

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, 6), 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 ABRISSE 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 Rivelati 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. XVIII - 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

Vol. XX - Giuseppe Grosso Cacopardo
OPERE

Volume Primo. Scritti Minori (1832-1857)
a cura di Giovanni Molonia
cm. 24x16,2 - pp. 592 - (Opera Omnia, 1), Messina 1994

Vol. XXI - Francesca Paolino

ARCHITETTURE RELIGIOSE A MESSINA E NEL SUO TERRITORIO
FRA CONTRORIFORMA E TARDORINASCIMENTO
cm. 29x21,2 - pp. 288 - (Analecta, 8), Messina 1995

Vol. XXII - Carmen Salvo

MONACHE A SANTA MARIA DELL'ALTO
Donne e fede a Messina nei secoli XV e XVI
cm. 23,5x17 - pp. 204 - (Analecta, 9), Messina 1995

Vol. XXIII - Sebastiana Consolo Langher

SIRACUSA E LA SICILIA GRECA TRA ETÀ ARCAICA ED ALTO ELLENISMO
cm. 24x17 pp. 798 - (Storia antica, 1), Messina 1996

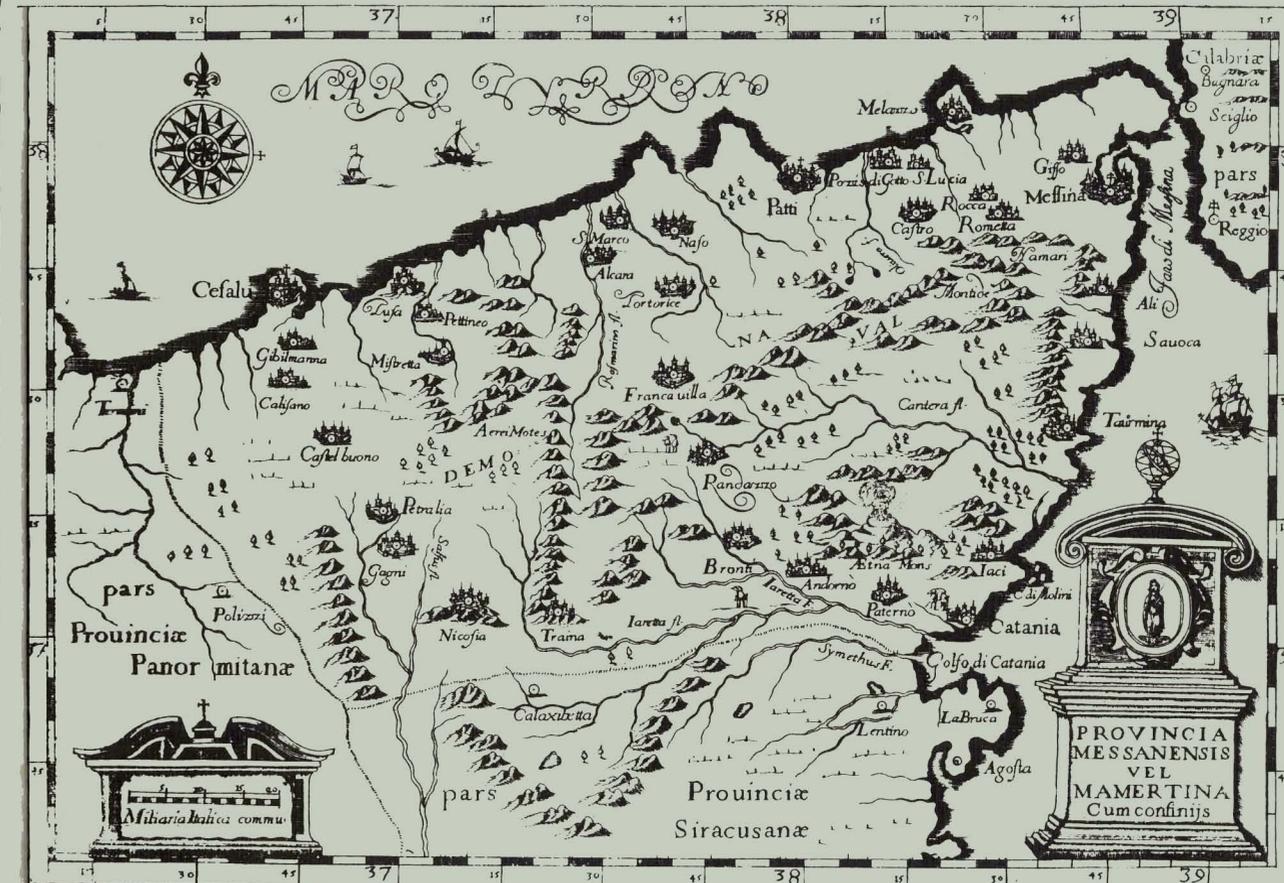
Vol. XXIV - Giuseppe Mafodda

LA MONARCHIA DI GELONE TRA PAGMATISMO, IDEOLOGIA E PROPAGANDA
cm. 24x17 - pp. (Storia antica, 2), Messina 1996

ARCHIVIO STORICO MESSINESE

- 72 -

ARCHIVIO STORICO MESSINESE - VOL. 72 - 1997



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

REDAZIONE

Rosario Moscheo Antonino Sarica
Giacomo Scibona

SOMMARIO:

FRANCESCA PAOLINO PERMANENZA DI CARATTERI MEDIEVALI NELLE CHIESE DI ETÀ CONTRORIFORMISTA NELL'AREA DI MESSINA	pag. 5
ANTONINO SARICA UNA MEDAGLIA CON L'EFFIGIE DI MONTORSOLI IN UNA COLLEZIONE PRIVATA MESSINESE	" 31
ANGELO PETTINEO DOCUMENTI PER LA BOTTEGA DEI LI VOLSI DI TUSA	" 41
VALERIA SOLA UN ALTARE DI PAOLO AMATO PER GIOJOSA GUARDIA	" 49
CIRO D'ARPA NUOVI DOCUMENTI SU GIOACOMO SERPOTTA: LA CHIESA DI SANTO SPIRITO AD AGRIGENTO	" 79
SEBASTIANO DI BELLA SU ALCUNI INTAGLIATORI IN LEGNO A MESSINA NEL SECOLO XVIII	" 113
VIRGINIA BUDA ROSARIO SPINA UN ARTISTA SICILIANO TRA "MACCHIA" E LIBERTY	" 121
ELIANA PERGOLIZZI DISEGNI INEDITI DI EDIFICI REALIZZATI DA CESARE BAZZANI A MESSINA	" 157

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

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

ARCHIVIO STORICO MESSINESE

Periodico fondato nel Millenovecento

SOCIETÀ MESSINESE DI STORIA PATRIA

ARCHIVIO STORICO
MESSINESE

- 72 -

MESSINA 1997

FRANCESCA PAOLINO

PERMANENZA DI CARATTERI MEDIEVALI
NELLE CHIESE DI ETÀ CONTRORIFORMISTA
NELL'AREA DI MESSINA

Il tema è argomento di studio esplorato, per l'area messinese, in un breve saggio di Giuseppe Samonà¹, ma solamente per aspetti particolari, attinenti a portali, finestre, capitelli di colonne o di pilastri ed elementi prettamente decorativi nei quali vengono impiegati stilemi di impronta medievale, ancora nel secolo XVI.

Nell'ambito di una ricerca riguardante la produzione architettonica del Valdemone (l'antica area territoriale siciliana di cui Messina era città egemone) nei secoli XVI -XVII è stata individuata una tematica particolare ed inesplorata: l'insieme numeroso degli edifici di culto appartenenti alla temperie artistica tardo-rinascimentale aventi caratteri tipologici, spaziali e linguistico-formali peculiari e ricorrenti².

Estese indagini hanno consentito lo studio di manufatti dislocati in altrettanti centri abitati dell'area sopra indicata che ripropongono l'adozione pressoché generalizzata del-

¹ G. SAMONÀ, *Elementi medievali nell'architettura del secolo XVI in provincia di Messina*, Messina 1935.

² Gli esiti di tale ricerca sono in F. PAOLINO, *Architetture religiose a Messina e nel suo territorio fra Controriforma e Tardorinascimento*, Messina 1995.

la tipologia basilicale trinavata, di lontana origine primocristiana, che registra nel contempo le innovazioni concettuali e formali introdotte con la formulazione del modello gesuitico – per il ruolo che assume l'area presbiteriale – e l'adesione alla temperie artistica del tempo, attraverso l'uso di linguaggi architettonici e decorativi diffusi nella seconda metà del XVI secolo in aree peninsulari egemoni.

Il fenomeno si spiega come risultato sincretico di tre circostanze fondamentali:

a - la rilevante presenza nei maggiori centri isolani di cattedrali di età normanna, configurate secondo lo schema basilicale, la cui *facies* si era radicata profondamente nel sostrato culturale e religioso dell'isola³;

b - la corrente di pensiero che muove dalle risoluzioni conciliari tridentine verso la riscoperta e la valorizzazione delle antiche basiliche primocristiane, intese quali luoghi privilegiati di pellegrinaggio per il rinnovamento del fervore devozionale⁴, alla quale si affianca l'opera di San Carlo Borromeo che nelle sue *Instructiones* propugna la ripresa del modello chiesastico basilicale⁵;

c - la configurazione delle chiese brunelleschiane di San Lorenzo e Santo Spirito che sembrano avere avuto inaspettati echi in Sicilia fra gli esempi indagati ed in particolare nella chiesa parrocchiale di Alì.

³ Gianluigi Ciotta, nel suo recente e poderoso lavoro sull'argomento (G. CIOTTA, *La cultura architettonica normanna in Sicilia. Rassegna delle fonti e degli studi per nuove prospettive di ricerca*, Messina 1992), indica come esemplare e per molti aspetti insuperato lo studio di Guido Di Stefano (G. DI STEFANO, *Monumenti della Sicilia normanna*, Palermo 1955). Per quel che concerne il solo esempio messinese, esso era stato preceduto da una piccola monografia di Bottari (S. BOTTARI, *Il duomo di Messina*, Messina 1929).

⁴ S. BENEDETTI - G. ZANDER, *L'Arte in Roma nel secolo XVI*, Bologna 1990.

⁵ A. SCOTTI, *Architettura e Riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, in «L'Arte», XVII-XIX / XX (1972), pp. 55-90.

Ebbene, nel breve saggio qui proposto si cercherà di approfondire il primo dei tre “nodi” appena indicati perché esso sembra costituire un vero e proprio elemento di *continuità* che filtra attraverso esperienze plurisecolari, si adatta e si rinnova in circostanze storico-religiose profondamente mutate, riaffiorando in edifici di culto che, per altri versi, sembrano perfettamente aderenti al tempo della loro edificazione (seconda metà del XVI secolo - prima metà del XVII). Occorrerà tener conto, tuttavia, della seconda circostanza indicata, per taluni particolari avvenimenti che sembrano interessare anche la Sicilia.

Le grandiose cattedrali costruite in età normanna e conservatesi pressoché integre nel tempo considerato – quella di Catania verrà distrutta dal terremoto del 1693, quella di Messina sarà fortemente danneggiata e poi distrutta dai terremoti del 1783 e del 1908,... – avevano costituito, in età medievale, altrettanti modelli per la costruzione degli edifici chiesastici dei centri minori punteggianti il territorio del Valdemone, adottandone tipologia e configurazione spaziale ad una scala ridotta e con programmi costruttivi più modesti.

Le cattedrali di Messina, Catania e Cefalù, ovvero di città con elevate prerogative politico-sociali e religiose, costituiscono, geograficamente, i vertici di una ideale area territoriale assimilabile ad un triangolo e coincidente con l'antica giurisdizione territoriale messinese (Valdemone). Come già accennato, si ritiene che la configurazione di manufatti così prestigiosi e così fortemente caratterizzati per tipologia, impianto spaziale e risoluzione formale⁶ si sia profondamente radicata nel sostrato sociale e liturgico-religioso della società siciliana in un lasso di tempo plurisecolare (secc. XII-

⁶ Per approfondimenti sul tema si rimanda al saggio di G. Ciotta citato alla nota 3.

XVI), divenendo punto di riferimento ineliminabile per le costruzioni chiesastiche di età successive.

Si è intravista poi, nella breve presenza in Sicilia⁷ di Onofrio Panvinio (1567-68) una singolare coincidenza nell'affermazione e diffusione del fenomeno architettonico indagato: ovvero la ricostruzione di una numerosa serie di edifici chiesastici, nei decenni intercorrenti fra il 1580 ed il 1630, nei quali è stata sistematicamente adottato lo schema basilicale trinavato, attuato secondo linguaggi tardo-rinascimentali.

Il Panvinio, frate agostiniano e membro della 'corte' del cardinale Alessandro Farnese è stato autorevole rappresentante di quella corrente di pensiero che a Roma annoverava prelati di spicco (Cesare Baronio, Pompeo Ugonio, Alfonso Ciaconio,...) e propugnava il recupero funzionale – attraverso restauri e parziali ricostruzioni – e concettuale – attraverso liturgie e riti particolari – delle basiliche primocristiane rappresentanti la memoria della religiosità dei primordi del Cristianesimo, cui si doveva ritornare per rispondere alla secessione luterana, rinverdendo nel popolo e nel clero la devozione e la spiritualità. Il Panvinio, in Sicilia al seguito del cardinale Farnese, vescovo di Monreale, inizia il suo *iter* nell'isola proprio da Messina e lungo il percorso tirrenico sosta, molto probabilmente, a Cefalù⁸

⁷ La notizia è ripresa da R. MOSCHEO, *Mecenatismo e scienza nella Sicilia del '500. I Ventimiglia di Geraci e il matematico Francesco Maurolico*, Messina 1990, p. 114, n. 33.

⁸ Una traccia del suo passaggio si ha a Cefalù, dove si conserva (fondo librario della fondazione Mandralisca) una sua opera a stampa [*Fasti et Triumphri Roma Romuli Rege Usque ad Carolum V^o Caes. Aug. Sive Epitome Regum, Consulum, Dictatorum etc.*, Onuphrio Panvinio Veronesi F. Augustiniano Authore. In folio cm. 53x22, pagine 12+228+202, Venetiis Impensis Iacobi Stradae Mantuani MDLVII (BM n. 1331)].

per giungere, infine, a Palermo e Monreale. È, dunque, probabile che egli abbia ammirato le straordinarie cattedrali dei luoghi appena citati che, per la loro suggestione mistica, avranno rafforzavano le sue convinzioni e le sue teorie. Il viaggio, peraltro si compie in una data, il 1567, assai prossima a quella, sia pure controversa, indicata dal La Corte Cailler (1565) relativamente alla costruzione della chiesa di Ali, cui prima si è accennato⁹. Un'ipotesi estremamente suggestiva potrebbe essere così formulata: le idee del Panvinio circa l'opportunità di un 'ritorno' a modelli chiesastici paleocristiani – che vedevano negli esempi medievali siciliani considerati significative prosecuzioni e complessificazioni – furono fatte proprie dall'ignoto progettista di Ali. Quest'ultimo, del resto, palesa una profonda e matura consapevolezza del magisterio costruttivo e compositivo quando coniuga, con mirabili esiti, l'impianto basilicale trinavato, nel quale appaiono 'evocazioni' brunelleschiane – le colonne di ordine dorico con alti segmenti di trabeazione, le volte a crociera delle navate laterali,... –, la risoluzione 'centralizzante' degli spazi presbiteriali voltati ed imperniati sull'asse crociera-cupola – il cui "modello" va rintracciato nel S. Andrea a Mantova che il Vignola terrà ben presente nella eleborazione della chiesa del Gesù a Roma (in 1568) –, la configurazione delle pareti interne laterali che mostrano riprese mature di soluzioni brunelleschiane, tradotte alla luce della interpretazione che già ne aveva dato il Montorsoli

⁹ Il La Corte Cailler [G. LA CORTE CAILLER, *La storia della terra di Ali in un manoscritto del secolo XVIII*, in «Archivio Storico Messinese», IX (1908), pp. 338-395; X (1909-14), pp. 50-102.] riprende, a suo dire, questa data dallo storico catanese D. P. Carrera, autore *Delle Memorie Historiche della città di Catania*, 2 voll. in 4 libri, Catania MDCXLI.

nell'*Apostolato* del duomo messinese ed, infine, linguaggi architettonici di estrema vigoria e maturità appartenenti appieno alla temperie cinquecentesca.

Se, invece, si è propensi ad accogliere, come proposto da altri storici siciliani, una data successiva, ovvero il 1582, quale anno di avvio dei lavori di rifazione della suddetta chiesa si dovrà escludere la relazione di causa-effetto che si è letta tra la presenza in Sicilia del Panvinio e l'appena avviato cantiere di Alì, lasciando, tuttavia, aperta la possibilità che le idee del frate agostiniano, manifestate presumibilmente sotto forma di riflessioni ed osservazioni scaturite dalle visite alle cattedrali siciliane, abbiano trovato terreno fertile in uno o più prelati messinesi che ne hanno, nei decenni successivi, applicato lo spirito in piena concordanza con la tradizione locale.

Sembra utile proporre una riconsiderazione della configurazione assunta nel corso dei secoli dal duomo di Messina fino agli anni Ottanta del XVI secolo, poiché esso ha rappresentato il *modello* cui hanno guardato gli architetti ed i costruttori operanti tra gli ultimi decenni del Cinquecento ed i primi del Seicento producendo gli edifici chiesastici di cui si argomenta in questo lavoro¹⁰.

L'operazione teorica proposta si avvale delle fonti letterarie sei-settecentesche, ovvero di quanto tramandato dal Bonfiglio Costanzo¹¹ e dal Gallo¹².

¹⁰ Negli esempi ricadenti nelle aree marginali del Valdemone – ossia più prossime a Catania e Cefalù – sembrano allentarsi i riferimenti al duomo messinese mentre riaffiorano echi di soluzioni icnografiche e spaziali proprie del Quattrocento palermitano; e ciò specialmente nell'area tirrenica.

¹¹ G. BONFIGLIO COSTANZO, *Messina città nobilissima. descritta in VIII libri...*, Venezia 1606, rist. a cura di P. Bruno, Messina 1985.

¹² *Gli Annali della città di Messina di Cajo Domenico Gallo. Nuova edizione con correzioni, note ed appendici del sac. Andrea Vajola ...*, 4 voll., Messina

Il primo scrive la sua *Messina città nobilissima. Descritta in VIII libri* negli anni precedenti in 1606, data della prima edizione veneziana; egli è, dunque, la fonte più vicina al tempo considerato e la sua descrizione precede gli interventi di 'abbellimento' di Innocenzo Mangani (attivo nel 1667-76) e dell'architetto napoletano Giovanni Andrea Gallo (1682 e ss.)¹³, pertanto si ritiene utile riproporne i brani relativi:

«... fù questo Tempio poi ridotto à perfettione ne' tempi de' Rè Normandi [...] ma la dedicatione fù nell'anno 1197. facendosi poi i funerali di Corrado¹⁴ primo Imperatore, nipote d'Henrico prenarrato si brugiò il tetto[...] indi si rifece¹⁵ [...] È dunque questa Chiesa fabricata in forma di Basilica, con le tribune verso l'Oriente, all'uso Greco, grande con proportionata misura, allegra oltra modo, spatiosa, ricca, e ben'ornata. ha sette porte, quattro da duo lati, e tre

1877-1882, rist. anastatica Bologna 1980. C.D. GALLO, *Apparato agli Annali della città di Messina*, Napoli 1755, rist. a cura di Giovanni Molonia, Messina 1985, p. 262.

¹³ Nel 1682, su incarico del vescovo Cigala, l'architetto napoletano Giovanni Andrea Gallo riveste l'interno di stucchi e realizza una cupola sulla crociera del transetto con ossatura in legno e tessuto in canne; questo intervento, peraltro, era stato preceduto da un'opera di 'abbellimento' a cura di Innocenzo Mangano (attivo nel 1667-76) che aveva ricoperto con stucchi (angeli, putti, bassorilievi,...) tutte le superfici interne non marmoree, secondo un'impronta stilistica fanzaghiana. Cfr. S. BOSCARINO, *Il duomo di Messina dopo il terremoto del 1908: dal consolidamento delle strutture superstiti alla ricostruzione totale*, in AA.Vv., *Saggi in onore di G. De Angelis d'Ossat*, Roma 1987, p. 519.

¹⁴ I funerali di Corrado, figlio di Federico II di Svevia e nipote di Enrico II, si celebrarono nel 1254. Questa nota e quelle che seguono (12-18) che cadono nel testo riportato non appartengono ad esso ma sono state apposte per sottolineare e chiarire taluni riferimenti, altrimenti vaghi, per quanti non conoscono a fondo le fasi costruttive e decorative dell'edificio messinese.

¹⁵ Sembra che il re Pietro d'Aragona, entrando nel 1282 nella città dopo

nel frontispicio, con ricca facciata di marmi, e mischi con artificiosi intagli [...] Et entrando si cammina per la diritta e spatiosa nave sù singolare e ricco pavimento di marmi¹⁶, e altri mischi intarsiato con ricco e bel lavoro di molta e molta spesa, con tredici colonne di granito per parte proportionate con la debita simmetria, e con capitelli dorati di varia architettura, il che dimostra essere stato un ricolto di diversi Tempij antichi. Et seguendo per l'arco maggiore la pronave, per dove si va da due altr'archi minori dalle due ale, s'arriva alla Tribuna maggiore, nel cui centro eretto è l'altare maggiore all'uso Romano¹⁷. Vedesi il Ciborio intarsiato di Mosaico carico e lucido per il molt'oro, [...] Ma nella Tribuna verso la Sacrestia nel Ciborio di mosaico si vede in maniera grande e alla Greca effigiata Maria Vergine con molti Angeli, co' Santi [...] Questa è oggi la cappella del Sacramento¹⁸ [...] Tra questa Tribuna e la maggiore si tramezza la cappella marmorea con le colonne [...] del Cardinale Pietro Isvaglia [...] il cui tumulo [...] opra fù di Jacopo dal Duca Architetto [...] E nello spatio che tramezza la Tribuna maggiore dalla sinistra, dov'è la cappella di

aver sconfitto Carlo I d'Angiò, e poi nella cattedrale, abbia ammirato il tetto già rifatto e decorato con lo stemma del suocero Manfredi.

¹⁶ Le note contenute nel brano riportato non appartengono ad esso ma sono state introdotte da chi scrive al fine di renderne più agevole la comprensione.

Al pavimento lavorò, per sei anni e presumibilmente con una nutrita schiera di aiuti, Giovanni Angelo Montorsoli. Cfr. G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo 1880-83; in part. vol. I, p. 773 e n. 2.

¹⁷ Il Gallo (p. 258) riporta: « l'altezza della Nave di mezzo è palmi siciliani 92, e nel titolo (transetto) è alta 100. La lunghezza è palmi 360. larga 120, e nel titolo è di larghezza 172».

¹⁸ La cappella, opera certa di Jacopo Del Duca, realizzata tra il 1589 ed il 1600, è una delle poche parti dell'edificio chiesastico sopravvissute alle catastrofi sismiche ed alle successive ricostruzioni.

