causa di essa – riescono ad apparire grossolane. Mentre artisti come Pozzati (tanto per citare il cognato dello stesso Wolfango), immersi nel *continuum* dell'evoluzione storico-artistica, partecipano della cultura del Novecento e ne rappresentano i problemi più profondi, Wolfango rompe con il *continuum storico-culturale* e volendosi porre presuntuosamente tra Arte e Vita, si ingolfa o si incesta a metà strada. Cosicchè la sua opera si muove in una dimensione che non è nè reale nè irreale, nè colta nè incolta. E fra le sue cose migliori sono *Il cassetto* e *Il finocchio* , ma perché suo malgrado in queste c'è Rauschenberg, c'è la *pop art*, cioè esse si inseriscono in una linea di ricerca che fa parte appunto del *continuum* storico-artistico.

"Ciò che non siamo, ciò che non vogliamo..."
(Cartella grafica, a cura della Galleria Meceden di Milazzo, 1992)

Sono riconoscente a Celi, Coletta, Cucinotta, Giorgianni, Santoro, e Serboli per avermi invitato a presentare questa cartella di grafica, che ha trovato uno *sponsor* sensibile nelle *Edizioni della Galleria Meceden* di Milazzo.

Apprezzabile questa interazione territorio-cultura, nata nella provincia di Messina. Voglio dire: ben vengano iniziative che partono dal retroterra provinciale per coinvolgere artisti del capoluogo, e viceversa è apprezzabile che questi artisti, pur se ormai affermati "profeti", in patria e fuori, si rivolgano a loro volta alla provincia.

Si è realizzata una tiratura di 30 copie, più 5 in numeri romani, per ciascun artista; e mi sembra necessario premettere - prima di soffermarmi sia pure brevemente sulle singole opere e sugli autori - che non si tratta di un gruppo di artisti nei quali si debba riconoscere una ricerca comune, ma di 5 pittori (Celi, Coletta, Giorgianni, Santoro, Serboli) e di uno scultore (Cucinotta), per i quali può essere ricordato il verso montaliano "ciò che non siamo, ciò che non vogliamo".

Esplicitando meglio: si tratta di 6 artisti di provata esperienza professionale che non intendono seguire una tendenza unitaria, ma al contrario, ciascuno, con il proprio linguaggio, esprimere la propria individuale creatività.

Premesso che ho avuto modo in varie occasioni di scrivere su questi artisti, comincerei col dire di Enzo Celi, il quale qui presenta una acquaforte condotta sul motivo del *nodo*, chiuso o aperto, e che reca le date 1989-90-91. Vi si mostra un momento pittorico di Celi ispirato ad un gioco formale, che non è casuale, ma consapevolmente organizzato e di effetto serrato. Quanto al significato, si potrebbe dire che l'artista propone allo spettatore di sciogliere i nodi di questa immagine secondo la propria sensibilità.

Coletta, con la sua acquaforte-acquatinta non esce dal suo "bozzolo" figurativo, ma mostra, pur nella sua consueta struttura compositiva per immagini sovrapposte, una stesura più frontale, da arazzo, con una nuova sensibilità, più gioiosa e decorativa.

Quanto a Cucinotta, possiamo dire che realizza sul piano la volumetria delle sue sculture: vi vediamo le sue

consuete figure classico-mitiche di dee senza volto, arricchite qui, in un certo senso, dal fondo scuro e denso di ombre che le ambienta in uno spazio irreale e senza fine.

Giorgianni presenta una xilografia, la cui complessa tecnica materica produce suggestivi giochi di luce e suggerisce profondità spaziali, dense di contenuti. Quella sua cifra pittorica, da me in altra sede definita *informale-tachiste*, qui raggiunge una più intensa concentrazione espressiva.

Con la sua acquaforte-acquatinta Alfredo Santoro realizza una simbologia marina: la forza di questa immagine, che appare al tempo stesso una imbarcazione, un mostro e una conchiglia gigantesca, è dovuta al consueto disegno robusto e sicuro dell'artista, ma anche alla sua fantasia che accentua e talvolta demonizza le forme della realtà.

Serboli, che propone per questa cartella una puntasecca su plexiglas e battuta bianca, rimane qui fedele alle sue scelte in chiave di "gioco"; e qui, l'effetto, per così dire "mixato" fra realtà e sogno (fra il piatto con il pesce-fossile e il cielo con le due lune), trova una ulteriore soluzione nella doppia tecnica che accentua l'aspetto irreale dell'immagine superiore.

I limiti di spazio mi impediscono di dire di più; aggiungo solo che gran parte dell'interesse di questa cartella sta, oltre che nella validità intrinseca degli autori, anche nella diversità del mondo creativo e dei linguaggi dei medesimi, e ciò peraltro può fornire, come in un compendio antologico, la visione di alcune tra le tendenze della produzione artistica messinese e toccare nel fruitore differenti sfere e livelli di gusto e di sensibilità.

INDICE