Nostra Donna del Letterio si vede il deposito molto in aria dell'Arcivescovo Guidotto¹⁹ [...] Et nella tribuna sinistra, nel cui Ciborio si vede effigiato nel mosaico messo à oro San Giovanni Evangelista [...] Questa è antica cappella de' Nobili della casa Porco, e hoggi posta vi è l'immagine di Nostra Donna del Letterio [...] Nell'una, e nell'altr'ala si fabricano²⁰ dodici cappelle di marmi di ricco e vago lavoro, sopra il modello di Gio. Agnolo scultore e architetto Fiorentino, dedicati a' dodici Apostoli, delle quali se ne veggono tre perfettionate dall'una parte, e dua dall'altra; [...] le altre al prenarrato compimento non sono perfettionate ancora [...] Si veggono in questo grande e ricchissimo Tempio tre cose notabili, il tetto aureo, e dipinto d'Historie Sacre dell'uno e dell'altro Testamento, coperto di fuori con tegolo di piombo, la fermezza, e bellezza della fabrica, e il vago e ricco pavimento con artificiosi lavori fatti non senza spesa incomparabile [...] Et quindi nel colonnio sinistro si vede nel centro il pergamo marmoreo con sculture e intagli di ricco e artificioso lavoro...»²¹ .

Questa accurata descrizione aiuta a ricostruire idealmente la configurazione del duomo di Messina fino al 1585, anno in cui si promuovono lavori di sistemazione inerenti i molti altari che si erano ammassati, nel tempo, lungo le navate, addossati alle colonne, e lungo i muri perimetrali; della loro fitta presenza da conto la pianta dell'edificio annessa agli *Annali*²² del Gallo e datata 1578.

¹⁹ Il racconto comprende la descrizione di molti monumenti funerari che qui si tralascia perchè non pertinenti al tema.

²⁰ L'autore usa il tempo presente, il che conferma che ancora agli inizi del Seicento le cappelle dell'Apostolato non erano tutte compiute.

²¹ G. BONFIGLIO COSTANZO, cit., pp. 11.a - 14.b.

²² *Gli Annali...*, cit.; la pianta sopradetta è nel III vol.

Lo stesso autore nell'*Apparato agli Annali*²³, stampato a Napoli nel 1755, riferisce della sistemazione dell'area presbiteriale, argomentando intorno all'immagine della *Madonna della Lettera*:

«...Stava ella già fino al 1585. quando il Coro dei Canonici era nella Pronave, o sia Titolo, situata in mezzo alla Chiesa in ricchissima Cappella, [...] Ma essendosi abbellito questo Tempio, e tolti via li tanti Altari, che senza alcun ordine vi erano negli archi, e nelle colonne, il Senato in detto anno 1585. fece trasportar questa Sagra Immagine nella Tribuna in Cornu Epistolae, Cappella, come si disse della Famiglia Porco, dove poi nel 1628. si diede principio all'abbellimento di essa [...] A tempo poscia dei nostri Padri a 10 Luglio 1666 [...] si trasportò la seconda volta questa Sagra Immagine nell'Altar Maggiore, e nella Tribuna in mezzo al Presbiterio, dove si erge ricca e superbissima macchina di famosa architettura...».

Per ciò che concerne, poi, il corpo longitudinale e la sua suddivisione in tre navate ottenuta con due teorie di colonne di riporto il Gallo specifica ulteriormente la loro provenienza:

«... Famosissimo era quello (tempio) di Nettuno vi era nel Promontorio di Peloro, delle cui colonne di Granito d'Egitto, dopo la conversione alla Santa Fede, si edificò la vasta Basilica di Santa Maria della Nuova ora Protometropolitana Chiesa...»²⁴.

²³ C.D. GALLO, *Apparato...*, cit., p. 262.

²⁴ *Ibidem*, p. 15.

Ed ancora:

«... E dal vedersi la diversità dell'altezza, ed architettura di esse colonne, può ben cognetturarsi essere il Tempio struttura del Secolo di Costantino: giacché come osserva il Baronio il simile si vede nelle antiche Basiliche di Roma edificate da quell'Imperatore...»²⁵.

Il Gallo, dunque, fa risalire la prima fondazione della cattedrale messinese all'età paleocristiana, associandone la configurazione iniziale a quella delle basiliche romane; la rifondazione dell'edificio in età normanna (1130-1140) avrebbe ricalcato in gran parte quel primitivo impianto; nei secoli seguenti si sarebbero compiute opere di rifinitura e di arredo.

Giuseppe Di Stefano, analizzando le memorie normanne dell'edificio e la sua presumibile configurazione medievale, nell'ambito di un'esemplare studio sugli edifici religiosi siciliani, ha ravvisato la derivazione dell'esempio messinese dalla chiesa abbaziale di Montecassino (1078, a cura dell'abate Desiderio) e da esempi pugliesi²⁶.

Si può delineare, pertanto, la *facies* dell'edificio negli ultimi decenni del XVI secolo, severa e chiara nell'impostazione icnografica e spaziale, fondata su uno schema basilicale con corpo longitudinale trinavato, transetto ampio e poco sporgente, e absidi: la maggiore, più profonda, in asse con la navata centrale, le due minori più piccole e meno profonde con gli assi non allineati ai corrispondenti delle navatelle; transetto e navate erano coperti con tetti lignei a capriate, le absidi con sezioni di volte a botte e

²⁵ *Ibidem*, p. 254.

²⁶ G. DI STEFANO, *Monumenti della Sicilia normanna*, Palermo 1955, pp. 56-58.

catini. Arricchivano questa configurazione le strutture di copertura istoriate, il pavimento a tarsie marmoree, le prime cappelle dell'Apostolato, gli altari e i sepolcri, i mosaici dei catini absidali.

Dopo il 1585, il coro dei canonici e la cappella della Madonna della Lettera, posti nel mezzo della crociera del transetto, trovano altre, più opportune collocazioni in un'ottica di riorganizzazione degli spazi e delle funzioni liturgiche scaturienti dalle risoluzioni conciliari tridentine²⁷.

Dunque, si può riconoscere nella penetrazione nell'isola dello spirito conciliare post-tridentino la molla che ha dato il via al fenomeno della ricostruzione di un rilevante numero di edifici chiesastici; in molti casi si è trattato di un rifacimento più o meno ampio di strutture di impianto medievale; congiunture economiche relativamente favorevoli hanno interessato, nel lasso di tempo considerato, Messina ed il suo territorio (commerci a largo raggio, centro di raccolta e smistamento della seta prodotta nel suo territorio ed in gran parte di quello calabrese,...), favorendo il fenomeno del rinnovato fervore costruttivo.

Lo schema icnografico che caratterizza gli edifici di culto tardo-rinascimentali siciliani è, si è detto, quello basilicale trinavato che assume caratterizzazioni particolari in relazione alle proporzioni dei colonnati, all'ampiez-

²⁷ È bene ricordare che lavori analoghi hanno interessato anche il duomo di Cefalù, a cura del vescovo Francesco Gonzaga (1587-1593): la rimozione delle transenne a mosaico del coro posto al centro della crociera del transetto, una più congrua collocazione dell'altare aureo, l'introduzione di un nuovo, monumentale tabernacolo e la sistemazione a coro dello spazio della tribuna maggiore, hanno certamente alterato il sancta sanctorum medievale privando i posteri di opere certamente pregevoli, come lamenta Crispino Valenziano (C. VALENZIANO, *Michelangelo i Lo Duca e la chiesa nelle terme Diocleziane*, Palermo 1976, p. 165), ma ciò con l'intento encomiabile di contribuire al rinnovamento spirituale della Chiesa.

za delle arcate, alle ordinanze adottate ed inoltre assume connotazioni differenti a seconda della risoluzione dell'area presbiteriale e del tipo di coperture impiegate o, comunque, oggi visibili.

In genere, nettamente separati appaiono il corpo trasversale e le cappelle absidali e tale particolarità costituisce il motivo ricorrente in tutti gli esempi considerati. Per ciò che concerne invece la risoluzione del corpo orientale è da porre in evidenza una più articolata gamma di casi che costituiscono altrettante particolarizzazioni tematiche dipendenti dal modello al quale hanno guardato gli ideatori-esecutori:

- nei casi in cui il transetto è piuttosto sporgente (chiese madri di Mistretta e di Tusa, chiesa dell'Aracoeli a San Marco d'Alunzio), vi è, sembra, il tentativo di coniugare uno schema basilicale allungato con uno centrato ed in ciò si intravede il ricordo di articolazioni icnografiche medievali più complesse (il duomo di Cefalù, per esempio), realizzate con linguaggi 'aggiornati' e non immemori delle ricerche di sintesi spaziale attuate nella tipologia gesuitica romana; quest'ultimo riferimento diventa più chiaro nella chiesa parrocchiale di Alì, nella chiesa madre di Sant'Angelo di Brolo ed in quella dei SS. Filippo e Giacomo della stessa cittadina, nelle parrocchiali di Santa Lucia del Mela e di Galati, nella chiesa del SS. Salvatore e nella matrice di Naso: in tali esempi si registra la confluenza degli spazi presbiteriali voltati verso il perno della crociera cupolata del transetto²⁸, espressa con modalità linguistico-architett-

²⁸ Le peculiarità icnografiche, costruttive e decorative delle cattedrali siciliane normanne sono state poste in evidenza da W. Kronig [tra gli altri contributi, si veda: W. KRONIG, *Il duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia*, Palermo 1965] che riconosce gli apporti latino-occidentali come fondamentali e indica quelli della cultura islamica (ideazione dei tracciati

toniche graduate, derivanti, a volte, da iniziali programmi costruttivi più modesti, oppure non più perfettamente leggibile nella configurazione originaria, a causa di rifacimenti-restauri posteriori;

- rinunziano alla tripartizione del transetto che risulta ampio e profondo, ancorché spazialmente unitario, le chiese di Monforte, di Gesso, di Raccaia, di San Nicolò a Naso, del SS. Salvatore a S. Angelo di Brolo, le chiese parrocchiali di Fiumedinisi, Condrò e Venetico: in esse si leggono gli "affacci" diretti verso lo spazio del transetto delle cappelle absidali; gli esempi di Fiumedinisi e Condrò hanno, inoltre, il profilo delle absidi semicircolare, il che rafforza le affinità planimetriche con l'antico duomo di Messina leggibile in tutti gli esempi che adottano i caratteri appena descritti.

Le chiese di Santa Caterina a Mistretta e di San Giovanni a Tusa presentano chiare reminiscenze da esempi quattrocenteschi palermitani, nell'impianto planimetrico e spaziale e nei caratteri formali e ciò per la loro posizione geografica di confine fra le due aree territoriali; vere eccezioni sono gli esempi di Savoca (chiesa madre) e di San Cono a Naso: nel primo caso, il breve corpo longitudinale è connotato da colonne ordinate dai caratteri linguistici 'arcaici' e sul transetto non sporgente affaccia la sola abside maggiore;

decorativi) e quelli della cultura bizantina (esecuzione dei registri musivi). L'icnografia del duomo di Monreale vede contrapposto al corpo longitudinale, suddiviso in tre navate, il corpo orientale, nel quale il transetto prosegue con uguale dimensione di ampiezza fino al piano delle absidi; l'antefatto di una siffatta articolazione è rintracciabile nella cappella Palatina di Palermo, in cui, per la prima volta, si ritrova la combinazione di corpo longitudinale trinavato e *santuario* dai caratteri spaziali autonomi e discendenti da edifici centrici di matrice bizantina; in essa, però, non si hanno scarti e variazioni nei muri longitudinali in corrispondenza del transetto che risulta un grande vano sul quale si aprono le absidi; nell'esempio di Monreale, inoltre, alle absidi sono anteposte delle campate.

nel secondo esempio, per ragioni legate alla particolarità del sito, mancano le parti laterali del transetto: al vano della crociera, concluso da una cupola ovale, segue la scarsella coperta da volta a botte.

Va sottolineata la particolarità, di chiara matrice medievale, delle soluzioni icnografiche tardo-rinascimentali del Valdemone che ricercano la separazione tra corpo longitudinale e transetto, non solo attraverso robusti archi trionfali ma anche mediante altrettanto accentuati setti murari, sia pure alleggeriti da arcate, che separano idealmente navate minori e transetto.

Soluzioni, queste, che si rivelano ben lontane dalle sperimentazioni brunelleschiane, tendenti a creare, nella chiesa di S. Lorenzo ed ancor più in quella di Santo Spirito, una continuità icnografica e spaziale fra le due parti dell'edificio chiesastico basilicale, nonostante si ravvisi nell'immediata percezione degli spazi interni delle chiese siciliane indagate un richiamo sicuro ai modelli fiorentini, specie nella tripartizione del corpo longitudinale scandito dalle teorie di colonne.

In conclusione, gli edifici chiesastici del territorio nord-orientale siciliano, ricostruiti nel periodo 1580-1630, rappresentano il risultato sincretico di esperienze architettoniche e tipologico-spaziali fortemente articolate e connotate, aventi 'radici' lontane nel tempo (le basiliche paleocristiane e le cattedrali normanne siciliane) e nello spazio (Roma, Firenze, Messina, Cefalù, ecc.). In esse, la componente medievale, ossia la riproposizione dell'impianto basilicale trinavato, declinato con linguaggi 'moderni' (gli ordini, le arcate a tutto sesto, ...) rappresenta l'elemento di continuità con la tradizione architettonica isolana e, ancora oltre, con la tradizione paleocristiana romana.

Ulteriori esplorazioni nei centri dell'area territoriale

considerata consentono di segnalare alcuni esempi finora ignorati: la chiesa della SS. Annunziata a Santa Lucia del Mela²⁹ e la chiesa di Santa Caterina a Piraino. In entrambe è riconoscibile l'impianto icnografico tardocinquecentesco nel corpo longitudinale trinavato, scandito da brevi teorie di colonne sorreggenti arcate a tutto sesto.

Nella configurazione complessiva del primo esempio, ovvero la chiesa della SS. Annunziata, è facilmente leggibile la successione di interventi diversi, susseguitesì nell'arco di più secoli: - la torre campanaria quattrocentesca – la data 1461 è incisa in un'arcata in parte tamponata – i cui caratteri pregevoli (le monofore con archi ribassati in pietra lavica, le mensole sporgenti tra il secondo ed il terzo registro,...) appartengono ancora alla cultura tardomedievale isolana; - la realizzazione, forse per ampliamento del primitivo impianto, del corpo longitudinale suddiviso in tre navate da brevi teorie di colonne di ordine dorico – cinque per ogni lato – che presentano la singolarità di due soli capitelli corinzi nella teoria di sinistra in prossimità dell'arco santo; - il tentativo di arricchire la *facies* interna con una modesta veste di stucchi tardobarocchi (presumibilmente realizzati nel secolo XVIII) interessanti le pareti superiori della navata centrale e le navatelle; - il portale di accesso, anch'esso frutto di interventi diversi, presenta la semplice apertura profilata, sovrastata da una lunetta – con testine alate di angeli scolpite nell'arcata – contenente le figurine in altorilievo di un'*Annunciazione*, riferibile agli ultimi decenni del Quattrocento o ai primi del Cinquecento ed appartenente, comunque, alla prima fase

²⁹ Nello stesso centro è stata già indagata la chiesa cattedrale: v. F. PAOLINO, *Messina...*, cit., pp. 223-228.

di penetrazione dei linguaggi rinascimentali in Sicilia, attuati, com'è noto, in episodi architettonico-decorativi circoscritti. Ad essa è stata aggiunta nel 1587³⁰ l'incorniciatura esterna consistente in due colonne corinzie, su alti piedestalli, sorreggenti – dopo brevi segmenti di architrave che interessano anche le lesene laterali che ribattono le colonne – alti brani di fregio decorati e la cornice finale sporgente in corrispondenza delle colonne e dell'asse centrale di simmetria, sottolineato da una lunga foglia di acanto che 'aggancia' l'arcata sottostante della lunetta, costituendo una sorta di esuberante chiave d'arco.

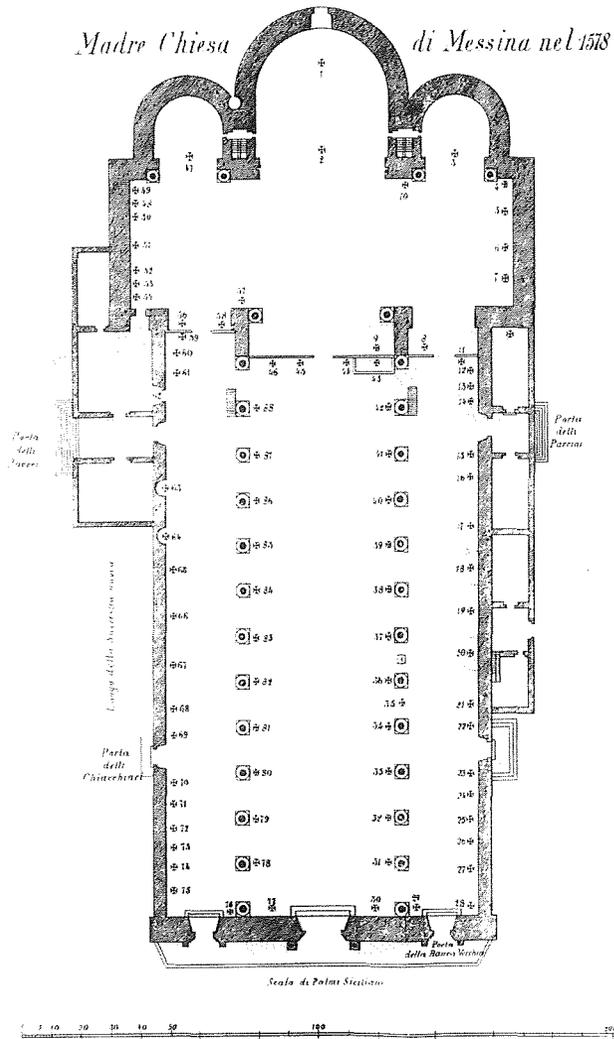
L'impianto icnografico e spaziale dell'edificio chiesastico vede, inoltre, l'innesto sul corpo longitudinale di un'ampio transetto continuo – di altezza addirittura superiore a quella della navata centrale – coperto a capriate sul quale affacciano la scarsella maggiore alta e profonda e le laterali più piccole. Questo schema, si è detto, deriva dalla permanenza della tipologia medievale così come realizzata nel duomo di Messina.

Da essa si allontana la soluzione adottata nella chiesa di Santa Caterina a Piraino, – piccolo centro arroccato di origini altomedievali –, nella quale sopravvive l'impianto cinquecentesco, privo di transetto, consistente nel corpo longitudinale trinavato suddiviso da brevi colonnati, composti da quattro colonne con capitelli corinzi per lato; in corrispondenza della navata maggiore si apre una profonda scarsella coperta con volta a padiglione e contenente l'altare maggiore sul quale è posta la statua della titolare, di scuola gaginiana. A causa dei danni apportati all'edificio

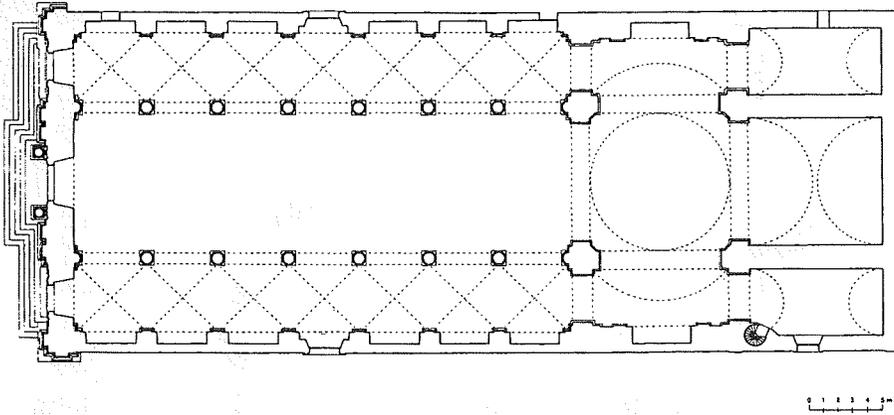
³⁰ *S. Lucia del Mela* (a cura di N. Aricò) in *Sicilia*, Guida del T.C.I., Milano 1989, p. 903.

dal terremoto del 1693 sono stati intrapresi lavori di ricostruzione – presumibilmente concernenti le coperture – e, di seguito, lavori di ‘abbellimento’ consistenti nella introduzione in facciata di portali barocchi – quello centrale infatti è datato 1694 –, di una lieve stesura di stucchi al di sopra delle arcate nella parte alta della navata maggiore e della serie delle arcate poco profonde addossate alle pareti estreme delle navatelle destinate a contenere altrettanti altari laterali.

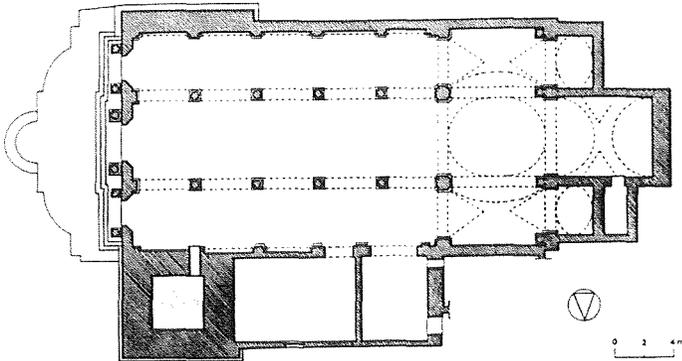
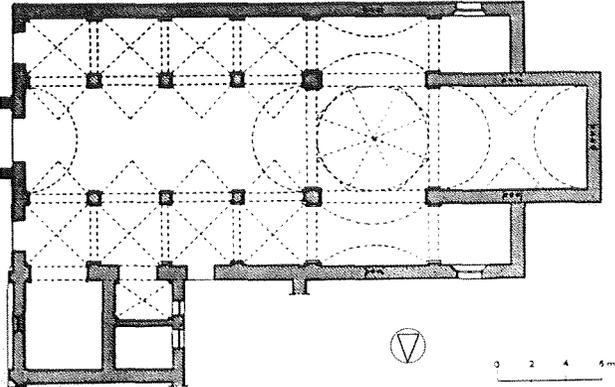
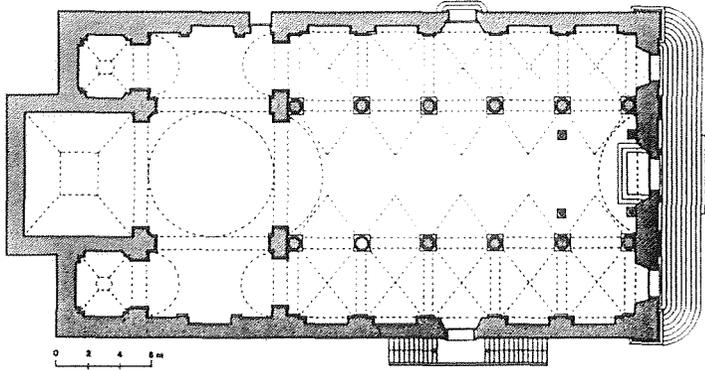
Facoltà di Architettura, Università di Reggio Calabria.



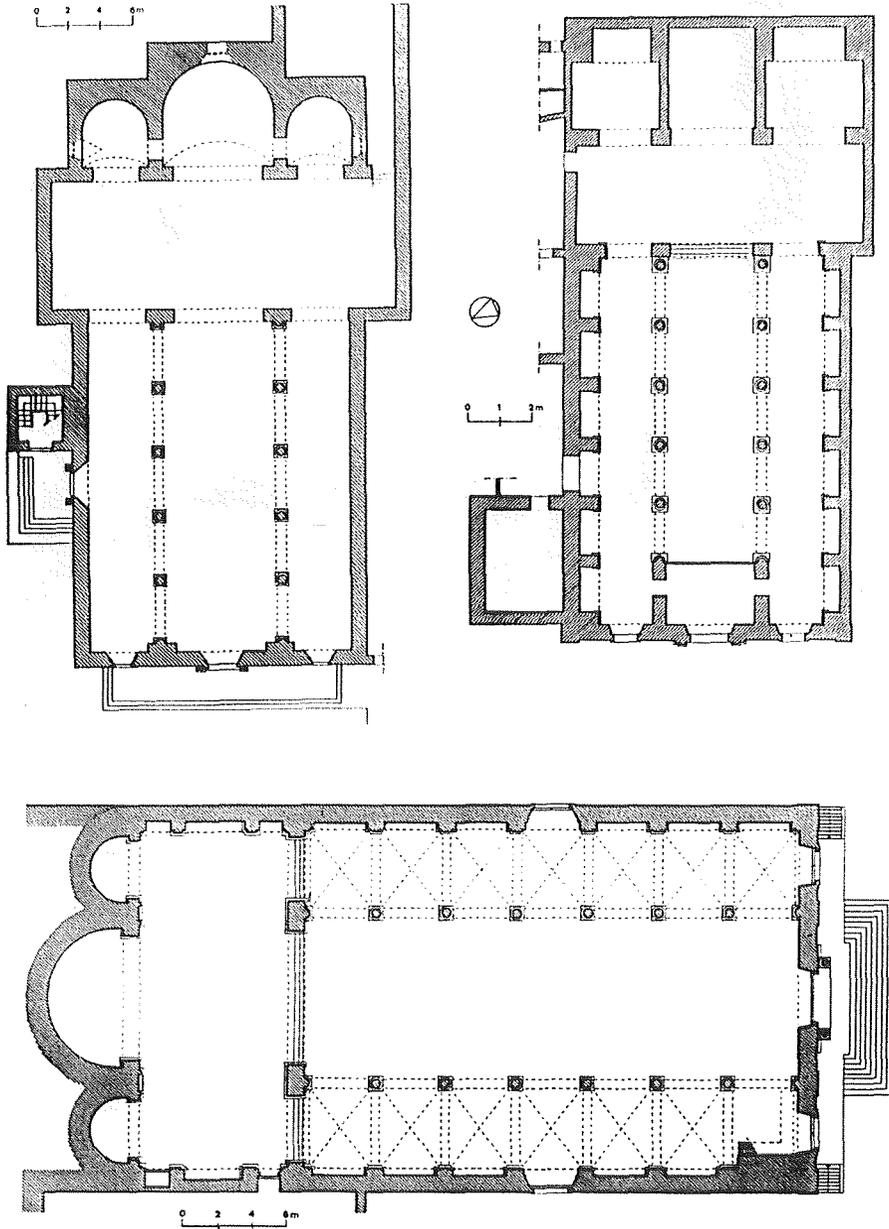
Pianta del duomo di Messina al 1578. (Da C.D. Gallo, *Annali della città di Messina...*, vol. III, Messina 1804).



Ali. Chiesa parrocchiale (S. Agata). Pianta e veduta dell'interno.



Piante del duomo di S. Lucia del Mela, della Chiesa matrice di S. Angelo di Brolo e della chiesa dei SS. Filippo e Giacomo nella stessa cittadina.



Piante delle chiese parrocchiali di Condò, Venetico e Fiumedinisi.



Piraino. Chiesa di S. Caterina. Scorcio delle navate e prospetto.





S. Lucia del Mela. Chiesa della SS. Annunziata; interno e particolare delle prime due colonne di sinistra.





S. Lucia del Mela. Chiesa della SS. Annunziata; prospetto e particolare del portale.

ANTONINO SARICA

UNA MEDAGLIA CON L'EFFIGIE DI MONTORSOLI
IN UNA COLLEZIONE PRIVATA MESSINESE*

Trovo utile segnalare ai lettori di questo "Archivio Storico" una pregevole medaglia in ottone con l'effigie di Giovan Angelo Montorsoli, che mi è capitato di "scoprire" in una collezione privata messinese e che, presumibilmente, proviene dalla cinquecentesca fontana del Nettuno, uno dei pochi antichi monumenti superstiti che ornano ancora la città del Peloro. Va premesso che questa medaglia è da mettere in relazione con un'altra simile di piombo, tre esemplari della quale, opportunamente studiati di recente¹, furono rinvenuti, nel secolo scorso, durante lavori di sistemazione della stessa fontana.

1. La fontana del Nettuno è uno dei capolavori realizzati dal Montorsoli a Messina, dove egli fruttuosamente lavorò a lungo per conto del Senato locale, facendo tesoro della lezione michelangelesca². Giunto infatti nella città dello

* Rielaboro qui, con aggiunta di note, una prima notizia da me pubblicata nella "Gazzetta del Sud" del 30 agosto 1996.

¹ Cfr. la pubblicazione appresso cit. di Giovanni Molonia.

² Il Montorsoli «portò nella Messina cinquecentesca la vigoria della scultura di Michelangelo, interrompendo la linea tradizionale segnata nell'arte isolana principalmente da Antonello Gagini, dando inizio a tutta una serie di opere, che dovevano conferire una nuova fisionomia alla opulenta Regina del Peloro» (S. BOTTARI, *Giovanni Angiolo Montorsoli a*

Stretto nel 1547, lo scultore toscano vi rimase dieci anni, e la lasciò proprio subito dopo aver completato, nel 1557, quest'opera monumentale. In origine la fontana – dominata dalla statua di Nettuno in posizione eretta con il tridente nella mano sinistra e con il braccio destro teso, in atto di guardare la città quasi a volerla proteggere – fu innalzata alla Marina, laddove ferveva l'attività portuale, fra le acque e la cinta muraria. E lì ancora stava quando, nell'aprile del 1887, per la prima volta dopo trecentotrenta anni, la colossale statua del dio venne rimossa dal suo piedistallo³. Si era infatti stabilito,

Messina, estratto da "L'Arte", diretta da A. Venturi, anno XXXI, fasc. V-VI, settembre-dicembre 1928, pp. 234-244). Dei diversi lavori di scultura e architettura che l'insigne allievo del Buonarroti compì a Messina, si conservano, a parte la tipica Lanterna di San Raineri, i due sicuramente più significativi: la fontana di Nettuno, appunto, e quella di Orione che impreziosisce la piazza del Duomo. Nella fontana del Nettuno, l'artista fiorentino volle simboleggiare la conquistata signoria sul mare della città peloritana, rievocando il mito dei mostri Scilla e Cariddi, tiranni incontrastati dello Stretto, domati infine dal dio del mare e costretti in catene ai suoi piedi. Per Montorsoli a Messina, v. anche: S. BOSCARINO, *Studi e rilievi di architettura siciliana*, Messina, 1961; S. FOLLIOU, *Civic sculpture in the Renaissance. Montorsoli's Fountains at Messina*, Ann Arbor (Michigan), 1979 e, inoltre, K. MOSENER, *Montorsoli, Die Brunnen*, Mittenwald, 1979, insieme al più recente lavoro di B. LASCHKE, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1993.

³ Nel sito originario, ossia alla Marina, la fontana del Nettuno – risparmiata anche dal terremoto del 1908 – rimase fino ai nostri anni Trenta. Nel 1890-91 era stato da varie parti suggerito di trasferirla nell'allora costruendo Giardino a Mare (o *Chalet*), dov'è oggi la Fiera, per sottrarla, si diceva, al rischio di «venir rovinata dal traffico immenso di carri, carretti e vetture» che soffocava la Marina. Erano state anzi avviate le pratiche per ottenere il necessario parere del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti di Roma. Ma la cosa, evidentemente, non ebbe seguito (v., in particolare, la "Gazzetta di Messina" dei giorni 1 ottobre, 14-15 dicembre 1890 e 17 marzo, 12 settembre 1891). Nel 1934, con la sistemazione del Lungomare, il monumento venne collocato nella piazza dell'Unità, presso la Prefettura, dov'è ancora oggi, ridotto ormai al ruolo di spartitraffico e in condizioni tutt'altro che ideali, aggredito com'è, letteralmente, dall'enorme volume di traffico automobilistico della zona e dal conseguente inquinamento atmosferico, senza che nessuno sembri preoccuparsene.

visto il pessimo stato in cui era ridotta, di toglierla dal sito originario per sistemarla, dopo un adeguato restauro, in luogo riparato, e di sostituirla con una copia⁴. Ed ecco, a questo punto, il singolare rinvenimento di cui dicevo. Nel rimuovere la statua dal piedistallo, tra i frammenti di calcina si trovò un'ampolla di vetro contenente «tre medaglie di piombo con l'effigie del Montorsoli», che – informava la stampa locale – vennero «depositate al Museo, dopo che un bravo artista fu incaricato di riprodurne la forma»⁵. Evidentemente, le medaglie erano state messe lì quando nel Cinquecento fu montata la fontana, prima ancora di sistemare il Nettuno sul proprio piedistallo.

Apparve subito notevole il valore artistico e documentario di quei reperti; essi tuttavia, dopo un certo interesse iniziale suscitato dal ritrovamento, finirono confusi con

⁴ Analoga operazione era stata fatta nella stessa fontana, circa trent'anni prima, con la statua di Scilla, che infatti, alquanto, danneggiata dai bombardamenti del 1848, era stata sostituita con una copia, in verità tutt'altro che fedele all'originale (ora conservato nel Museo di Messina), scolpita da Letterio Subba.

⁵ Si v. "Politica e Commercio" dei giorni 20,26 aprile e 9 maggio 1887.

«Ci dicono essersi rinvenute nella base del Nettuno, allorché fu rimosso dal posto, tre medaglie di piombo con la effigie del Montorsoli, racchiuse in un'ampolla di vetro. Appena saremo in grado daremo migliori informazioni ai nostri lettori» (20-4-1887).

«Consiglio Comunale. Tornata di ieri sera 25 aprile 1887... Risultando al Cons. De Leo che dallo spostamento del Nettuno sonosi trovate delle medaglie, prega la Giunta perchè volesse procedere alla redazione di un apposito verbale, e lo stesso venga fatto per quelle altre medaglie che potrebbero in seguito rinvenirsi» (26-4-1887).

«Sulle medaglie di piombo trovate nel fonte Nettuno, e di cui altre volte abbiamo fatto parola, aggiungiamo che esse son due, aventi il diametro di 43 millimetri. Dalla parte in cui è incisa stupendamente la testa del Montorsoli, sta scritto intorno: *Jo Angelus Montursuli florent*. Dall'altro lato sta impresso il monogramma di Maria e sotto una crocetta, e scritto poi in giro: *Quoniam mecum es non timebo mala*. Tutte e due le medaglie sono state depositate al museo, dopo che un bravo artista fu incaricato di riprodurne la forma» (9-5-1887).

tanto altro materiale che allora andava accumulandosi nel Museo Civico, e vennero presto dimenticati. Di riproporli all'attenzione degli studiosi, si è recentemente incaricato Giovanni Molonia, discutendone in una breve pubblicazione⁶. Si tratta, in sostanza, come ho già accennato, di tre esemplari identici (uno dei quali mutilo) di una medesima medaglia, di 45 mm. di diametro, di raffinata fattura e verosimilmente opera dello stesso Montorsoli. Sul diritto essa reca il realistico ritratto dello scultore e, sotto una cornice perlinata, all'interno di una fascia circolare, la scritta «IO · ANGELVS MO // NTVRSVLI FLORENT»; e nel rovescio, sempre all'interno di una cornice perlinata, il monogramma mariano con sopra una croce con i bracci gigliati (precisi riferimenti alla Congregazione dei Servi di Maria di cui il frate-artista faceva parte) e la scritta «NON TIMEBO MALA QVONIAM TV MECVM ES·»⁷.

Nell'insieme, le notizie stesse del ritrovamento ottocentesco, così come riportate nella stampa locale, lasciano spazio a qualche incertezza: mentre in un primo momento (segnalazione del 20 aprile) si indicavano tre medaglie plumbee, uguali, racchiuse in un'ampolla di vetro, una precisazione successiva (del 9 maggio) riduceva a due il numero di tali medaglie, aggiungendo come ho già riferito, che esse erano state depositate entrambe nel Museo, non senza aver dato incarico ad un «bravo artista» di riprodurne la forma. Manca inoltre, a questo proposito, qualunque informazione sulle riproduzioni presumibilmente realizzate: non sappiamo chi

⁶ Cfr. G. MOLONIA, *Una medaglia di Montorsoli*, in *Miscellanea di studi e ricerche sulle collezioni del Museo*, Messina, 1995 (= "Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina", n. 5), pp. 45-52.

⁷ Le doppie barrette inserite nella trascrizione indicano la interruzione del testo nella medaglia, derivante dalla necessità di lasciare spazio all'effigie.

fu l'artista incaricato, né il numero di calchi e di copie, né la qualità delle stesse, dal momento che non se ne conserva, che io sappia, alcun esemplare.

2. Oltre al recupero dei tre esemplari sopra menzionati di questa rarissima medaglia di piombo, non risulta documentato il rinvenimento sotto il Nettuno – in quell'aprile del 1887 – di altri reperti. Ciò malgrado, è possibile ora aggiungere al riguardo qualcosa di nuovo.

La medaglia in ottone che di recente ho avuto modo di esaminare, ha infatti, come tutto lascia supporre, la stessa provenienza delle tre plumbee già note (ossia è stata anch'essa rinvenuta nella stessa occasione delle precedenti, rimuovendo dal piedistallo il Nettuno montorsoliano), dalle quali, peraltro, si differenzia decisamente. Essa ha le stesse dimensioni delle precedenti, misurando 45 mm. di diametro, e mostra, nel diritto, il busto di Montorsoli di profilo, rivolto a sinistra. Fra Giovan Angelo veste abiti da religioso e porta un collare con croce; il viso barbuto, con una barba a punta che non presenta soluzioni di continuità con la capigliatura, corta e riccioluta, evidenzia un naso diritto, fronte larga e un orecchio ben pronunciato. L'immagine dell'artista è abbastanza rilevata e di accurata esecuzione.

Al margine, in una fascia circolare, la dicitura: «IO · ANGELVS MO // NTVRSVLI FLORENTI»⁸. Nel rovescio, diversamente

⁸La "N" di "MONTVRSVLI", nella seconda metà della scritta, è leggibile con difficoltà perché confusa con il rilievo della capigliatura; quelli che appaiono come puntini finali sembrano lettere consuete. A dire il vero, la somiglianza generale tra i profili rispettivi nei diritti delle due medaglie non impedisce di rilevare negli stessi, ancorché poco percettibili, talune differenze: il carattere più affilato del secondo che presenta, ad esempio, un naso meno carnoso e più appuntito ed una diversa ondulazione e dei riccioli dei capelli, e della barba, meno accentuata.

Per le doppie barrette inserite nella scritta, vale quanto precisato nella nota 7.

dagli esemplari in piombo, che portano il monogramma dei *Serviti*, alla cui congregazione Montorsoli apparteneva, campeggia la figura intera del Cristo in gloria, avvolto in un peplo, che ne cinge trasversalmente, da destra a sinistra, il corpo, poggiata su una nuvoletta e circondata da nubi disposte in un ovale, aperto nella parte superiore. Al di sopra del Cristo, la cui testa è contornata da un festone con una scritta verosimilmente connessa alla particolare iconografia utilizzata, ma ora del tutto illeggibile, è raffigurata una colomba, simbolo dello Spirito Santo; più in alto si intravede una piccola figura, molto logorata nel nostro esemplare e perciò di ardua lettura, ma che dovrebbe rappresentare Dio-Padre. Al margine la seguente scritta, disposta simmetricamente, a sinistra e a destra del Cristo: «ET HI TR[E]S // VNVM SVNT», delimitata da una circonferenza. Si è qui, chiaramente, di fronte ad una raffigurazione della Trinità; ancora una volta, dunque, un tema sacro associato all'immagine del Montorsoli, a sottolineare il suo *status* di religioso prima ancora che quello di artista.

Tale medaglia di ottone, come quella di piombo, è da farsi risalire al secolo XVI e da attribuire anch'essa, per l'alta qualità esecutiva, alla mano del Montorsoli. Riassumendo, pur con molte caratteristiche comuni (uguale epoca di conio, identiche dimensioni, quasi uguali i diritti), le due medaglie – questa di ottone e quella di piombo descritta in precedenza – evidenziano due lavori ben distinti.

3. La medaglia in ottone di Montorsoli fa parte della collezione della professoressa Iris Zappalà Cardia, che ringrazio per la sua cortese disponibilità. Alla sua famiglia appartiene da oltre un secolo, da quando, cioè, suo nonno paterno, lo scultore Gregorio Zappalà, l'ebbe in dono, secondo quanto lui stesso affermava, dal Municipio di Messina.

Bisogna a questo punto ricordare che proprio Gregorio

Zappalà (1833-1908) fu incaricato dal Municipio di eseguire la “copia fedele” che doveva sostituire nella fontana il Nettuno montorsoliano⁹. Artista già molto apprezzato a livello nazionale, egli realizzò infatti il Nettuno che attualmente torreggia nella fontana messinese al posto della statua originale del Montorsoli (ora custodita nel Museo Regionale di Messina), in circa un anno e mezzo, completandolo nell'ottobre del 1888¹⁰. E fu appunto in quel periodo che Gregorio Zappalà (probabilmente proprio lui fu anche incaricato di riprodurre le medaglie ritrovate) entrò in possesso della medaglia di cui si tratta. Egli diceva sempre – precisa la signora Iris Zappalà Cardia – che essa proveniva dal fonte del Nettuno, che cioè era venuta

⁹ Cfr. G. MOLONIA, *Una medaglia di Montorsoli*, cit., p. 45 e nota 8, dove si citano le delibere del Consiglio Comunale relative al restauro della fontana e alla rimozione del Nettuno.

¹⁰ Poco più che trentenne, Gregorio Zappalà si stabilì a Roma allo scopo di perfezionarsi nella scultura, a spese del Municipio di Messina. Si rivelò presto «artista assai versatile» che seppe far proprio «il *barocchismo*, divenuto nell'ultimo trentennio del secolo l'*arte della capitale*», distinguendosi soprattutto, anche dopo il suo ritorno a Messina, «nel campo della scultura monumentale» (v. L. PALADINO, *La scultura dell'Ottocento nelle collezioni del Museo Regionale di Messina*, in *Miscellanea di studi...*, p. 94, cit. alla n. 6). A Roma lo scultore messinese acquisì notorietà, operando intensamente fino a vincere, nel 1873, il concorso per una delle fontane di piazza Navona. Malgrado tutto ciò, Zappalà dovette aspettare non poco, e subire persino qualche delusione, prima di vedere accettato dal Municipio peloritano il suo Nettuno. Appena ultimata, la grande statua fu, infatti, ritenuta, dalla Commissione di Antichità e Belle Arti, che doveva giudicarla per conto dell'assessore ai Lavori Pubblici, «non consegnabile mancando essa di quel lavoro di rifinimento» necessario per renderla «una copia fedele all'originale». Ovviamente con grande disappunto dello scultore che era invece cosciente d'aver fatto un'opera di pregio (v. “Gazzetta di Messina” dell'11 e del 12 dicembre 1888). È improbabile che il cavaliere Zappalà si sia rassegnato ad eseguire nella statua le richieste modifiche, ma dovettero comunque trascorrere quasi tre anni, da quel severo giudizio della Commissione competente, per vedere finalmente issato nell'antica fontana il nuovo Nettuno, che costò al Municipio 19.000 lire. Questo avvenne il 19 settembre 1891, con la partecipazione di «una folla immensa e dopo lunghe e difficili operazioni» (v. “Politica e Commercio” del 20 settembre 1891).

fuori rimuovendo dal piedistallo, nell'aprile del 1887, la statua del Montorsoli. Né si ha motivo di dubitare di quest'asserzione dell'illustre scultore, che si è fedelmente tramandata nella famiglia Zappalà. Tuttavia, resta intera la questione di cosa si sia allora effettivamente trovato rimuovendo il Nettuno, e in particolare quali e quanti oggetti, e di cosa sia avvenuto in seguito circa la riproduzione dei reperti.

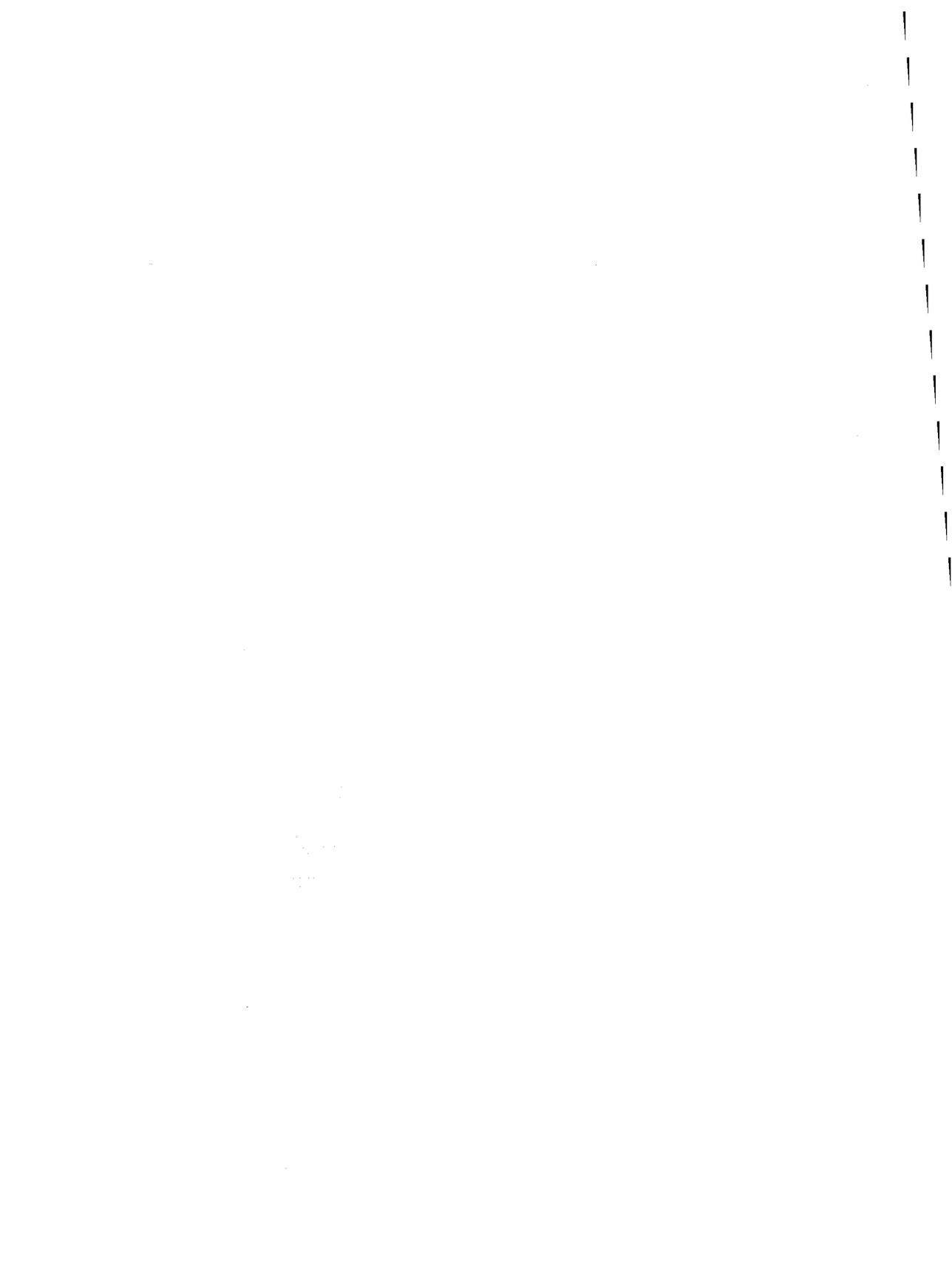
Per quel che concerne infine Giovan Angelo Montorsoli, è da escludere, a mio avviso, che – come, invece, suppone Molonia – l'artista abbia realizzato specificamente le medaglie di cui si parla «per meglio gratificare il Senato messinese», che con numerosi «commissioni e incarichi aveva grandemente valorizzato la sua opera»¹¹. Mi aspetterei, in tal caso, di leggere sulle medaglie un benché minimo segno che alluda esplicitamente, come era solito farsi all'epoca per situazioni analoghe (dediche di opere a stampa, incisioni ecc.), alla città dello Stretto, o al Senato locale, o a qualsivoglia opera messinese dell'artista fiorentino. E comunque è possibile ipotizzare che sia stato proprio il Montorsoli a porre le sue medaglie sotto il Nettuno, quasi a "firmare" l'opera, lasciandovi, oltre alla ben nota epigrafe incisa sul marmo, una sorta di sigillo, magari per affidare ai posteri, per il tramite di questo, la sua autentica immagine. Non è difficile credere, in ultimo, che un'operazione analoga, ovvero la collocazione di medaglie uguali più o meno a queste ora descritte, ma tutte con la sua effigie, egli abbia compiuto per ogni altra sua realizzazione, a Messina e altrove.

Società Messinese di Storia Patria, Università di Messina.

¹¹ G. MOLONIA, *Una medaglia di Montorsoli*, cit., p. 47.



La medaglia del Montorsoli della collezione Zappalà (Messina).



ANGELO PETTINEO

DOCUMENTI PER LA BOTTEGA
DEI LI VOLSI DI TUSA*

La storiografia dell'arte siciliana sembra aver acquisito definitivamente gli elementi che provano come l'ambiente nebrode-madonita, tra la fine del '500 e la prima metà del '600, sia stato vivacizzato dalla presenza di alcuni scultori e pittori di primo piano, influenti ed attivi, oltre che nei luoghi di origine, anche in molte altre località. D'altro canto una delle note più significative che sta emergendo dalla ricerca è l'estrema mobilità degli artisti, confutando la definizione di "arte provinciale" sia nell'accezione di ambito territoriale che in quella strettamente collegata alla "categoria estetica" di un oggetto.

Alla luce di quest'ultima osservazione, la ricerca non può essere cristallizzata sulle conclusioni che si traggono studiando la produzione artistica di un solo centro, ma dovrebbe essere naturalmente aperta ai contributi che derivano dalla ricognizione complessiva della vicenda umana e professionale vissuta in più luoghi dallo stesso personaggio, opera ardua ma non impossibile.

Oltre tutto, questo assunto metodologico scaturisce implicitamente dalla considerazione che pittori, scultori e maestranze vivevano i loro frequenti trasferimenti con estrema naturalezza per due ordini di fattori: l'uno dovuto

* Presentato dal Socio Prof. Camillo Filangeri.

alla difficoltà di reperire nell'ambito di una sola comunità quel numero minimo di commesse necessarie al loro sostentamento; l'altro indotto dall'apprezzamento che riscuoteva l'opera di qualche artista, assunto ad improvvisa notorietà presso la committenza e coinvolto positivamente dagli incarichi che gli si offrivano dovunque per la fama che lo precedeva.

Ad esplicazione di quanto si è premesso torna utile, ancora una volta, focalizzare l'attenzione sul ruolo svolto dai Li Volsi di Tusa, scorrendo succintamente la letteratura che li ha recuperati dall'oblio ed arricchendo il nostro bagaglio conoscitivo di alcune notizie inedite sull'attività di Mastro Giuseppe, progenitore del ceppo tusano ed anello di partenza per avviare una riflessione più circostanziata sulla sua discendenza.

Ad aprire il sipario su questa famiglia di artisti fu il rigore filologico di Gioacchino Di Marzo che, oltre ad ipotizzare una parentela con i Li Volsi di Nicosia ne individuava l'intrinseco valore di plasticatori, additando la decorazione a stucco della chiesa madre di Isnello (1600)¹.

Su questa scia Enrico Calandra nel 1938 scriveva: «la decorazione a stucco... ha i maggiori rappresentanti in due scultori di figura: Li Volsi da Tusa al principio del Seicento e Giacomo Serpotta (1656-1732), massimo plastificatore e non solo di Sicilia»². Questo accostamento anticipa significativamente la consapevolezza che l'opera dei Li Volsi abbia istruito la feconda stagione dei Serpotta.

Più recentemente l'interesse verso la bottega tusana si riaccende in ordine ad alcune valutazioni maturate sulla

¹ G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo 1880-1883, p. 740.

² E. CALANDRA, *Breve storia dell'architettura in Sicilia*, Bari 1938, p. 116.

vicenda "scottante" delle decorazioni in stucco nel bema della cattedrale Cefaludense.

Camillo Filangeri, comunicando la notizia inedita del trasferimento di Scipione Li Volsi da Tusa a Cefalù e rilevandone la coincidenza con l'inizio dei lavori di stuccatura, esplicita la convinzione che tali decorazioni tradiscano «tecnica e sensibilità visibilmente affini a quelle dei prestigiosi plasticatori della famiglia tusana». Inoltre auspica una riflessione preventiva a qualsiasi programma di restauro³.

Avvalendosi anche di questa sollecitazione inquietante, Teresa Viscuso si spinge oltre dicendo: «gli stucchi figurativi nella prima campata del presbiterio sono quelli che più si convengono a Scipione Li Volsi». Disquisisce poi sull'inattendibilità delle precedenti attribuzioni⁴.

Da queste riflessioni prende coppo una stagione nuova della ricerca che porterà ad approfondimenti specifici sulle opere e sui componenti della famiglia.

Nel 1983 Rosario Termotto attribuisce con riscontri documentari gli stucchi della cappella del SS. Sacramento nella chiesa madre di Collesano a Giuseppe Li Volsi⁵, riconducendogli successivamente anche quelli del presbiterio⁶.

Nel 1990 Arturo Anzelmo ricostruisce esattamente i ruoli di Scipione, Francesco e Paolo per la decorazione della tribuna nella chiesa madre di Ciminna⁷.

³ C. FILANGERI, *La trasformazione del presbiterio e il completamento decorativo dai Normanni all'età Barocca*, in «Documenti e testimonianze figurative della basilica ruggeriana di Cefalù», Palermo 1982, pp. 93-96.

⁴ T. VISCUSO, *La decorazione del presbiterio nel '600*, in Documenti e testimonianze cit. pp. 101-104.

⁵ R. TERMOTTO, *Collesano: gli stucchi di Giuseppe Li Volsi*, in «Obbiettivo Madonita» a. II n. 22, 1983.

⁶ R. TERMOTTO, *Collesano. La basilica di S. Pietro*, Castelbuono 1992, pp. 45, 53.

⁷ A. ANZELMO, *Ciminna, materiali di storia tra XVI e XVII secolo*, Ciminna 1990, pp. 92-117.

Sempre nel 1990 Antonio e Giuseppe Ragonese stendono un primo quadro riassuntivo delle notizie rilevate dalla letteratura e schematizzano la geografia operativa della famiglia, senza potere rintracciare l'effettiva provenienza del capostipite⁸.

Camillo Filangeri nel 1991 torna sull'argomento estraendo dal «fenomeno Li Volsi» la matrice linguistica di alcuni movimenti artistici europei e, recuperando alla storiografia nuovi elementi di giudizio, contestualizza diffusamente la bottega tusana nella cultura figurativa del periodo. Tuttavia lascia aperto l'interrogativo sull'origine di Mastro Giuseppe⁹.

Nell'agosto 1996 una mostra sulle opere dei Li Volsi, promossa nel centro madonita, diventa occasione di confronto tra diversi studiosi, esitando ulteriori contributi su alcune realizzazioni a Tusa ed in altri centri¹⁰. Fra gli apporti significativi Nico Marino risolve gran parte della *vexata quaestio* sugli stucchi del bema nella cattedrale di Cefalù, rintracciandone, su base documentaria l'autore in Scipione Li Volsi¹¹.

Sono questi gli estremi per un rapido *excursus* bibliografico.

Ma quale era la misteriosa località d'origine dei Li Volsi di Tusa e quali parantele potevano ancora vantare altrove?

Alla luce della letteratura esaminata ed in virtù dei ritrovamenti documentari ancora inediti, oggi si può attestare definitivamente tanto che Mastro Giuseppe provenis-

⁸ A. e G. RAGONESE, *La bottega d'arte dei Li Volsi scultori tusani del XVII secolo*, Palermo 1990, *passim*.

⁹ C. FILANGERI, *Note su Tusa e i Li Volsi. A proposito delle arti figurative in Sicilia tra XVI e XVII secolo*, in «Archivio Storico Messinese» vol. 57, 1991, p. 123.

¹⁰ «Il Tabulario Tusano», a. VIII n. 6, 1996, pp. 9-24.

¹¹ N. MARINO-R. TERMOTTO, *Cefalù e le Madonie, contributi di storia e di storia dell'arte tra XVII e XVIII secolo*, Cefalù 1996, pp. 13-20.

se da Nicosia quanto che fosse fratello di Giovan Battista, come si evince inequivocabilmente dagli atti che ci si appresta a descrivere.

Il matrimonio con Angela Cardita, collocato opportunamente intorno al 1585¹², naturalizza Giuseppe Li Volsi a Tusa ed oltre ad attivare nuove opportunità di lavoro non altera la trama di relazioni che l'artista nicosiano aveva già curato d'intrattenere con la committenza dell'entroterra.

A conferma di ciò che si è detto, il 3 ottobre 1597, Mastro Giuseppe si obbligava con un certo frate Bartolo a scolpire per la chiesa di San Giovanni Battista nella «terra di Gagliano» una statua del santo «relevata et conforme a quello santo esistente in questa terra di Tusa con suo scabello et suoi storii»¹³.

Lo stesso frate Bartolo, appena due mesi dopo gli commissiona la statua di S. Maria del Soccorso «con lo suo scabello di lignami a pifricioni, sua corona dorata et con lo diavolo et la humagna natura refirzata di nervi..., coloriti in ogli la faldetta russa con lo fuxto d'argento, tanto a detta faldetta, quanto detto manto...»¹⁴.

Nello stesso periodo Giuseppe Li Volsi risulta impegnato nella scultura del coro per la chiesa del Monte di Pietà a Castelbuono¹⁵.

Dalla fitta cadenza delle commesse sospettiamo che già a quella data l'artista si avvalesse di alcuni collaboratori e,

¹² C. FILANGERI 1991, p. 98.

¹³ Archivio di Stato di Messina (da questo momento A.S.M.) Not. Filippo Cardita, vol. 326, f. 13. La notizia potrebbe essere indicativa anche per l'analogo soggetto tutt'ora esistente nel centro madonita. Per la statua di Gagliano si pattuiva un costo di 41 onze.

¹⁴ A.S.M., Not. Filippo Cardita vol. 326, f. 30. La commessa è datata al 20 dicembre 1597 per un ammontare di 12 onze.

¹⁵ E. MAGNANO, *Castelbuono capitale dei Ventimiglia*, Messina 1996, p. 212.

per la struttura della bottega, nella fattispecie concepita come impresa a conduzione familiare, non è difficile ipotizzare la presenza sin da bambini dei figli Francesco e Scipione.

La ricostruzione dei ruoli nella produzione artistica dei Li Volsi a cavallo tra i due secoli si complica e si arricchisce quando si scopre che Giuseppe ha un fratello per il quale riscuote anche pagamenti e con il quale si cimenta nelle opere più impegnative.

Il 30 agosto 1600 «Mag. Joseph Li Volsi habuisse et recepisse pro manu Francisco La Scalia, veluti proc. ecc. S.ti Basili terrae Sancti Marci, *onze 6 e tari 24* in contu magisterio S.ti Basili, faciendi pro magistro Jo. Batt. Li Volsi, eius fratre...»¹⁶.

Per San Marco d'Alunzio possediamo gli estremi che attribuiscono alla bottega tusana almeno un'altra opera: nel settembre del 1606 Mastro Giuseppe riceve dai procuratori della chiesa del SS. Salvatore di quella località uno dei pagamenti dovuti «pro magisterio imaginis S. Mariae de Idria»¹⁷. Appare evidente, quindi, che i fratelli Giuseppe e Giovan Battista Li Volsi avessero familiarità con la committenza di vasto comprensorio territoriale.

Ma su quale base ne attestiamo la provenienza da Nicosia? A questa conclusione induce l'inequivocabile serie di atti che vede entrambi gli artisti come artefici del fercolo processionale di San Sebastiano a Mistretta. Il 17 marzo del 1610, per atto del Not. Giuseppe Glorioso, ratificato negli atti del Not. Vincenzo Credenzeri di Tusa,

¹⁶ A.S.M., Not. Filippo Cardita, vol. 326, f. 228.

¹⁷ A.S.M., Not. Vincenzo Credenzeri, vol. 465, f. 22, Il gruppo scultoreo, ancora esistente, si trova oggi presso i locali del Museo Parrocchiale e viene individuato dagli abitanti di questa località con la definizione di «santu chi va e santu chi veni». Già A. MELI, *Istoria Antica e Moderna della città di S. Marco*, Messina 1984, aveva datato la fondazione della cappella al 1606.

i fratelli si obbligano ad intagliare questa *vara* per incarico del sacerdote Filippo Mongiovì¹⁸. L'impresa nella quale si cimentano risulta particolarmente impegnativa e costringe la stessa committenza a dilazionare i pagamenti. In alcune ricevute leggiamo testualmente: «Mag. Joseph Li Volsi, civitatis Nicoxiae et ad pres. Terrae Tusae perductionem uxoris habitator...»¹⁹. Ed ancora: «Mag. Joseph e Joannes Batt. Li Volsi fratres...».

Che il fercolo processionale di San Sebastiano a Mistretta sia ancora quello composto dai Li Volsi è cosa molto probabile se non altro perchè rimanda ad elementi lessicali tipici del periodo, enunciando chiaramente anche peculiarità della bottega tusana. Che poi in varie epoche abbia subito rimaneggiamenti, di cui il più recente data al 1872²⁰, non possiamo escluderlo. Tuttavia, una prova ulteriore a questa attribuzione sembra derivare dal fatto che Mastro Giuseppe nel 1619 si obblighi presso Motta d'Affermo a realizzare un fercolo di misura più contenuta, sempre per San Sebastiano, puntualizzando nel contratto²¹ molte delle caratteristiche e delle soluzioni già adoperate nella *vara* di Mistretta e tutt'oggi visibili. Inoltre sembra che fosse specializzato nella elaborazione di queste vare per San Sebastiano, poichè nel 1598 riceveva dei pagamenti dalla committenza di

¹⁸ A.S.M., Not. Vincenzo Credenzeri, vol. 448, f. 78.

¹⁹ Il 21 settembre 1610 onze 48, il 26 novembre onze 12 e tari 15, il 23 dicembre onze 14 e tari 15, A.S.M., Not. Vincenzo Credenzeri, vol. 448. Purtroppo la mutilazione del volume non ci consente di reperire gli altri pagamenti cui si accenna nel repertorio degli atti da cui desumiamo un ulteriore pagamento nell'aprile del 1611

²⁰ Nel retro del basamento è dipinta un'iscrizione: «Elaboratus vero et sculpturam Don Salvatore Marino Panormitano anno 1872». Tuttavia da un inventario del 1750 appare chiaro che il fercolo già esistesse con le caratteristiche odierne. Cfr. G. TRAVAGLIATO, *Libro d'Inventari delle chiese di Mistretta*, Mistretta 1995, p. 50.

²¹ A.S.M., Not. Paolo Sangetta, vol. 422, f. 63.

Reitano «in contu magisteriu vare facture S.ti Bastiani...»²².

Alla fine del 1610 dell'attività di Giuseppe Li Volsi in territorio amastratino troviamo riscontro nell'incarico sancito con un contratto del 6 novembre per la scultura di una statua di S. Andrea, da destinare ad una chiesa rurale nei pressi del casale di S. Stefano²³.

Dimostrata la provenienza da Nicosia dell'artista, con immediata argomentazione sillogistica, lo riconosciamo nell'esecutore del coro ligneo per la matrice di Corleone (1584) e ci riserviamo gli approfondimenti utili ad individuare altre opere in questa località.

Accanto alla feconda attività d'intagliatore ligneo, Giuseppe Li Volsi figura più volte come valente plasticatore in stucco: si è rintracciato un suo impegno del 1614 con la chiesa di S. Michele a Tusa «per farci una guarnicioni di stucco per ingastarci un quadro dentro, quemquam nocchiona e designata allo muro di detta ecclesia...»²⁴. Sull'importanza di queste targhe parietali nella definizione dello spazio architettonico si rimanda alle considerazioni espresse da Camillo Filangeri²⁵.

In considerazione di questi ritrovamenti, trattati in questa sede come semplice regesto, riservandoci di aprire una ulteriore parentesi sulla discendenza tusana di Mastro Giuseppe, sembra utile auspicare un'aggiornamento e, talvolta, una revisione della letteratura. La bottega tusana rimane ancora decisamente da scoprire nelle numerose realizzazioni e nelle testimonianze archivistiche.

c/o Facoltà di Architettura, Università di Palermo.

²² A.S.M., Not. Filippo Cardita, vol. 326, f. 31.

²³ A.S.M., Not. Vincenzo Credenzeri, vol. 448, f. 171.

²⁴ A.S.M., Not. Vincenzo Credenzeri, vol. 472, f. 80.

²⁵ C. FILANGERI 1991, pp. 94-95.

VALERIA SOLA

UN ALTARE DI PAOLO AMATO PER GIOJOSA GUARDIA*

Nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Giojosa Marea (Messina), nelle cappelle ai lati del presbiterio, sono collocati due altari in marmi mischi, interessanti esempi della diffusione di questo tipo di decorazione nella zona dei Nebrodi. Simili nelle dimensioni e nella composizione, entrambi presentano quattro colonne tortili in pietra rossa "di Libici" e coronamento mistilineo. L'altare della cappella a destra del presbiterio, già citato da A. Barricelli e G. Bongiovanni¹ (fig. 1), è dedicato alla Madonna delle Grazie, effigiata nella statua ginesca posta nella nicchia centrale. Titolare dell'altare di sinistra (fig. 2) è la Madonna del Carmine, raffigurata in piedi, reggente il Bambino con il braccio sinistro ed in atto di mostrare, con la destra, lo scapolare o "abitino" che i fedeli facevano voto di portare sempre indosso, per ottenere l'indulgenza promessa. Per i motivi decorativi e le cromie impiegate, a girali e fiori bianchi, gialli e rossi sul fondo nero "paragone"²,

* Contributo presentato dalla socia Prof.ssa Teresa Pugliatti.

¹ A. BARRICELLI, *Arte e storia nell'antica diocesi di Patti*, in "Timeto" n. 2, 1988, pp. 15-71, in particolare p. 64; G. BONGIOVANNI, *Cultura e manualità dei paliotti architettonici della Sicilia nord-orientale*, in M.C. RUGGERI TRICOLI, *Il teatro e l'altare. Paliotti d'"architettura" in Sicilia*, Palermo 1992, pp. 229-244; in particolare, sul paliotto dell'altare, p. 231.

² "Paragone" è detto il marmo nero, di provenienza probabilmente ligure, sempre impiegato in lastre nelle decorazioni palermitane a marmi mischi per realizzare lo sfondo sui cui fare risaltare i motivi decorativi, in marmo

gli altari sono riferibili entrambi a maestranze palermitane, la cui fortuna nel Messinese è attestata del resto, come è noto, da altre opere a mischio come la Cappella di San Cono a Naso o il paliotto della cappella del vecchio Santuario di Tindari³.

Stilisticamente l'altare della Madonna delle Grazie appare più antico e richiama opere eseguite a Palermo nel settimo decennio del XVII secolo, come gli altari delle cappelle Sperlinga in San Domenico e Gravina in San Giuseppe dei Teatini (fig. 3)⁴.

Come gran parte degli arredi delle chiese del paese, gli altari provengono dal vecchio centro di Gioiosa Guardia, fondato nel 1364 da Vinciguerra Aragona sul Monte della Guardia e abbandonato in seguito a calamità naturali alla fine del sec. XVIII⁵. Il ritrovamento del contratto di obbligazione relativo all'altare della Madonna del Carmine, qui riportato, consente ora di precisare alcuni importanti aspetti relativi ad entrambe queste opere.

bianco o policromo; con tale termine si trova indicato dalle fonti storiche (Mongitore) e documentarie.

³ Cfr. A. BARRICELLI, *Arte e storia...* cit., p. 64 e G. BONGIOVANNI, *Cultura e manualità ...con ivi bibliografia*; S. DI BELLA, *La Cappella di S. Cono a Naso ed il suo paliotto attraverso alcuni documenti d'archivio*, in *Il teatro e l'altare...* pp. 223-28.

⁴ La cappella Sperlinga nella chiesa di San Domenico fu realizzata poco dopo il 1664 da Gaspare Guercio e Gaspare Serpotta (L.M. MAJORCA MORTILLARO, *La cappella Sperlinga nel Pantheon di S. Domenico in Palermo*, Palermo 1907, pp. 21-24). Alla cappella Gravina-Platamone a San Giuseppe dei Teatini, dedicata alla Madonna di Trapani e progettata da Gaspare Guercio, lavorò il marmoraro Aloisio Geraci nel 1664 (F. MELI, *Degli Architetti del Senato di Palermo*, in "Archivio Storico Siciliano" a. IV-V, 1938-39 pp. 305-470, p. 358), secondo il Mongitore, essa fu realizzata a spese di D. Sancio Gravina barone di Mazzarone (A. MONGITORE, *Palermo Divoto di Maria e Maria protettrice di Palermo*, Palermo 1719-1720, t.I, p. 657).

⁵ Il trasferimento fu deciso dopo il terremoto del 1783 e l'invasione di cavallette del 1784, che distrusse i raccolti; la ricostruzione iniziò nel 1786 e durò oltre un ventennio. Su Gioiosa Guardia cfr.: G. FORZANO NATOLI, *Gioiosa Guardia e Gioiosa Marea - cenni storici*, Mistretta 1887; G. GAETANI, *Gioiosa nella sua origine e nella sua evoluzione storica*, Catania 1929; *Gioiosa Marea: storia note immagini*, Gioiosa Marea 1980; G. RAFFAELE, *La Guardia allegra e Gioiosa - un comune montano nella Sicilia d'età moderna*, Messina 1993.

Dal documento, rogato a Palermo il 23 febbraio 1701, apprendiamo che l'altare fu commissionato da Don Filippo Pisano, appartenente ad una delle più importanti e ricche famiglie di Giojosa⁶, per la Cappella della Madonna del Carmine della Chiesa di San Filippo Neri a Giojosa Guardia. Le fonti non ricordano una chiesa sotto questo titolo nel centro montano; si tratta certamente, tuttavia, della chiesa di Santa Maria delle Grazie, edificata nel 1565 dal vescovo di Patti Antonino I Marinto⁷, cui era annesso l'oratorio di San

⁶ Esponenti della famiglia Pisano, Baroni di Santa Margherita, sono spesso ricordati dalle cronache locali. D. Pietro Pisano e il sindaco D. Simone Pisano furono tra i firmatari delle petizioni contro il Vescovo di Patti rivolte al sovrano nel 1693 e 1696 (G. FORZANO NATOLI, *Giojosa Guardia...*, cit., p. 29); il sacerdote Cono Pisani lasciò i suoi beni per la fondazione di un convento nel 1693 (G. GAETANI, *Giojosa...* p. 46); un Petrus Pisani clericus è ricordato dal De Ciocchis nel 1741 tra i seminaristi di Patti (G.A. DE CIOCCHIS, *Sacrae Regiae Visitationis per Siciliam... acta decretaque omnia*, Palermo 1836 (1741) p. 66). Verso la metà del XVIII secolo appartenenti alla famiglia figurano tra i maggiori redditieri del paese (G. RAFFAELE, *La Guardia...*, cit. p. 48). Salvatore Pisano, figlio di D. Ignazio Pisano Barone di Santa Margherita, fu vescovo di Patti dal 1773 al 1781 (G. GAETANI, *Giojosa...*, cit., p. 48; N. GIARDINA, *Patti e la cronaca del suo vescovato*, Siena 1888, pp. 187-189); anch'egli aveva una predilezione per le cappelle rivestite di marmi, come appunto le Cappelle del Sacramento che fece costruire nella cattedrale di Patti e nella chiesa Madre di Giojosa Guardia, oggi a Giojosa Marea (N. GIARDINA, *Patti..* cit., p. 188; il Giardina riporta il nome Silvestro Pisano nell'elenco dei vescovi, ma le iscrizioni da lui trascritte citano il nome di Salvatore).

⁷ G. GAETANI, *Giojosa...*, cit., pp. 35-36. ; N. Giardina, *Patti...* p. 130 riporta invece la data 1575. Il Pirro e l'Amico (R. PIRRI, *Sicilia Sacra, disquisitionibus et notis illustrata..* t. II, Panormi 1733 p. 796; V. AMICO, *Lexicon Topographicum*, tradotto e annotato da G. Di Marzo, Palermo 1855, vol. I p. 508) riferiscono che la chiesa di Santa Maria delle Grazie fu fondata poco distante dall'abitato negli anni della nascita del paese ad opera di Vinciguerra Aragona, confondendola con la chiesa di Santa Maria del Giardino, di antica fondazione, così detta dal nome del luogo pianeggiante ove sorgeva (G. GAETANI, *Giojosa..* pp.19-20). Divenuta pericolante, la chiesa del Giardino fu riedificata nel 1670 accanto a Santa Maria delle Grazie e, con il trasferimento nel nuovo sito, i suoi arredi furono trasferiti nella nuova chiesa della Madonna delle Grazie di Giojosa Marea, compresa la venerata statua detta appunto della

Filippo Neri. Esso venne fondato agli inizi del sec. XVII⁸ grazie all'intervento del vescovo Vincenzo III Di Napoli, che lo dotò⁹; il mandato di dirigerlo fu dato ai padri Filippini, il cui compito era quello di "docere, concionari, et pueros erudire in fidei elementis"¹⁰. Nella Visita pastorale del vescovo Pietro Galletti, del 1724, la chiesa viene descritta come un edificio ricchissimo, contenente, oltre all'altar maggiore in legno dorato, otto altari dedicati alla Vergine del Carmelo, a Santa Maria delle Grazie, alla Vergine delle Feste, a San Michele Arcangelo, all'Immacolata Concezione, a San Filippo Neri, al Crocefisso e alle Anime del Purgatorio¹¹. Non è chiaro fino a quando vi rimasero i Filippini; secondo il Mongitore essi furono sostituiti nel 1702 da chierici secolari, mentre l'Amico afferma "io mi seppi rimanere entrambi i ceti, e quest'ultimo [cioè i chierici secolari] nella chiesa di Santa Maria della Neve [Santa Maria

Madonna del Giardino o della Neve, oggi in una nicchia della navata sinistra (S. MIRACOLA, *Notizie sulla chiesa di S. Maria delle Grazie in Gioiosa Marea e sulle sue origini*, ciclostile Ente Culturale "Castelluccio" - frazione Maddalena-Gioiosa Marea, quaderno n° 1 s.d., pp. 2-3). Secondo G. GAETANI (*Gioiosa...cit.*, pp. 35-36) la statua della Madonna delle Grazie, oggi sull'altare di Gioiosa Marea, fu commissionata dal Marinto stesso.

⁸ Atto di fondazione dell'Oratorio di San Filippo Neri presso Archivio Parrocchiale San Nicolò di Bari in Gioiosa Marea, citato in S. MIRACOLA, *Notizie sulla chiesa di S. Maria delle Grazie*, cit. p. 3. Anche in questo caso le fonti sono discordi: il Pirro e l'Amico (R. PIRRI, *Sicilia Sacra...*; V. AMICO, *Lexicon...*, cit.) riferiscono che i gli Oratoriani frequentarono dal 1610 la chiesa di Santa Maria delle Grazie per gli esercizi spirituali mentre in S. MIRACOLA è riportata la data di fondazione al 1618; nel 1615 in effetti sembra già attestata la presenza di una congregazione di chierici e sacerdoti dedicata a San Filippo, anche se l'oratorio fu istituito successivamente (RAFFAELE, *La Guardia...*, cit., 1993 pp. 79-80).

⁹ Secondo il MIRACOLA (*Notizie sulla chiesa di S. Maria delle Grazie...*, cit.,, p. 4) l'oratorio fu dotato di una rendita annua di circa 100 onze; secondo il GAETANI, (*Gioiosa...* p. 38), seguito dal RAFFAELE (*La Guardia...* pp. 79-80) il vescovo assegnò alla Congregazione dell'Oratorio 1610 onze.

¹⁰ S. MIRACOLA, *Notizie sulla chiesa di S. Maria delle Grazie...*, cit., p. 4.

¹¹ S. MIRACOLA, *Notizie sulla chiesa di S. Maria delle Grazie...*, cit., p. 4; RAFFAELE *La Guardia...* p. 80.

delle Grazie]¹²; gli studiosi locali riportano invece che i Filippini continuarono a reggere la chiesa fino al XIX secolo¹³. Quando si decise il trasferimento del paese, venne riportato sulla costa l'impianto del centro montano, diviso in quattro quartieri che prendevano il nome dalle rispettive chiese: San Nicolò, Santa Maria della Catena, San Giovanni Battista e Santa Maria delle Grazie¹⁴. La chiesa di Santa Maria delle Grazie fu la prima ad essere ricostruita ed ultimata. I lavori iniziarono nel 1789, e fu aperta al culto nel 1803¹⁵. Nella nuova chiesa furono trasferiti i preziosi altari in marmi mischi nel 1808: il trasporto di quello della Madonna delle Grazie impiegò 11 uomini per 6 giorni¹⁶.

✱ In seguito al trasferimento, l'altare del Carmine si presenta oggi malamente ricomposto, con notevoli sconnessioni lungo le giunture ed alcune parti mancanti, in particolare lungo il contorno della nicchia e sul coronamento (fig.2 e 4); esso è stato privato inoltre, come vedremo, del paliotto originario, sostituito da un altro con ricami in argento, presumibilmente uno dei quattro di questo tipo acquistati nel 1812 di cui abbiamo notizia¹⁷.

¹² V. AMICO, *Lexicon*, cit. ... Pare che gli Oratoriani in realtà continuarono a reggere la chiesa fino ad oltre il trasferimento del nuovo sito, ricostruendo accanto alla nuova Santa Maria delle Grazie anche la loro Casa, incamerata con la legge di soppressione del 1870 ed oggi adibita a Palazzo Comunale (*Brevi cenni storici di Gioiosa Marea*- numero speciale del "Notiziario Pirainese" (ciclostile), Gioiosa Marea s.d. p. 21; S. MIRACOLA, *Notizie sulla chiesa di S. Maria delle Grazie...*, cit., p. 5).

¹³ G. GAETANI, *Gioiosa...*, cit., p. 38; *Brevi cenni storici di Gioiosa Marea*- numero speciale del "Notiziario Pirainese" (ciclostile), Gioiosa Marea s.d. p. 21.

¹⁴ V. nota 5.

¹⁵ S. MIRACOLA, *Notizie sulla chiesa di S. Maria delle Grazie...*, cit., p. 5; *Gioiosa Marea*.1980 p. 27 nota 8.

¹⁶ S. MIRACOLA, *Notizie sulla chiesa di S. Maria delle Grazie...*, cit., p. 6; la statua della Madonna delle Grazie era già stata trasferita invece nel 1805 (*Brevi cenni storici...*, cit., p. 5).

¹⁷ Notizia riportata da S. MIRACOLA, *Notizie sulla chiesa di S. Maria delle Grazie...*, cit p.6.

Ad eseguire l'opera entro il termine di due anni si impegnò lo scultore Gioacchino Vitagliano, per un compenso di trecento venti onze. Si tratta di una tra le prime opere documentate dello scultore, allora trentunenne, poi attivissimo in molti cantieri palermitani alla realizzazione di mischi e tramischi. Apoche di pagamento al Vitagliano per opere fatte a Gioiosa Guardia erano già state rintracciate dal Meli, che non le aveva però ricollegate ad un'opera in particolare¹⁸. Si specifica che il disegno sarà fornito dall'architetto del Senato in carica: Paolo Amato. Già nel 1698 il Vitagliano aveva realizzato su disegno dell'Amato la fontana del Garraffo¹⁹. A questa data sono già numerosi i progetti di Paolo Amato per decorazioni a mischio: del 1682 è il progetto della chiesa del Salvatore; del 1684 la cappella di Libera Inferni in Cattedrale; del 1691 la decorazione marmorea della Cappella della Chiesa di San Carlo; del 1695 la decorazione delle cappelle della chiesa di Santa Maria di Valverde²⁰. In effetti la "firma" dell'Amato già era nell'impianto generale della "macchina", nelle colonne tortili ai lati e nel mosso coronamento, simile nelle proporzioni a quello dell'altare di Libera Inferni (fig. 5), di cui l'altare giojosano sembra quasi una versione rimpicciolita e semplificata; la soluzione del drappo marmoreo retto dai puttini richiama la analoga realizzazione del fondo della Cappella del Crocifisso al SS. Salvatore. Nel contratto di obbligazione sono dettagliatamente specificati i modelli di riferimento, presumibilmente forniti dal committente. È possibile che nel

¹⁸ F. MELI, *Degli Architetti del Senato di Palermo*, in "Archivio Storico Siciliano", a. IV-V, 1938-39 pp. 305-470, p. 387; è purtroppo impossibile un diretto controllo della notizia poiché non viene citata alcuna fonte documentaria.

¹⁹ F. MELI, *Degli Architetti...* cit., p. 387.

²⁰ F. MELI, *Degli Architetti...*, cit., pp. 360-361; L. BOGLINO, *La Monumentale Chiesa di S. Maria di Valverde*, Palermo 1907, pp. 26-27. Su Paolo Amato cfr. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato: la corona e il serpente*, Palermo 1983.

progetto dell'altare Paolo Amato abbia tenuto presente, magari secondo indicazioni dello stesso Filippo Pisano, anche la Cappella della Madonna della Grazia già esistente nella chiesa di Giojosa, databile stilisticamente, come già accennato, al settimo o ottavo decennio del XVII secolo.

Innanzitutto si prescrive che il paliotto debba essere "giusta la forma del paleo della cappella di Nostra Signora della Candelora esistente nella chiesa delli R.R.P.P. Teatini di questa città [di Palermo]", cioè del paliotto che si trova oggi nella sagrestia della chiesa²¹ (fig. 6); questa notazione ci consente inoltre di conoscere la collocazione originaria dell'opera palermitana, che apparteneva quindi alla cappella della Candelora o della Purità, la prima a destra nella chiesa, fatta rivestire di marmi da D. Giuseppe Cicala, vescovo di Mazara e poi di Messina²². L'immagine della Madonna della Purità, patrona della religione Teatina, fu spedita da Napoli nel 1647²³; il Cicala "per l'affetto professato verso la Vergine

²¹ Sul paliotto di San Giuseppe dei Teatini v. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Il teatro e l'altare-paliotti d'architettura in Sicilia*, Palermo 1992, in particolare p. 116-117. L'analogia tra i due paliotti era già stata notata da G. BONGIOVANNI (*Cultura e manualità...*, cit., p. 231), che pur senza riferimenti documentari riteneva giustamente il paliotto gioiosano "opera di maestranza palermitana tra lo scadere del '600 e i primi anni del '700".

²² A. MONGITORE, *Storia sacra di tutte le chiese, conventi, monasteri, ospedali ed altri luoghi pii della città di Palermo- Chiese e case dei Regolari*, ms.sec. XVIII presso la Biblioteca Comunale di Palermo ai segni Qq E 6, cc. 420-421. La Candelora è la "purificazione" di Maria che avviene con la Presentazione al tempio, e si identifica pertanto con il culto della Madonna della Purità; questa informazione mi è stata gentilmente fornita da P. Benedetto Rocco.

²³ A. MONGITORE, *Palermo Divoto di Maria e Maria Protettrice di Palermo*, tt. 2, Palermo 1719-1720; I p. 485-486: il titolo di Madonna della Purità fu dato a Napoli da Don Diego di Bernardo e dal teatino D. Giuseppe Caracciolo ad una antica immagine di Maria posseduta dal Di Bernardo; il 7 dicembre 1641 l'immagine fu tralata con una solenne processione nella Basilica di San Paolo. Nel 1647 la Madonna della Purità fu dichiarata patrona dell'ordine dei Chierici Regolari, e copie del quadro napoletano furono spedite presso le chiese dell'Ordine in altre città.

ed alla casa di S. Giuseppe vestì tutta la cappella di marmo a lavoro moderno” intorno al 1681, data riportata nella lapide un tempo apposta sul pavimento della Cappella, eletta a sepoltura familiare²⁴. Il paliotto della cappella presenta la consueta simbologia mariana tratta dal Cantico dei Cantici e dal libro dell’Ecclesiaste: sono presenti sotto le arcate del portico, dalle quali pendono festoni di allegorici frutti, la luna, il sole, la stella; la *ianua coeli*, la *fons hortorum*, *puteus aquarum viventium*, la *turris davidica*; puntuali sono le citazioni botaniche quali la palma, il cipresso, l’ulivo, il giglio, la rosa; è presente anche il tulipano²⁵. Proprio per questi significati allegorici il paliotto viene scelto quale modello dal Pisano, devoto della Madonna del Carmelo, e riprodotto con poche varianti; un paliotto con analoga simbologia mariana, riferibile a maestranze palermitane, è presente del resto, come è noto, anche nel vecchio Santuario della Madonna di Tindari²⁶.

²⁴ Notizie in A. MONGITORE, *Chiese e case*, ms. cit.; A. MONGITORE, *Palermo Divoto...*, cit., vol II, p. 194 “non dimenticato della sua chiesa di S. Giuseppe di Palermo, e della Cappella in essa dedicata alla Madonna della Purità, da lui venerata con fervido amore, mostrò il suo affetto alla Vergine con vestir detta Cappella di scelti marmi, lavorati a fiorame; lastricò il pavimento, che stendesi innanzi di essa, pur con intreccio di vari marmi, e la sua cupola con stucco toccato d’oro: e con questa iscrizione attestò la sua fervente devozione a Maria; destinando ivi il sepolcro alle ceneri de’suoi: Joseph Cicale et Statella/ ex clericis regularibus,/post mazariensies insulas/ Archiepiscopus Messanensis,/ad puritatis aram/Hoc posuit amoris pignus./ Virginis igni/Cor tenerum/Durum suorum cineribus/ Marmor/Utraque haereditas maxima./Nil corde gratius/ Coelo est/. Terre/ Sepulchrali lapide/Gemma pretiosior nulla/. Anno domino MDCLXXXI”.Attualmente la Cappella della Purità presenta, analogamente alle altre cappelle della chiesa, un paliotto rococò; non è presente inoltre la lapide sepolcrale riportata dal Mongitore, rimossa insieme al pavimento originario.

²⁵ Simbolo, secondo il Picinelli del Divino Amore e dunque attributo della Vergine Maria, nonché della tristezza della Madonna per la crocifissione (M. LEVI D’ANCONA, *The garden of the Renaissance. Botanical symbolism in italian painting*, Firenze 1977 p. 390).

²⁶ G. BONGIOVANNI, *Cultura e manualità...*, cit., p. 231.

Attualmente, come già accennato, anche la “macchina” marmorea giojosana presenta un paliotto non pertinente; il paliotto realizzato dal Vitagliano è invece quello che oggi si trova nella cappella della Madonna della Grazia, a destra del presbiterio (fig.7). Evidentemente, quando gli arredi furono trasferiti dalla vecchia alla nuova chiesa, all’altare della titolare fu sistemato il paliotto più sontuoso. È presente inoltre nella palermitana cappella Cicala anche il motivo del drappo retto da angioletti sullo sfondo, nel quale si inserisce il tondo con l’immagine della Madonna della Purità.

Nella chiesa di San Giuseppe dei Teatini Don Filippo Pisano trovò anche il modello per la nicchia, che volle uguale infatti a quella della Cappella della Madonna di Trapani, ornata di marmi a spese di D. Sancio Gravina barone di Mazzarrone intorno al 1664; viene puntualmente ripresa, con alcune varianti nella decorazione, la forma del modello ed in particolare della conchiglia al sommo. La nicchia, si specifica, dovrà accogliere la statua raffigurante la titolare, “al presente esistente dentro detta Cappella quale Imagine pure è opera di mano di detto stagliante”²⁷. Per Giojosa Guardia dunque il Vitagliano aveva già realizzato la statua marmorea raffigurante la Madonna del Carmine, attualmente posta sull’altare (fig. 4), che oggi si presenta con le dita della mano destra spezzate e coperte dall’“abitino”. La statua presenta affinità nel panneggio e nell’espressione con altre opere del Vitagliano degli inizi del XVIII sec., come ad esempio la statua di San Domenico nella facciata della chiesa della Pietà di Palermo eseguita nel 1702²⁸. Il piedistallo attuale, recante l’iscrizione

²⁷ Nelle fonti documentarie il termine “stagliante” indica l’artista o l’artigiano che si assumeva il compito di realizzare lo “staglio” e cioè, secondo la definizione del *Vocabolario Siciliano-Italiano* di V. Mortillaro, Palermo 1876, un *lavoro dato o pigliato a fare, non a giornata ma a prezzo fermo. Cottimo.*

²⁸ Cfr. F. MELI, *Degli Architetti...*, cit., p. 387; M. S. TUSA, *Architettura*

“D. MARTINO CURTURILLO ANNO DOM. 1623”²⁹ doveva reggere probabilmente un'altra statua della chiesa della Guardia: il panneggio dell'abito della Madonna, la torsione della figura e, soprattutto, le affinità del modellato del Bambino con gli angioletti reggidrappo rendono infatti inaccettabile il riferimento dell'iscrizione alla statua della Madonna del Carmelo. E' invece possibile che il piedistallo originario della statua del Vitagliano, o almeno parte di esso, regga oggi la statua della Madonna del Giardino³⁰ (fig. 8): si tratta infatti di un piedistallo ottagonale incrostato a mischio, ora poggiante su un frammento pure a mischio, analogo a quello della statua della Madonna di Trapani a San Giuseppe dei Teatini a Palermo, soluzione che verrà moltiplicata da Paolo Amato nel piedistallo a gradini dell'altare di Libera Inferni. Non è anzi improbabile che i due piedistalli siano stati semplicemente scambiati dopo il trasferimento degli arredi, e che alla venerata immagine della Madonna dei Giardini sia stato destinato quello più ricco, che nell'altare originario sarebbe risultato invece coperto dal tabernacolo ligneo azzurro e oro, aggiunto successivamente al centro del gradino. La statua, che riproduce il tipo della Madonna di Trapani, particolarmente diffuso nei Nebrodi per il suo presunto potere taumaturgico³¹, appare infatti modellata con un gusto già seicentesco, in particolare nella resa dei capelli³².

Per le colonne “alla salomona” dell'altare del Carmelo, il modello indicato è quello della Cappella di Libera Inferni

barocca a Palermo: prospetti chiesastici di Giacomo Amato architetto, Palermo 1992 pp. 157-158.

²⁹ A. BARRICELLI *Arte e storia ...*, cit.; S. MIRACOLA, *Notizie sulla chiesa di S. Maria delle grazie...*, cit.; *Brevi cenni storici di Gioiosa Marea ...*, cit. p. 21.

³⁰ Proveniente dalla chiesa omonima: cfr. nota 7

³¹ A. BARRICELLI, *La scultura dei Nebrodi*, in *I Nebrodi*, Roma 1989, p. 188.

³² A. BARRICELLI, *Arte e storia...*, cit., p. 46, l'aveva già definita “di ascendenza trapanese ma dai capelli già acconciati con gusto barocco”.

nella Cattedrale di Palermo³³, realizzata da Baldassarre Pampillonia su progetto dell'Amato nel 1684³⁴. Le colonne, per due terzi in "pietra di Libici di Trapani" e incrostate di marmi alla base riprendono le forme consuete negli altari palermitani a mischi; nella parte inferiore presentano tuttavia non la più diffusa decorazione a mascheroni, putti e girali a tramischio, ma un elegante motivo a festoni che si attorcigliano sul fusto scanalato e dalla bicromia bianca e rossa.

Il documento ci fornisce altre notizie sull'originario progetto della cappella: la balaustrata doveva essere "conforme" a quella allora esistente della Cappella del Crocifisso nella cattedrale palermitana, fatta realizzare insieme dal canonico Giuseppe Caetano nel 1686³⁵. Alla cappella si accedeva mediante scalini, da farsi uguali a quelli della cappella della Madonna della Grazia dello stesso oratorio. Il progetto prevedeva anche l'integrazione della statua della Madonna del Carmine con altre tre figure in abito carmelitano poste nell'atto di ricevere lo scapolare, "con le sue vestimenti ricchi, e fatti proporzionati". Di queste statue non v'è traccia nelle chiese di Gioiosa Marea; è probabile quindi che siano andate perdute nel trasferimento dell'altare dal vecchio al nuovo centro. Gioacchino Vitagliano si impegnava a consegnare l'opera, escluse le figure, entro l'agosto 1701 presso la Porta della Doganella, ovvero a "ripa di mare" per l'imbarco della "macchina". Entro l'anno successivo si obbligava a consegnare anche le statue, e, una volta completa, il Vitagliano doveva recarsi a Gioiosa per "assistere" alla messa in opera. A questa

³³ In seguito alla trasformazione neoclassica della Cattedrale palermitana, la cappella fu smontata e venduta nel 1785 al padre guardiano del Santuario di Gibilmanna, dove tuttora si trova (A. ZANCA, *La Cattedrale di Palermo*, Palermo 1952 pp. 280-281).

³⁴ Per l'uso delle colonne tortili da parte di Paolo Amato e sulla loro simbologia, cfr. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Paolo Amato...*, cit.

³⁵ G.M. AMATO, *De Principe Templo Panormitano* Panormi 1728 p. 319.

fase si riferiscono sicuramente le notizie già fornite dal Meli³⁶, secondo il quale il 25 agosto 1702 Domenico Pirruni s'impegnava a recarsi con il Vitagliano a Gioiosa per "opere di scultura"; il 19 novembre dello stesso anno lo scultore riceveva il saldo del pagamento. Poichè il Vitagliano si obbligava solo a soprintendere ai lavori "con li mastri muratori che saranno di bisogno per assestare detta opera per insino che sarà perfezionata e assestata di tutto punto", Domenico Pirruni potrebbe essere, più che uno scultore, uno dei muratori che eseguirono il montaggio dell'altare.

È interessante notare che dell'opera da eseguire il Vitagliano doveva prima approntare un modello in legno con le parti scultoree "rustichi e rabischi" in cera da eseguirsi presso l'abitazione di Paolo Amato, approvato dall'architetto, dal committente, da Pietro Pisano, presumibilmente parente di Filippo, e da un tale don Vincenzo Maggio; l'obbligo di lavorare a casa dell'architetto era forse dovuto alla necessità di esercitare uno stretto controllo sull'operato dello scultore. Il documento cita inoltre, in qualità di garanti dell'esecuzione dell'opera, Giuseppe e Giacomo Serpotta, cognati del Vitagliano, e Michele Rosciano.

Anche se le indicazioni precise degli esempi da seguire sono estremamente frequenti nei contratti di obbligazione del periodo, ci sembra che in questo caso il gusto del committente abbia avuto un peso maggiore del solito nella determinazione del risultato finale. Le preferenze sono infatti legate ad un gusto che, per quanto moderno, è leggermente più attardato rispetto ad esempi coevi della capitale. Ad esempio, la precisa scelta del paliotto: Filippo Pisano non apprezza quello della Cappella di Libera Inferni, dalla pure chiarissima simbologia mariana, più mosso ed articolato

³⁶ F. MELI, *Degli Architetti...* cit., p. 387; cfr. nota 17.

nella composizione, ma preferisce quello della cappella della Candilora, dallo spazio scandito nettamente. Tuttavia, l'altare di Giojosa è comunque testimonianza importante dell'adeguamento della committenza "provinciale" alla cultura artistica della capitale, dove i marmi mischi erano allora di gran moda. Ricordiamo infatti che il canonico Mongitore, riferendosi alle cappelle citate come esempi, rileva sempre che esse sono "alla moderna", e ne loda i committenti e le spese sostenute come ad esempio l'arcivescovo Palafox che profuse nella cappella di Libera Inferni 4000 scudi "con non minor pietà che splendidezza". Del resto, come già rilevato, nella stessa chiesa di San Filippo a Giojosa Guardia maestranze palermitane dovevano avere già realizzato il fastoso altare della Madonna delle Grazie, a testimonianza anche della ricchezza della committenza locale, attestata anche da opere quali il paliotto argenteo dell'Assunta, pure eseguito a Palermo e attribuito a Pasquale Cipolla³⁷.

Non sappiamo perché Filippo Pisano decise di impiegare una ingente somma di denaro per la costruzione dell'altare della Madonna del Carmine; possiamo ipotizzare però che si trattasse della sua cappella di famiglia, poiché solitamente, come nel caso delle già citate cappelle palermitane Sperlinga, Gravina e Cicala, era il casato che aveva lo *juspatronatus* e il diritto di sepoltura ad intraprendere le opere di decorazione. A conferma della sepoltura dei Pisano all'interno della vecchia chiesa, nel pavimento dell'attuale Santa Maria delle Grazie di Gioiosa Marea è oggi murata la lapide sepolcrale del *clericus*, datata 1730 e decorata anch'essa ad intarsio marmoreo (fig. 9); e sul pavimento davanti all'altare del

³⁷ Sugli argenti di Giojosa v. G. BONGIOVANNI, *Argenti barocchi di Gioiosa Marea*, in "Timeto" n. 3-4, 1987-88, pp. 73-96; sul paliotto in particolare cfr. IDEM, scheda II/135 in *Ori e Argenti di Sicilia*, cat. mostra a cura di M.C. DI NATALE, Milano 1989 e IDEM, *Il paliotto d'argento riscoperto*, Palermo 1989.

Carmelo si trova oggi anche la lapide di donna Anna Pisano, posta dal figlio Simone, come recita l'iscrizione, nel 1771 (fig. 10), poco prima del trasferimento nel nuovo sito, collocata presumibilmente in analogia alla sistemazione originaria.

c/o Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Università di Palermo.

APPENDICE

Archivio di Stato, Palermo.

Notaio Gandolfo Cosimo vol. 4987 ff. 1218r-1225r, 23 febbraio 1701

Joachim Vitagliano scultor marmoris m.n.c.c.n. ad omnes eius attractu expensis et magisteria sponte obligavit et obligat clerico don Philippo Pisano terrae Gioiose Guardie ad presens hic Panormi degenti mihi notaio etiam cognito presenti et stipulanti ut dicitur fare l'infrascritta opera giusta la forma delli capitoli del tenor che segue cioè:

Capitoli della Macchina Marmorea da farsi per servizio della Cappella della Ven. Chiesa sotto titolo di S. Filippo Nereo nella terra nominata la Giojosa Guardia, quale cappella è sotto titolo di Nostra Signora del Carmine.

Primieramente che detto stagliante che ha da fare detta opera marmorea di detta cappella di Nostra Signora del Carmine si obbliga quella fare a tutte sue spese attratto e maestria e tanto di marmo pietre di diversi colori quanto di qualsivoglia altra cosa, che sarà di bisogno per la perfettione di detta opera, d'opera e professione di marmo, e scultura giusta la forma del disegno fatto e da farsi, e tanto del modello da farsi, quale habbia da essere intutto d'altezza di palmi vintisei, e di larghezza palmi sidici, quale misura si doverà pigliare circa la larghezza dal sino del plinto delle colonne della parte estrema di fori, e l'altezza del primo ordine cioè del cornicione abbasso di palmi diecisetti et il resto del secundo ordine di palmi novi quali insieme fanno la sopradetta altezza delli sopradetti palmi vintisei, con farci l'infrascritti operi cioè:

In primis farci un paleo marmoreo ingastato di diversi pietri di colori di altezza di palmi quattro e larghezza di palmi

otto giusta la forma del paleo della cappella di Nostra Signora della Candilora esistente nella chiesa delli R.R.P.P. Teatini di questa Città, e sotto farci la pradella piena tutta di pietra russa del Casale delli Greci fasciata di marmura lavurata, e sotto detta predella farci un scalino di marmo bianco ingastato di diversi colori, e sopra lo detto altare farci dui gradini di marmo bianco ingastati e rabiscati di diversi colori con farci li suoi bicocchi scorniciati, e sopra collocarci una nicchia della grandezza per quanto ci può comodamente capire la immagine di rilievo di Nostra Signora del Carmine al presente esistente dentro detta Cappella quale Imagine pure è opra di mano di detto stagliante, la quale habbia esser fatta di marmo lavorato, e ingastato giusta la forma della nicchia di Nostra Signora di Trapani esistente nella chiesa di S. Giuseppe dei detti Padri Teatini di questa città, et a lato farci tutta quella opera che sarà di bisogno per insino à toccare li pilastri di marmo di misco ramisco lavorato, e più farci n. quattro colonne della misura conforme il disegno fatto da detto stagliante di Vitagliano sottoscritto dal Rev. Sac. D. Paolo Amato Ingignero et Architetto di questa città, quali colonne habbiano da essere tutti alla salomona della qualità come quelli che sono nella Cappella di Nostra Signora di Libera Inferni dentro la maggiore Panormitana Chiesa, conforme li due terzi di pietra di Libici di Trapani e lo terzo e basi di ognuni lavorati ingastati ed intagliati, e lo capitello di marmo bianco intagliato, quali colonne habbiano da essere posti una dopo l'altra cioè che li punti delli plinti, e capitelli, si toccano conforme ordinerà detto di Amato, e nel dietro farci le sue pilastri che richiederanno con le sue capitelli e basi, e le fundi con le sue brachittoni lavorati ed ingastati, e sotto le dette colonne farci li suoi piedistalli con suoi cimasi, e basamenti lavorati, et ingastati, farci li dadi lavurati e intagliati et ingastati conforme il detto disegno per tutti li facci, che si scorgeranno, e sotto farci li suoi zoccoli, e fascie per insino

all'appitamento e sopra li dette colonne farci il suo cornicione cioè architravo, friscio e cornice lavorati e ingastati conforme al sopradetto disegno, sia che la cornice habbia da posare sopra giurlanda della nicchia di più detto stagliante si obbliga farci li suoi frontispicii conforme il detto disegno, e doppo farci il suo finimento di marmo ingastato, ed intagliato conforme al detto disegno, e se sarà di bisogno allargarlo detto stagliante l'abbia di allargare; quale opera detto stagliante l' habbia da perfettionare con farci l'incancellata con le sue balaustri, cimasa e basa come quella che esiste al presente nella cappella del SS. Crocefisso nella Matrice Chiesa di questa città della parte dell'affacciata della grandezza che richiederà detta Cappella con lassarci il vacante per l'entrata; come pure sotto detta cancellata farci gli scalini conforme la cappella della Madonna della Grazia esistente in detta Chiesa di S. Filippo Neri di detta Terra della Giojosa; quale opera detto stagliante si obbliga farla bene, e magistribilmente conforme richiede l'arte, e conforme le migliori che sono in questa città, e che detto stagliante sia obbligato come s'obliga a detto di Pisano stipulante a spesi di esso stagliante come sopra fare detta opera che sia di marmo statuario e che le pezzi di detta opera siano di grandezza, larghezza e profondità per quanto potranno venire senza metterci giunti nè tasselli, e che il marmo sia seguito senza verzi, canula, veni e macchi, e che la petra di gasto habbia essere ben colorita conforme sarà benvisto a D. Amato; di più detto stagliante si obbliga a tutte sue spese d'attratto e maestria di esso stagliante come sopra fare tutta l'opera scorniciata con farci tutti quei sentimenti che richiede l'Architettura, con darci li moderi detto di Amato non obstante che in detto disegno siano differenti con intagliarci tutti li membri ed ingastarli di quelli petri, che si sarà ordinato, e tanti nello cornicione, cornici, architravo, frontispicii, imposti, archi, basi, cimasi, basamenti, baccucchi di scalini et altri

e che tutta l'opera di scorniciato habbia ad essere intagliata ed ingastata non obstante che in detto disegno non vi fosse designata, e conforme sarà benvisto al detto di Amato.

Di più che detto stagliante a sue spese attratto e mastria come sopra si obbliga fare tre figure di marmo bianco statuaria con l'habiti dell'ordine del Carmine poste conforme ci sarà ordinato, quali debbono essere proportionati di grandezza conforme quella della Madonna SS.ma, quali ricevino l'abito e metterli in quelle posizioni che li sarà ordinato con le sue vestimenti ricchi, e fatti proporzionati, quali figure e tutta l'opera di gruttisca, intaglio e scultura cioè cartocci, pillomi, foglie ed altri habbano da essere bene intagliati, incavati ed ingastati con farci quelle grossezze, trafori e sentimenti che si saranno ordinati e che a ognino di quelle si habbia di fare detto stagliante il modello di creta benvisto al detto di Amato.

Di più il detto stagliante a sue proprie spese attratto e maestria come sopra si obbliga a detto di Pisano stipulante fare tutta la scoltura di figure puttini festini ed altri che vi sarà di bisogno e ci sarà ordinato, quali habbiano ad essere proportionati di giusta semetria con farci quelli sentimenti, gesti, pa(...) ed altri che si sarà ordinato, e che siano benvisti al detto di Amato come sopra.

Di più che detto stagliante a sue proprie spese attratto e maestria sia obligato conforme s'obliga al detto di Pisano stipulante fare un modello di legname di altezza in tutto di palmi tre di tutta la sudetta opera con farci tutti li sentimenti, scorniciato e colonne di legname e tutta la scultura rustichi e rabischi di cera quali habbiano di fare nella casa e habitazione di detto Amato, et habbia di finire fra il termine di giorni trentacinque da contarsi da hoggi innante quale modello habbia essere benvisto cossì al detto di Amato come a detto di Filippo come a detto Pietro Pisano e a don Vincenzo Maggio.

Di più detto stagliante a sue proprie spese attratto e

maestria s'obliga a detto d. Filippo Pisano stipulante portare tutto il marmo pietra et altro che vi sarà di bisogno nel claustro di S. Cita nel convento dei PP. Domenicani di questa città et incominciare statim che sarà finito detto modello con havere da comprare da hoggi innante li pezzi di marmo che vi saranno di bisogno, et incominciarli a lavorare con pigliare tutti quelli operarij che vi saranno di bisogno boni atti e virtuosi per fare detta opera e seguitare e finire, e non lasciare, e darla finita di tutto punto cioè dallo piedestallo per insino alle colonne inclusive tutto arrotato di paro escluse le figure et altri per tutto lo mese di agosto prossimo dell'anno presente 1701 e tutto il resto di tutta la sudetta opera fra il termine di anni dui cursuri da hoggi innante, e pure s'obliga a detto di Pisano stipulante a spese di esso stagliante portare e consignare tutta la sudetta opera spedita e perfetionata di tutto punto come sopra innante la porta della dohanella seu a ripa di mare di questa città di Palermo con che detto stagliante non sia obligato nè a cascì di legname nè pigliare dohana ex patto.

Di più che detto stagliante non sia obligato nè a nolo, nè ad altra portatura di portare tutta detta macchina insino alla detta Cappella di Nostra Signora del Carmine dentro detta chiesa di S. Filippo Neri di detta terra della Giojosa, ma solamente detto stagliante doppo che sarà per esso consignata tutta detta opera in detta porta della dohanella seu a ripa di mare di questa città come sopra e doppo quella per esso di Pisano portata in detta Cappella del Carmine di detta terra della Giojosa come sopra sia obligato detto stagliante come in virtù del presente s'obliga a detto di Pisano stipulante d'andare con la detta opera e assistere nella Cappella del Carmine ed assestare tutta la detta opera nei tempi di so pra espressati con li mastri muratori che saranno di bisogno per assestare detta opera per insino che sarà perfezionata e assestata di tutto punto con che detto stagliante non sia

obligato nè a mastria di mastri muratori nè a calcina, e rina nè gaffi nè altro solamente assistere di presenza come sopra e per detta assistenza habbia da consequire altro solo che l'infrascritti denari infra expressati.

Di più che la detta opera nun habbia da essere nè scantunata nè rutta, insino a che è obligato detto stagliante portarla e consignarla in detta porta di dohanella seu a ripa di mare di questa città come sopra e con che (quodabiit) succedesse disgrazia per strata cioè in detta ripa di mare di questa Città per insino a detta Cappella del Carmine di detta terra che detta opera si rumpesse in una o più parti, in tal caso solamente sia obligato detto stagliante conforme s'obliga a detto di Pisano stipulante a spese, attratto e mastria di esso stagliante accomodarli come pure caso che mentre detta opera si sta assestando in detta Cappella come sopra succedesse disgratia di rompersi o per mala assestatura o per altro accidente cossì che esso stagliante come d'altri mastri e persone che assisteranno in assestare detta opera in tal caso detto stagliante sia obligato come s'obliga a detto d. Pisano stipulante tale ruttura et pezzatura accomodarli, e se sarà bisogno farli novi a tutti danni spesi et (...) di esso stagliante esclusa per la maestria delli mastri muratori che assisteranno in assestare detta opera e non altrimenti.

[...]

De quibus etc.

Quod iustum etc.

Et hoc pro pretio et expensis attrattu et magisterio omnium premissum per in dictis capitulis detto de Vitagliano teneatur et obligatur eum in totum uncias tricentum viginti sic de patto et accordo [...] de quibus uncis 320 d. de Vitagliano dicit et fatetur habuisse et recepisse a d. Philippo Pisano stipulante uncias centum viginti p.g. in pecunia hodie et unciarum duecentum d. de Pisano dare realiter et cum effectum solvere promittit seque sollemniter obligavit et

obligat d. de Vitagliano stipulanti seu personae pro eo legata hic Panormi in pecunia [...] dal primo di maggio prossimo futuro dell'anno presente innante à ragione di onze otto ogni mese con volersi e riconoscersi per ogni mese l'opera che haverà detto stagliante fatto a fine di andare pure estinguendo le dette onze centumviginti pagate d'innanti come sopra pro rata per spesa che si andrà facendo, talmente che non trovandosi finita detta opera pro concurrenti quantitate della rata che deve entrare detto sborso fatto di onze 120 si doverà scalare detta somma di onze otto il mese a quella somma che si potrà pagare conforme determinerà detto di Amato, e se perfezionata tutta detta opera et assestata come sopra si ha detto fatti il centro tra essi cui di esse parti haverà da rifare si faccia in denari contanti statim et incontinenti ex patto omnibus oppositionibus remissis.

Pro quo quidem de Vitagliano stipulante eius precibus et complacentia [...] d. Filippo Pisano stipulante de dando observando perfetionando finendo et adimpiendo omnia premissa ad que tenutus et obligatus est d. de Vitagliano d. de Pisano stipulanti vigore presentibus quibus Jacobus et Joseph Serpotta fratres et Michel Rosciano m.n.c.c.n. una simul et insolidu se obligantes [...] sponte insolidum fideiusserunt, seque fid(..)res presentibus stagliantes observatores solutores et insolidum cum dicto de Vitagliano sese insolidum [...] obligaverunt et obligant d. de Pisano stipulanti [...].

Testes Isidorus Pullicino, et Jacobus Nigrino.



Fig. 1 - Gioiosa Marea, Chiesa di S. Maria delle Grazie, cappella della Madonna delle Grazie (foto Brai - Publifoto Palermo).



Fig. 2 - Gioiosa Marea, Chiesa di S. Maria delle Grazie, cappella della Madonna del Carmelo.



Fig. 3 - Palermo, chiesa di S. Giuseppe dei Teatini, cappella Gravina o della Madonna di Trapani.



Fig. 4 - Giojosa Marea, Chiesa di S. Maria delle Grazie, statua della Madonna del Carmelo.



Fig. 5 - Gibilmanna, Santuario, altare della Madonna di Libera Inferni (dalla Cattedrale di Palermo) (foto Brai - Publifoto, Palermo).

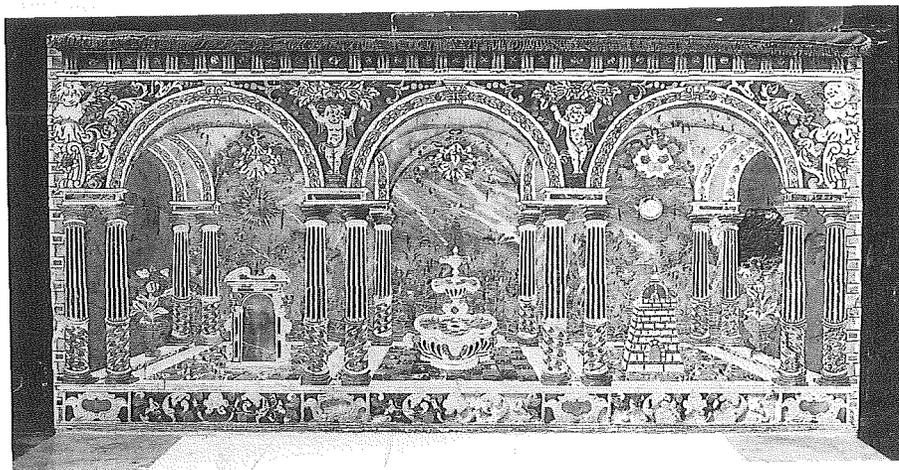


Fig. 6 - Palermo, Chiesa di S. Giuseppe dei Teatini, sacrestia, paliotto.

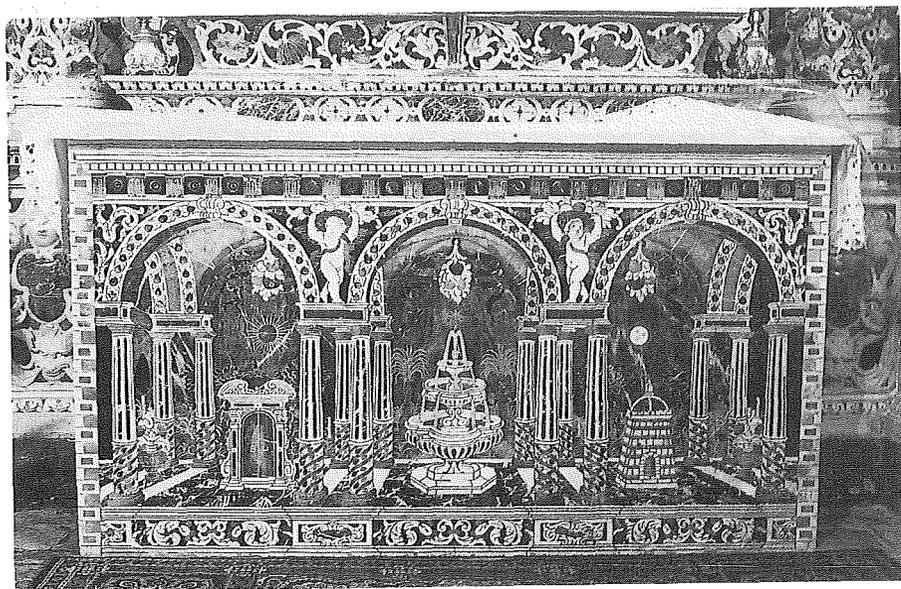


Fig. 7 - Gioiosa Marea, Chiesa di S. Maria delle Grazie, cappella della Madonna delle Grazie, paliotto.



Fig. 8 - Gioiosa Marea, Chiesa di S. Maria delle Grazie, la Madonna del Giardino.



Fig. 9 - Giojosa Marea, Chiesa di S. Maria delle Grazie, lapide sepolcrale di D. Filippo Pisano.



Fig. 10 - Gioiosa Marea, Chiesa di S. Maria delle Grazie, lapide sepolcrale di D. Anna Pisano.

CIRO D'ARPA

NUOVI DOCUMENTI SU GIACOMO SERPOTTA:
LA CHIESA DI SANTO SPIRITO AD AGRIGENTO*

Il complesso monumentale del monastero delle benedettine cistercensi di Santo Spirito¹ costituisce uno degli esempi più antichi e significativi di quella particolare produzione architettonica siciliana del XIV secolo, genericamente ed impropriamente aggettivata dalla storiografia col termine di architettura "chiamamontana". Tale denominazione deriva dal titolo appunto dei Chiamamonte, potente e prestigiosa famiglia di feudatari patrocinatori di numerose architetture

* Contributo presentato dai soci Beppe Giorgianni e Giacomo Scibona.

¹A. INVEGES, *La Cartagine siciliana*, Palermo 1651, p.152; R. PIRRI, *Sicilia Sacra*, Palermo 1733, vol.I, p.733; V. AMICO, *Lexicon Topographicum Siculum*, nuova edizione *Dizionario topografico della Sicilia*, Palermo 1875, pp.63-64, 119; G. PICONE, *Memorie storiche agrigentine*, Agrigento 1866, pp.475-481, 807-808; D.M. CASSONI, *Il Partenio di Santo Spirito di Girgenti in Sicilia*, in «Rivista storica benedettina», anno XVI, n.67-31, Dicembre 1925; G. GIOTTO, *I monumenti della Sicilia occidentale danneggiati dalla guerra*, a cura della Soprintendenza ai monumenti di Palermo, Palermo 1946, pp.63-64, 99-100,119; A. GIULIANA ALAJMO, *Il più antico dei monumenti chiamamontani in Sicilia. L'ex Monastero di S.Spirito in Agrigento*, Palermo 1948; G. ZIRRETTA, *Il monastero di S.Spirito*, in «Agrigentum», anno I, n.4, agosto 1960; G. SPATRISANO, *Lo Steri di Palermo e l'architettura del Trecento in Sicilia*, Palermo 1972, pp.182-190; M.T. BERNINI, *Il monastero di Santo Spirito nell'architettura agrigentina all'epoca dei Chiamamonte*, Agrigento 1974; G. BELLAFFIORE, *Dall'Islam alla Maniera. Profilo dell'architettura siciliana dal IX al XVI secolo*, Palermo 1975, pp.52,80; F. MODICA, *Agrigento e il suo centro storico*, Agrigento 1987, pp.45-49; S. BIONDI, *Immagine di un monumento cittadino*, Comune di Agrigento, Assessorato ai Beni Culturali, Quaderno n. 3.

sia civili che religiose realizzate in Sicilia. Infatti il cenobio agrigentino, detto anche la "Badia Grande", fu fondato alla fine del XIII secolo dalla nobile Marchisa Prefoglio, moglie di Federico I Chiaramonte². Annessa al monastero sorge la chiesa omonima la quale, pur avendo subito notevoli trasformazioni in epoca barocca, conserva ancora tracce significative della sua antica costruzione. Per tanto possiamo ancora ammirare il sobrio portale ad ogiva, come pure riconoscere nell'ambiente coperto a crociera posto dietro l'attuale presbiterio, la parte terminale della chiesa trecentesca. Infine sul lato sinistro del presbiterio si affianca un locale, con duplice crociera costolonata, la cui destinazione originaria nel contesto planimetrico fu probabilmente quella di cappella funeraria³. Tuttavia la chiesa si configura come una delle realizzazioni artistiche più significative della cultura barocca piuttosto che trecentesca in quanto, come accennavamo precedentemente, agli inizi del XVIII secolo fu trasformata ed internamente configurata con partiture architettoniche che fanno da supporto ad un complesso apparato decorativo a stucco.

Varcata la soglia del portale, il visitatore infatti avrà la sorpresa di trovarsi in un ambiente per nulla austero e medioevale, bensì ricco e luminoso per la presenza delle candide figurazioni plastiche in gesso e polvere di marmo

²Un documento del 1321 riporta la trascrizione della donazione di beni mobili, denari e schiavi, fatta nel 1299 da Marchisia Prefoglio a favore del monastero da lei già precedentemente fondato. Il documento, trascritto dall'Inveges (*op. cit.*) e riportato integralmente dal Cassoni (*op. cit.*), si conserva in copia pergamenea presso la Biblioteca Pirro Marconi di Agrigento, in un fondo contenente altri documenti provenienti dal monastero.

³Dal testamento di Costanza II nipote della Prefolio datato 1350, apprendiamo che la nobildonna aveva disposto che nella chiesa del monastero di Santo Spirito si costruisse una cappella funeraria in onore della di lei madre Giovanna, G. PICONE, *Memorie storiche agrigentine*, cit., p.480.

generalmente attribuite dalla storiografia artistica a Giacomo Serpotta e alla sua scuola⁴. Nella nuova configurazione l'aula è preceduta da un profondo vestibolo coperto da volte su colonne al di sopra del quale trova ubicazione la tribuna, ovvero il coro delle religiose schermato da una gelosia in ferro battuto. Le pareti laterali dell'aula sono scandite da una intelaiatura architettonica di paraste e controparaste di ordine composito che ritmano ciascuna superficie in quattro campate, all'interno delle quali si alternano archeggiature che inquadrano gli altari laterali e grandi composizioni plastiche a tutto tondo alloggiate nello spessore murario (fig.1). Una trabeazione con fregio decorato a motivi vegetali conclude in alto il primo ordine sopra la cui cornice si allineano, su entrambi i lati, gli affacci dei matronei schermati da gelosie in ferro battuto. Seguono dunque i tratti terminali delle pareti d'ambito sui quali si aprono finestre - vere soltanto sul lato destro - intervallate da sculture a stucco ad alto rilievo (fig.2). Un soffitto ligneo piano a cassettoni delimita orizzontalmente con continuità il vano dell'aula e della tribuna⁵. Due pilastri, collegati in alto dall'arco maggiore, inquadrano l'accesso al presbiterio. Questo ambiente forma una cellula autonoma assimilabile spazialmente ad una crociera contratta perchè caratterizzata da quattro archi

⁴ F. MELI, *Giacomo Serpotta*, Palermo 1934, vol.II, p.35; A. GIULIANA ALAJMO, *Gli stucchi della chiesa di Santo Spirito in Agrigento*, in *Atti dell'Accademia di Scienze e Arti di Agrigento. -Anni 1948-1952*, Agrigento 1953; G. CARANDENTE, *Giacomo Serpotta*, Torino 1967, pp.40-45; F. MODICA, *Agrigento e il suo centro storico*, cit., pp.78-82; W. KRÖNIG, *Monumenti d'arte in Sicilia*, Palermo 1989, p.398; M.G. PAOLINI, *Giacomo Serpotta*, Palermo 1983, p.29; D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta and the Stuccatori of Palermo 1560-1790*, Londra 1984, ed. it., *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990, pp.257-258.

⁵ Sul lacunare centrale è riportata la seguente iscrizione: SUB REGIME REVERENDISSIME ABBADISSE SORORIS SERAFICE ERANCHARE DIE:DECIMA MAII:MDCCCLVIII.

maggiori e dai bracci leggermente incassati nelle tre pareti d'ambito (fig.3). Il sistema è aggettivato da paraste di un ordine architettonico non definibile in quanto ognuno dei capitelli è connotato da un diverso motivo decorativo figurato. Sugli archi maggiori sono impostate le quattro vele affrescate che chiudono l'anello d'imposta della cupola, la cui volumetria però è illusionisticamente rappresentata da un *trompe-l'oeil*, dipinto nel 1711 dal trapanese Giacomo De Stefano⁶. Delle tre pareti d'ambito incassate, quella centrale fa da supporto alla teatrale rappresentazione della gloria dei santi benedettini, mentre su quelle laterali trovano ubicazione coppie di portali, dei quali i due di sinistra immettono ad ambienti di servizio, ed i simmetrici di destra inquadrano pitture che, con effetto illusionistico, suggeriscono la presenza delle religiose dietro grate di un parlatoio. Nella parte in alto, gli archi maggiori individuano grandi finestre a mezza luna delle quali è reale solo l'apertura di destra, mentre quella di sinistra, dipinta, presenta alla base il vano di una cantoria schermata da gelosia a "petto d'oca".

Il ciclo decorativo agrigentino è stato oggetto di approfondimento critico da parte di molti studiosi i cui giudizi però discordano sia sulla datazione che sull'attribuzione. In merito alla prima questione sono state formulate diverse ipotesi che fanno oscillare la realizzazione dell'opera tra l'ultimo decennio del XVII secolo ed il terzo decennio del successivo. Per quanto riguarda invece l'attribuzione degli stucchi, le posizioni critiche sono divise sostanzialmente in due correnti opposte, quella che individua l'autore in Giacomo Serpotta, pur non escludendo la presenza nel cantiere del fratello

⁶Il nome del pittore e la data di esecuzione sono apposte in margine alla composizione dove si leggerebbe: R. D. IAC. DE STEPH: DREP: PINX: 1711, B. ALESSI, *Le artistiche cupole di Agrigento*, in «L'Amico del Popolo», 9 giugno 1996.

Giuseppe (F. Meli, A. Giuliana Alajmo, G. Carandente), e quella che nega risolutamente tale attribuzione per individuare piuttosto in Procopio Serpotta l'artefice di tutta l'opera (D. Garstang). La discordanza dei giudizi - non supportata da dati documentali e quindi basata unicamente sulla lettura critica dell'opera - è stata alimentata dal fatto che all'interno dell'apparato decorativo si riscontra una evidente discontinuità del livello artistico degli stucchi ed una non sempre originale ideazione dei temi figurativi.

Un superstite volume dell'archivio del monastero, conservato presso la biblioteca Pirro Marconi di Agrigento, ha fornito una prima traccia per la ricerca dei documenti sul complesso religioso. In questo volume, nell'anno 1702, risulta la registrazione di pagamenti a favore di alcuni *mastri* muratori a conto di lavori non ben specificati per la fabbrica della chiesa, indicando il nome del notaio di fiducia delle religiose⁷. Qualche anno più tardi negli atti dello stesso notaio veniva registrato in data 23 marzo 1709 il capitolato d'appalto nel quale *Iacobus Serpotti* si impegnava con la badessa del monastero, Maria Crocifissa Labiso, a decorare interamente l'interno della chiesa⁸. Il contratto, nel quale viene più volte citato un disegno di progetto precedentemente ideato dallo stesso Serpotta e approvato dalla committente, riporta non solo la descrizione dettagliata di tutta la

⁷ *Conti del D.n Cosimo Cappadonna proc.re del monastero di S.Spirito di Girgenti incominciando dal p° 7bre 9a ind. 1700 per tutto agosto Xa ind. 1702 - Libro III*, cc.111r.-v., Biblioteca Pirro Marconi di Agrigento. I pagamenti furono registrati presso gli atti del notaio agrigentino Gaspare Cavaleri, Archivio di Stato di Agrigento, (da ora in poi ASAg), *Fondo notai defunti*, vol.1266, c.162r.

⁸ ASAg, *Fondo notai defunti*, notaio G. Cavaleri, vol. 1269, cc.263r.-267v. La citazione archivistica è riportata in G. COSTANTINO *La quadreria Sinagra e il collezionismo ad Agrigento - Nuove ricerche sulle committenze artistiche*, in *La collezione Sinagra* a cura di G.Costantino, Agrigento 1997, p. 32 e nota n. 62.

obligatio, ma anche i tempi ed i modi dell'attuazione nonché il compenso finale pattuito. I lavori si sarebbero dovuti realizzare in sei lotti distinti nell'arco di sei anni, con la loro possibile interruzione per un anno per consentire che si realizzasse "...la pittura nella Cupola, e l'adorno nella soffitta...". Per ogni lotto si davano le modalità ed i tempi di attuazione nonché la porzione di compenso pattuita per un totale di "onze mille in denari". Al Serpotta inoltre era richiesta la permanenza continua ad Agrigento per tutta la durata del lotto, e per tale ragione il monastero gli avrebbe pagato l'affitto "...della casa alma ove attualmente abita...". Per tanto i lavori che dovevano iniziare dal mese di marzo del 1709, si sarebbero così dovuti concludere nel 1715 o comunque non oltre il 1716.

L'immediato avvio dei lavori di decorazione trova conferma nel riscontro documentario relativo alla registrazione (05.05.1709) del pagamento effettuato a favore del *mastro murario* Onofrio Pennica⁹. Il compenso si riferisce ad acconci murari da questo realizzati dentro la chiesa "...per comodità dello stucco da prepararsi...", con riferimento specifico ai "...quattro nicchi della chiesa per farsi le storie nuove di stucco..." e all'*affacciata* del *Cappellone* "...per il stucco novo con sue statue di stucco da farsi...".

La minuziosa descrizione dei lavori, contenuta nell'incartamento notarile della commissione al Serpotta, descrive sostanzialmente quanto ancora oggi possiamo ammirare all'interno dell'edificio sacro. In più viene menzionato un *lettorino* (cantoria) su mensole decorate per una delle pareti laterali del presbiterio, oggi non più esistente. Diversamente il contratto non menziona le sei figure allegoriche ubicate nella parte superiore delle due pareti dell'aula, che pertanto

⁹ ASAg, *Fondo notai defunti*, notaio G.Cavaleri, vol. 1269, cc.341r.-342r.

dobbiamo ritenere estranee al progetto originario e quindi aggiunte in corso d'opera. La loro non pregevole manifattura testimonia la presenza di più mani nella realizzazione degli stucchi¹⁰, già evidenziata dalla critica. A tale proposito produciamo un documento che chiama in causa Giuseppe Serpotta; si tratta di un mandato di pagamento di 30 onze, in dodici rate che vanno dal febbraio del 1713 al gennaio del 1714, erogate dal procuratore del monastero presso la città di Palermo "...alla Madre di Giuseppe Serpotta..."¹¹. Il dato potrebbe interpretarsi quale compenso dovuto allo stuccatore per lavori eseguiti nella chiesa e da questo stornato a favore della madre. Una dettagliata analisi stilistica delle singole sculture darà certamente la possibilità agli studiosi di determinare quanta parte degli stucchi in Santo Spirito siano da attribuire alla mano di Giacomo Serpotta e quanto invece ai suoi collaboratori, resta assodato comunque che l'ideazione generale si deve ad un progetto originale del celebre scultore palermitano.

La datazione, 1709, del progetto agrigentino ricade nel periodo più fertile dell'attività creativa di Giacomo Serpotta. Infatti la decorazione della chiesa si inserisce tra la realizzazione degli oratori palermitani di Santa Cita (1686-88, 1718-19) e di San Lorenzo (1699-1707), e le decorazioni nell'oratorio del SS.Rosario in San Domenico (prima del 1717) e quelle della chiesa di Sant'Agostino (1711-1728). Pertanto il ciclo decorativo assume una particolare importanza per il fatto che in esso troviamo il coerente sviluppo di alcune concezioni spaziali già utilizzate altrove, come pure la sperimentazione

¹⁰ Tra gli aiuti probabilmente vi dovette essere anche il poco noto stuccatore agrigentino Onofrio Russo, il quale, nel 1704, era stato accettato come apprendista nella bottega dei Serpotta, F. MELI, *Giacomo Serpotta*, cit., p. 283.

¹¹ ASAg, *Fondo notai defunti*, notaio G. Cavaleri, vol.1270, c.263r.

di alcuni temi presenti nella produzione successiva. Innanzi tutto le quattro scene della *Natività*, dell'*Adorazione dei Magi*, della *Fuga in Egitto* e della *Presentazione al Tempio* con le grandi composizioni allagate all'interno di profonde scatole prospettiche (figg.4,5,6,7), "teatrini", trovano riscontro immediato e continuità nella produzione dello scultore palermitano non solo con la scena del martirio di San Lorenzo nell'omonimo oratorio, ma ancor più nei modelli in creta per i Misteri marmorei della cappella del SS. Rosario nella chiesa di Santa Cita (1697), e in quelli per le grandi composizioni dell'abside della chiesa di Casa Professa, modellate dal Serpotta tra il 1706 ed il 1719. Mentre le figure dei Santi Benedetto e Bernardo, dai morbidi panneggi, da alcuni storici considerate tarde derivazioni delle più mature sperimentazioni in Sant'Agostino, ne costituiscono invece il presupposto stilistico. Inoltre la teatrale composizione presente nel presbiterio, con il tema trionfale della Gloria dei santi benedettini con le figure del Padre Eterno e della colomba, simbolo dello Spirito Santo, circondati da angeli, serafini e cherubini tra squarci di raggi dorati e nubi, costituiscono nell'insieme una soluzione inedita nel repertorio serpottiano. Unica eccezione è la singola figura del Padre Eterno benedicente che attinge ad una iconografia già cara all'artista palermitano per essere stata più volte realizzata da questo sia prima che dopo Santo Spirito¹². Tuttavia tra le invenzioni trovano ancora

¹²Il tema figurativo del Padre Eterno è una costante della produzione dei Serpotta, e di Giacomo in particolare modo. A Tale proposito cogliamo l'occasione per segnalare un documento inedito da noi scoperto presso l'Archivio di Stato di Palermo. Si tratta di un contratto, registrato presso gli atti del notaio Agostino Chiarella in data 21.10.1680, (vol.181, cc.329r-334r), nel quale i fratelli Giuseppe e Giacomo Serpotta sottoscrivono il capitolato dei lavori a stucco per il presbiterio della chiesa madre di Bisacquino in provincia di Palermo. L'opera, ideata dall'architetto domenicano Andrea Cirrincione, prevedeva una intelaiatura di paraste doriche lungo le

spazio - anche se in contesti marginali quali i capitelli - motivi decorativi già sperimentati altrove. Ci riferiamo soprattutto alle minute figure di nudi (fig.8), presenti negli altari della chiesa del Carmine Maggiore a Palermo (1683), come pure alle fantasiose decorazioni a grottesca che raffigurano motivi ornamentali che da fitomorfici si modificano in zoomorfici ed antropomorfici, presenti negli oratori di Santa Cita e San Lorenzo.

La commissione del progetto per la chiesa di Agrigento costituisce un caso molto particolare nella produzione serpottiana. Per la prima volta viene richiesto all'artista un intervento globale per l'interno di una chiesa. Infatti il Serpotta sino a questa data aveva operato quasi esclusivamente all'interno degli spazi contenuti delle cappelle, e negli oratori dove la particolare disposizione perimetrale delle sedute per i confratelli giustifica la realizzazione di decorazioni che si dispiegano con continuità a 360 gradi su tutte le superfici utili. Diversamente l'interno di una chiesa impone parametri diversi con la gerarchia dei piani prospettici impostati sull'asse visivo ingresso-altare. Il Serpotta pertanto introduce un ordine architettonico che articola le pareti della chiesa e che regola la distribuzione dell'apparato decorativo,

pareti del presbiterio ed una complessa struttura architettonica a cornice dell'altare maggiore, formata da quattro colonne tortili di ordine corinzio, due statue, ed altre figurazioni sia a basso come ad alto rilievo, ed a tutt'orlo. Anche in questo altare, come in quello successivamente realizzato dai due Serpotta nella chiesa palermitana del Carmine Maggiore era previsto il gruppo scultoreo del Padre Eterno. Non siamo in grado di poter affermare se poi tali stucchi siano stati eseguiti dato che l'attuale chiesa madre di Bisacquino (primo trentennio del XVIII secolo) sostituisce una fabbrica precedente. Segnaliamo che la nuova chiesa presenta al suo interno, in corrispondenza dei bracci del transetto, due altari con ricche figurazioni a stucco ancora non documentate, sebbene attribuite a Giacomo Serpotta, V. PARRINO, *Gli stucchi del Serpotta nella chiesa madre di Bisacquino*, Palermo 1967.

operazione che rivela capacità progettuali e specifiche competenze mai prima d'ora mostrate e che qualificano Serpotta architetto oltre che scultore. Infatti l'artista imbriglia il suo estro creativo all'interno della logica architettonica dell'intelaiatura dell'ordine composito senza le usuali sovrapposizioni figurali. Le decorazioni plastiche che riproducono gruppi di angeli, putti festanti e tondi sono dislocate in figurazioni autonome subordinate, così pure, nelle quattro scene sacre, le figure sono spinte indietro all'interno delle apposite incorniciature che delimitano il loro spazio di azione. L'ambiente relativamente sobrio dell'aula inquadra prospetticamente la scenografica invenzione decorativa posta nel presbiterio, dove più dirompente è l'esaltazione dei valori plastici e luministici tipici della sua produzione. La complessa macchina dell'altare maggiore con la rappresentazione teatrale dell'evento prodigioso della Gloria del Padre Eterno e la discesa dello Spirito Santo sui santi benedettini, occupa tutto lo spazio disponibile attestandosi sia sul partito architettonico delle paraste e dell'arco maggiore, che sulla parete di fondo. Il tutto originariamente doveva essere illuminato da un sapiente e ben studiato giuoco di luci, in seguito alterato da trasformazioni. Al posto dell'intensa e diffusa luminosità oggi filtrata della grande vetrata posta nella lunetta di destra, doveva predominare la penombra che metteva in maggior risalto il plasticismo delle sculture. Infatti questa apertura in origine non dava direttamente all'esterno ma in un vano attiguo adibito a cantoria, non più esistente, posto tra i contrafforti presenti nel cortile del monastero¹³. Una illuminazione indiretta, captata da una

¹³Questo ambiente sopraelevato è documentato in foto d'epoca custodite presso l'Archivio fotografico del Museo Civico di Agrigento ospitato in Santo Spirito.

vera e propria camera di luce nascosta dietro la parete del presbiterio, esaltava l'invenzione dell'irraggiamento dello Spirito Santo sulle figure circostanti. Alcune foto d'epoca infatti documentano (fig.9) l'esistenza di una misteriosa struttura cilindrica, armata con travi di legno, che era posta in posizione obliqua tra la volta della crociera del vano retrostante al presbiterio e la parete interposta tra questo e la chiesa. In corrispondenza dei suoi terminali vi erano due fori, uno dei quali dava all'esterno e l'altro dietro la colomba dello Spirito Santo¹⁴. Purtroppo la documentazione archivistica non fornisce indicazioni in merito, tuttavia non vi è ragione di dubitare che l'espedito sia stato predisposto dal Serpotta già in fase di progetto, dato che l'intera composizione del presbiterio ha come suo punto focale il centro dei raggi dorati che si irradiano dallo Spirito Santo. Inoltre l'uso di camere di luce nascoste, alla maniera del Bernini, trova nella produzione del Serpotta continuità con quanto realizzato successivamente nel presbiterio dell'oratorio del Rosario in San Domenico, con la soluzione della doppia cupola¹⁵.

L'effetto teatrale messo in atto in Santo Spirito trova analogie nelle numerose macchine effimere progettate dai più noti architetti e pittori palermitani operanti tra la fine del XVII secolo e i primi decenni del successivo; macchine con le quali la complessa creazione serpottiana del presbiterio

¹⁴ Tale congegno luminoso fu successivamente occluso dalle stesse religiose in seguito alla costruzione della stanza sopra il vano presbiteriale della chiesa trecentesca. La superstite struttura della camera di luce, privata così della sua funzione originaria, pertanto venne eliminata durante i restauri degli anni cinquanta lasciandocene però la memoria in foto di documentazione, oggi custodite presso il citato archivio fotografico agrigentino.

¹⁵ M. GIUFFRÈ, *Architettura e decorazione negli oratori serpottiani*, in *Giacomo Serpotta. Architettura e apparati decorativi settecenteschi a Palermo*, a cura di L. Foderà, Palermo 1996, p.35.

della chiesa agrigentina sembra volere competere. Inoltre, a nostro giudizio, le singole parti che compongono l'intero ciclo decorativo trovano puntuali riferimenti nella produzione del Bernini. La figura del Padre Eterno, sospeso in alto tra le nubi rimanda a quella analoga del S. Andrea nella omonima chiesa al Quirinale, dalla quale sembra inoltre provenire l'idea dei gruppi di tre putti che reggono una ghirlanda inseriti sulla volta, e dal Serpotta riproposti sopra i quadroni dell'aula. Ed ancora l'idea plastico-luministica della Gloria dello Spirito Santo deriva evidentemente dalla Cattedra di San Pietro, dove i volti dei Padri della Chiesa sembrano ispirare quelli dei due santi benedettini di Agrigento. Mentre la postura della figura di destra richiama chiaramente quella della Santa Teresa nella cappella Cornaro.

I riferimenti berniniani presenti nella chiesa agrigentina - particolari decorativi e camera di luce nascosta - tuttavia non sono sufficienti a potere avallare l'ipotesi, avanzata da alcuni studiosi, di un possibile soggiorno romano compiuto dal Serpotta¹⁶, dato che queste colte citazioni erano facilmente acquisibili attraverso la circolazione delle numerose stampe¹⁷ e la descrizione di coloro che poterono ammirare direttamente le celebri opere del Bernini¹⁸. Tuttavia il progetto per

¹⁶ Su un possibile viaggio a Roma del Serpotta la critica si è espressa con pareri discordi ora suffragandola ora negandola con argomentazioni in entrambi i casi convincenti ma mai documentate. Sull'argomento si vedano i contributi critici più significativi di M.G. Paolini e di D. Garstang, *opp. cit.*

¹⁷ A tale proposito ci sembra particolarmente probante il caso citato del raffronto tra la figura del Padre Eterno del Serpotta e quella di S. Andrea del Bernini, infatti la prima riproduce non tanto l'originale ma l'immagine riproposta nelle stampe d'epoca che mostrano appunto il santo con una postura molto diversa. Per la comparazione si rimanda alla immagine riprodotta in R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1972, tav.100.

¹⁸ Tra questi l'architetto Giacomo Amato dell'ordine dei PP. Crociferi che appunto trascorse molti anni a Roma presso la casa madre alla Maddalena.

Santo Spirito registra una svolta nella produzione del Serpotta, ed un aggiornamento, in senso romano, del suo linguaggio artistico, con il progressivo affinamento della sua arte che da decorativa va sempre più trasformandosi in eminentemente scultorea (Sant'Agostino). In attesa che più esaurienti apporti storici e documentali chiariscano le irrisolte questioni della sua formazione artistica e della eventualità di un suo viaggio a Roma, resta inalterato il giudizio espresso dalla critica che riconosce unanimemente in Serpotta uno dei maggiori scultori della cultura barocca e rococò europea. Figura artistica capace di sapere mediare la tradizione scultoreo-decorativa siciliana dei Gagini e dei Ferraro con quella colta di derivazione berniniana, rielaborando l'una e l'altra in un suo personale linguaggio artistico supportato da una indiscutibile abilità creativa e tecnica.

c/o Dipartimento di Storia e Progetto nell'Architettura Facoltà di Architettura, Università di Palermo.

Sono noti i rapporti di collaborazione istaurati tra l'Amato ed il Serpotta in molte occasioni progettuali. D. GARSTANG, *Giacomo Amato and Sicilian Furniture in the late Seventeenth and early Eighteenth Centuries*, in «Apollo», settembre 1986, pp.192-199.

Documenti

ARCHIVIO DI STATO DI AGRIGENTO

Fondo *Notai defunti*, notaio Gaspare Cavalieri.

N.1 - Vol.1269, cc.263r-267v.

23-03-1709: contratto di obbligazione di Giacomo Serpotta relativo alla realizzazione degli stucchi dentro la chiesa su progetto dello stesso.

"...Primariamente architettare tutta la chiesa di detto Venerabile Monastero dall'entrata della porta per tutto il Cappellone, e dal pavimento sino alle soffitte, e darla tutta di stucchi secondo la forma, e disegno posto in carta dall'Istesso Serpotti; cioè dovrà fare tutta la chiesa di ordine composito, con sei pilatri nel Cappellone, e con altri nove nella nave della chiesa, cioè quattro intieri, et uno dimezzato per ogni lato di essa nave; ornati tutti con li suoi contropilastri o siano membretti dell'uno, e dell'altro lato tutti striati, o scannellati con sue basi, e capitelli compositi di scultura proporzionata all'ordine composito, sopra dovrà passarvi tutto in giro per tutta la chiesa l'architrave fregio, e cornice dell'istesso ordine, scolpiti secondo l'ordine, e le regole dell'Architettura, e con quelli ornamenti che mostra nel suo disegno.

Secondariamente dovrà voltare tutti gli Archi delle Cappelle che sono quattro nella nave, e tri grandi nel Cappellone con gli ornamenti che richiede l'ordine composito, e come si mostra nel disegno, come anchora l'arco maggiore nella facciata, e nel sotto Arco, con quelli ornamenti che mostra il disegno e scompartimenti di fiononi scolpiti di tutto rilievo proportionato.

Terzo dovrà ancora nella facciata del Cappellone fare la facciata di scultura cominciando di sopra l'arco sino al basso, ove vi farà una gloria con il padre terno di tutto rilievo circondato di nuvole Angeli, serafini e raggi, e sotto vi farà lo

spirito circondato di raggi, che vadano a terminare sopra l'Altare con le figure di due Santi Benedetto, e Bernardo e con Angeli e serafini e tutta la detta gloria sarà scolpita di tutto rilievo, di mezzo rilievo, e di basso rilievo, secondo richiede la proporzione dell'opera, e si mostra nel disegno.

Quarto, doverà fare il lettorino dell'organo in un lato di detto Cappellone colli quattro mezzoloni scolpiti con quattro Arpie ò fogliagge, e festoni secondo la forma, e proportione, che porta il loco, e conforme alli disegni.

Quinto dovrà nella nave compire di tutta perfezione le quattro Cappelle, che sono due di un lato, e due di un'altro colli pilastri d'ogni lato nella forma detta di sopra, e colle sue cimase per ogn'una, e gerlande degli Archi secondo la forma delli disegni di fogliagge di basso rilievo e co Angeli, e Puttini sopra gli Archi delle Cappelle parte di tutto rilievo, parte di mezzo, e parte di basso rilievo secondo la forma delli disegni; come anchora dovrà fare le cornici delle stesse Cappelle per li quadri, con una medaglia, e due puttini sopra le cornici, e li gradini, e menzole degli Altari, secondo si mostra nei disegni.

Sesto dovrà nelli quattro vani della detta nave ove non vi sono Altari, che sono due per lato, farvi quattro quadroni con sue cornici e con puttini di rilievo, dentro scolpirvi quattro storie di personaggi, e figure, una storia per ogn'uno, secondo le pensieri se li daranno con figure di tutto rilievo, di mezzo rilievo, e di basso rilievo proportionatamente come richiedono le storie, e nella forma che si vede nelli disegni.

Settimo dovrà compire, e perfetionare di stucchi quella parte della chiesa, che comincia di sopra sino sotto la soffitta, e adornare le finestre, ed intorno le grade con cornici, festoni, Puttini, tutti di rilievo, ed altri secondo si vede nel disegno.

Ottavo dovrà parimente compire e perfetionare la parte della chiesa sotto il letterino, o sia coro all'entrata della porta, tutta di stucchi cioè le tre colonne lisce con sue basi, e capitelli di ordine composito colli sotto Archi di rilievo come

si vede nelli disegni, e secondo richiede l'Architettura, e dar anche di stucco liscio i lati tanto della porta, quanto del Coro dalla parte di sotto, e similmente nella parte di sopra, che è il Coro delle religiose dovrà dare di stucco liscio tutte le tre mura, e tutta l'opera sudetta per tutta la Chiesa dall'entrata della porta per tutto il Cappellone, dal pavimento sino alle soffitte dovrà il detto di Serpotta farla intieramente di stucco bianco macchiato porfigno, ornato di buona architettura composita, e di buona scultura, parte di rilievo, parte di mezzo rilievo, e parte di basso rilievo secondo le regole dell'arte, e secondo la forma, e pensiero delli designi.

9 Et all'incontro il monastero sudetto, e per esso la riverita madre Abbadessa con l'Intervento, et authorità suddetta si obliga di pagare al cennato di Sirpotta per mercede, e prezzo di tutta l'opera nel modo sopra espressato onze mille in denari del peso generale fra il termine di anni sei in pace, et de plano, cioè onze centosessantasei e tari venti ogn'anno: con che sia solamente obligato esso monasterio a dar l'armiggi, e legname per fare li soli ponti, come sono tavole, legnami, travi, e corde. Tutto il remanente, che vi sarà di bisogno così attratto di detta opera cioè calcina, polvere di marmo, rina di qualsivoglia sorte, gesso pietra, ferro, corde, cannavo, et ogn'altra cosa, che entra nel piano delli stucchi, e delle figure, come ancora il fare e spingere li ponti l'havrà da fare il detto Serpotta a sue spese; e similmente deve farsi a spese del medesimo la carriata dell'acqua, e levare li sterri e polverazzi della chiesa, e generalmente ogn'altra cosa, che non sia somministrare armiggi, e legname per le ponti; che solo resta a carico, e spese del monasterio.

Decimo dovrà terminarsi tutta l'opera sudetta nello spatio di anni sei, nel decorso del qual tempo dovrà il monasterio pagare annualmente secondo la ratha d'ogn'anno come sopra va disposto il quale prezzo deve pagarsi servendo pagando, in modo che finita la portione sudetta sia in obbligo il monasterio

di aggiustarli subito il complimento della detta portione, con che sia in libertà di detto Serpotta travagliare in un anno più di quel che corrisponde alla sesta portione dell'opera, ma in tal caso il monasterio non sia obbligato di pagare in detto anno più delle onze centosessantasei, e tarì venti, e se all'incontro il suo travagliare fosse in un anno meno della sesta portione, non sia obbligato il monasterio più che alla sola rata del travaglio fatto. Quando però il monasterio volesse che detto di Serpotta faticasse più della rata, o portione corrispondente ad un anno, deve pagargli il sopra più di detta rata.

Undecimo che il tempo di detti anni sei stabilitoper compirsi l'opera sudetta, e farsi il pagamento delle onze > mille di sopra concertato deve correre dal primo dell'Istante mese di marzo seconda inditione 1709; con patto espresso però che sia in libertà del monastero di far vacare il travaglio dell'opera sudetta per un'anno intiero, nel quale dovrà farsi la pittura della Cupola, e l'adorno della soffitta: in modo che computato questo anno da scieglirsi quando piacerà alla madre Badessa, restano anni sette per compirsi l'opera; benchè il travaglio di detto di Serpotta deve essere nello spatio di anni sei, secondo la rata di sopra. E se per far detta pittura, ed adorno della soffitta nel farsi li ponti, o però altro accidente succederà danno nello stucco già fatto, il detto di Sirpotta si obliga di rifarlo à sue spese nella forma concertata secondo era prima.

Duodecimo che tutta l'opera sudetta sia divisa di comune consenso in sei portioni, che corrispondono al compartimento del tempo d'anni sei e si sono ratizzate in questa forma cioè il Cappellone intiero fino all'arco maggiore dalla parte interiore si calcola per due portioni, il Pilastro maggiore di detto Cappellone nella facciata di fuori della nave con un lato della nave sudetta due altre portioni, e l'altro pilastro maggiore all'incontro della facciata come sopra con l'altro lato per altre due portioni.

Decimoterzo si obliga il detto di Serpotta di continuare l'opera per le rate corrispondenti ogn'anno subito che sarà richiesto dal monasterio, e dalla madre Badessa avvenire per travagliare e ricusando di venire puntualmente nel termine, che si li prescriverà da parte del monasterio sudetto, sia lecito all'istesso monasterio di pigliarsi altri scultori della sua professione a danni e spese di Serpotta per continuare l'opera sudetta, ne s'intenda più obbligato proseguire il concerto fatto col medesimo, ma sia in libertà di esso monasterio di recedere dal contratto qui stabilito, e dall'altra parte volendo il detto di Serpotta continuare per le rate seguenti e mancando per il monasterio a dargli il soccorso stabilito, resti ancor egli nella libertà de recedere dalla presente conventione, e non possa più essere atto alla continuatione dell'opera nella forma concertata di sopra.

Decimoquarto che ogni volta che occoressse al sudetto di Serpotta di partirsi di questa città per qualsivoglia causa sia obbligato di lasciare in potere della madre Badessa li disegni fatti, le sagome, et ogn'altro preparamento per l'opera sua à fine di conservarsi dentro il monasterio, acciochè si habijno sempre pronti fin tanto, che sia terminato tutto il travaglio. E finalmente se ne disegni fatti dal detto di Serpotta si scoprisse qualche difetto, che non sia conforme le regole di buona scultura, ed Architettura si obliga egli di riformarlo, e correggerlo secondo le regole dell'Arte e di uniformare l'opera sua al disegno così regolato. Ed in oltre il sudetto Venerabile Monasterio, e per esso la detta reverenda Abbadessa si obliga pagare il hoero della casa alma dove attualmente abita il sudetto di Serpotta, o di altra casa consimile per abitazione del medesimo mentre travaglierà per la speditione dell'opera sudetta...".

N.2 - Vol.1269, cc.341r-342r.

05-05-1709: registrazione di apoca di pagamento al mastro muratore Onofrio Pennica per lavori murari dentro la chiesa.

“...per havere fatto quatri e larghi le finestre grandi della chiesa e rizzare il piede dritto del Cappellone con rizzare le vele di detto, e per havere dirupato tutta l'affacciata nell'altare maggiore con tutte le statue e di nuovo murare detta Afacciata per il stucco novo con sue statue nove di stucco da farsi, e per havere murato nell'astraco delli Campanelli, e per havere fatto più grande le quattro nicchi della chiesa per farsi le storie nuove di stucco, e per havere dirrupato il lettorino dell'organo, e di novo rifarlo con balati grandi, ed altri rappezzi fatti in detta chiesa per commodità dello stucco da prepararsi...”.

N.3 - Vol.1270, c. 263r.

03-01-1714: registrazione di partita di soldi erogati dal Reverendo Don Giuseppe Casucci Procuratore del monastero presso la città di Palermo alla madre di Giuseppe Serpotta.

“In primis somministrati alla Madre di Giuseppe Serpotta in ogni primo del mese onze 2.15, incominciando dal primo del mese di febraro 6a indizione 1713 per tutto il mese di gennaio 7a indizione 1714 che tutto sono mesi dodeci, che alla medesima ragione importano onze trenta”.

ARCHIVIO DI STATO DI PALERMO

Fondo *Notai defunti*, notaio Chiarella Agostino.

N.4 - Vol.181, cc.392r-334r.

21.10.1680: contratto di obbligazione di Giuseppe e Giacomo Serpotta relativo alla realizzazione degli stucchi per il presbiterio ed altare maggiore della chiesa madre di Bisacquino (PA), su progetto dell'architetto domenicano Andrea Cirrincione.

“Capitoli da osservarsi dalli detti staglianti stuchiatori per la fattura, e lavoratura di stucco da farsi nello Cappellone della Matrice della terra di Busachino con suoi collaterali di

tutto attratto, é maggisterio da metterlo detti staglianti stuchiatori cioè pietra, calce viva, gesso, sarcime, scali, et altri, cioè chiodi, perni di ferro, palmarizzi, et ogn'altra cosa necessaria é per la totale effettuazione dell'opera di detto stucco al quale lavoro, é mastria doveranno detti stucchiatori assistere personalmente con tutta quella quantità di detta opera di stucco, per lo prezzo infra.tto.

In p.mis detti staglianti stuchiatori s'obligano a detto Sig.ri D. Gius.pe La Placa di principiare dall'appedamento di detto cappellone di fare detta alzata per insino al dammuso cioè principiare il zoccolo, é pedistallata di fabrica soda con sua base, é cimasa, ben posta, scorniciata, é perfettionata, di sua ossatura, dell'una, é dell'altra parte, di detta facciata li fondi della quale pedistallata verranno lavorata di rabbischi di basso rilievo, é di sopra detta pedistallata verranno tutti li zucculi per li quattro colonne é due statue similmente lavorati nelli loro fundi con rabischo di basso rilievo, é cioè lateralmente vi venno poste due menzelone con dui pottini sopra, quali mensoli venno posti sopra li suoi dui scartocci quale hanno origine dalli mimbretti di detta pedistallata, quali menzeloni doveranno essere fabricate con sua osatura di petra dolce, nec non li detti pottini di sopra fabricati di detta petra dolce, come anche li quattro colonne doveranno essere fabricati di petra dolce, nec non le menzole sotto le d.e due statue, é dette statue doveranno essere fabricati per (la loro ossatura) di petra dolce in quelli manco pezzi che si potranno fare dummodo che habbiano da essere sodi per lo sustentamento, é vivi di d.a opera di sopra alli quali quattro colonne se li faranno la loro ossatura di petra dolce, é di sopra di due colonne l'arco scorniciato, é le quattro mensoli due delli quali di fora fora hanno origine di sopra le due colonne di fora, a fora, e le due menzole quale apparino di s.a dette statue hanno origine delle due pelastri che venno posti dietro le dette due statue quali l'altri venno nella sua larghezza

lavorati, e scorniciati perloche dette due statue venino d'ogni parte isolate sicome anche li quattro colonne venno isolate con suoi pilastri dietro e l'altre due cologni della parte di dentro sustentano il detto arco, é nelli triangoli di sopra a d.o arco venno posti le due bambine dell'una, e l'altra parte, é da s.a le d.e quattro mensole vi venno fatti li loro architravi, é freggi, é cornicione con q.lli movimenti, é ritrasute quali apparino nel disegno sotto scritto, sopra del quale cornicione (fatto per il primo ordine) vene posto il basamento pedistallata, é cimasa con la sua ossatura di petra dolce, é sopra detto basamento, é allato del quatrone vi venno posti dui menzilone con suoi grasti sopra é dui termini, nec non alli lati di d.i termini venno posti dui pilastri in facci delli quali vi sono posti dui pottini sopra delli quali pottini venno posti dell'una, é l'altra parte li triglifi, con suoi lagrimi sotto, é sopra d.i triglifi vi veni posto il suo freggio, é cornicione con suoi movimenti apparenti in detto disigno, et allato di d.i frisci vi venno due festone abbracciate, da detti pottini, é sopra detto cornicione il quale viene composto di petra dolce (come sopra) vi sono posti li suoi due frontispicij torti con suoi festoni, é bambini sopra, é nel menso di d.i due cornicioni seu sopra detto quatrone, é posto una nuvolata con suoi serafini attorno; é il patre Eterno dummodo che detto patre Eterno non habbia da passare le superficie di sotto di d.o dammuso seu la facciola dell'arco da farsi per tutto lavorata attorno detta facciata come appare designata attorno in detta alzata.

E per il quatrone s'averte che d.i staglianti stucchiatori doveranno lavorare di rabischo per tutto, é attorno la cornice di detto quatrone, quale cornice doverà essere tirata, é magistribilmente lavorata con sua ossatura con sua saguma, é sotto detto quatrone, é sopra il cornicione del primo ordine, detti staglianti farranno un tabbillone sprelungato inconformitate del desegno fatto, é sottoscritto.

E più detti staglianti stucchiatori sono obligati di s.a vestire

sopra, é tutta la ossatura da capo, a piede nella altezza, é larghezza di d.a machina di calce, é polvere di marmo bene é magistribilmente fatta nella scoltura, é lavoratura di rabischo nella conformità delli lavori fatti nel disegno sotto scritto di tutto, di menso, é di basso rilievo, é attalento di persona nominanda del detto Sig.ri D. Gius.e Laplaca, è conforme meglio appare nello parafilo, è pianta sotto scritto dal detto Sig.re D. Gius.e m.ro not. é Padre Bagillero Andrea Cirrincione dell'ordine delli predicatori ò persona per esso nominanda, quali detti stucchiatori non possono ne devono appartarsi nelli detti disegni sotto scritti, é nel caso che occorresse qualche difficoltà per l'altezza e larghezza del fundo di d.o Cappellone innante d'incominciare lopera doveranno cominciarla, é darsi parte del detto Sig.ri don Gius.e Laplaca acciò di communi consenso s'habbia da fare detta opera e particolarmente s'averte che de sopra detto altare e per insino all'arco di d.a opera doverà entrarvi tutta la custodia di ligname dorata per loche di novo si dice che innante s'incominciare detta opera detti staglianti siano obligati misurare prima l'altezza, é larghezza di detta custodia dorata acciò si sappiano deportare per non alterare, é ammodellare e accomodare il vacante di d.a alzata di facciata per esservi recipiente di detta custodia dorata.

Di più detti staglianti s'obligano allavorare di basso e rilievo, é di rabischi li quattro terzi delli cologni confarne prima un altro disegno in carta strana, é il restante di detti cologni fatti alla salamona doveranno lavorarli in conformità dello disegno con suoi fogliame con sua basa, attica, e capitelli (ò corinzio, ò di Michelangelo bonarrota), é attorno à detta facciata una fascena lavorata per tutto dal pavimento di d.o Cappillone, é per insino al dammuso, é volta à detta facciata, é le due menzole sotto d.e statue doveranno essere lavorati, e stucchiati insieme con tutta la facciata nella conformità che appare il disegno, quali disegni insieme con

tutte l'altre tre disegni li detti stochiatori devono detti quattro carti di disegni incollarli sopra tavolette di ligname banriate dietro, é dette tavolette doveranno stare appresso la porta del Sig.re Arciprete di d.a terra per bene conservarli ad effetto che detti stucchiatori volendo riconoscere al spesso li detti disegni da detto Sig.re Arciprete l'habbij daconservarle per doppo ritornarle e per stare bene conservati in detta sua casa per non macerarli e per non perderli, é per havere arriconoscerli per insino alla fine di detta opera per havere accorrespondere con essa cossì di patto e non (...) ne d'altromodo.

Di più detti staglianti insolidum s'obligano à dare la loro jdonea pleggeria ben vista al detto sig.re D. Gius.e Laplaca di tutto quello dinaro che si piglieranno anticipatamente é dall'altro denaro che s'anderanno pigliando quali pleggi restano insolidum obligati non solo al denaro che preso s'hanno li d.i staglianti; ma anche alla perfectione, é fattura di detta opera cossì di patto , é non d'altro modo.

Di più detti staglianti s'obligano al detto Sig.re D. Gius.e ut d.r di lavorare di stucco di tutto, é basso, é menzo rilievo li spichi delli quattro leonette nelli lati di d.o Cappellone con suoi lavori in quella quantità che nella scala delli palmi geometrici appare nel disegno sottoscritto, nec non lavorare sopra detti lunettone, é lunetta seu nella superficie di sotto del detto dammuso tutto lo vacante di dammuso della conformità di lavori sporti, pittame (?) li contorni fistoni fogliame, é tutto, é quanto appare in detti disegni sotto scritti bene, é magistrib.te lavorati tirati, é fatti con calce, rina di pirrera cernuta sottile è non di gesso, é coverti detti lavori di calce, é polvere di marmo seu constucco polito con questo che li sporti di tutto, é menzo rilievo fatto in detto dammuso habbiano, é debbiano fortificarli con chiodi di perni palmarizi cossì di patto e non d'altro modo-

Di più detti staglianti s'obligano à detto Sig.e D. Gius.e ut

d.r lavorarci le due lati di d.o Cappellone con sue pilastri architravi freggi, è cornici nel primo ordine, è nel secundo ord.e li dritti seu pede dritto con sua cimasa sopra, è bastimento sotto, è suoi quattro finestri adornati di scultura, è rabischati, è suo cornicione, nec non il suo archonello fundo di d.odammuso, seu il primo arco maggiore con sua facciola, è sotto arco bene scorniciati insieme con l'altro arco in menso di detto dammuso, è l'altro menzo arco allato di detta facciata cioè pilastri con suoi mimbretti con quello risalto che appare nella pianta, su il pilastro maggiore risaltanti dal muro onzi dieci, cioè il pilastro d'immenso fa risalto della linea del muro onzi sei e il mimbretto onzi quattro, che in tutto sono le d.e onzi dieci sopra le quali pilastri vengono lavorati con la sua intavolatura è sua gula roversa con suoi capitelli dorichi s.a bene lavorati con sua ossatura forti, è di s.a à detti capitelli, è per tutto attorno le lati di detto cappellone assettarci la sua architravata con li suoi sporti necessari sicome appare per la scala di palmi giometrici fatta nelli sopradetti disegni sottosctitti quale architravata nella parte di sotto di salta in vacante della linea del muro onza una è menza di sopra di detto architrave, con suoi movimenti necessarij viene posto il ferggio lavorato, è rabiscato di basso rilievo, nec non sopra à detto freggio, viene posta la ossatura di petra dolce sportante dalla linea del muro tanto quanto viene significato dal disegno, et altro tanto che sforgge (?) detto cornicione la detta ossatura deve entrare nel di dentro almuro prin.le acciò il risalto di d.o cornicione con suoi movimenti ne.rij stia scuro, cioè un palmo e menzo fuori per risalto, è altro tanto dentro quali cornicione, et architarvata dell'una, e l'altra parte di d.o Cappellone devono essere tirati è scorniciati con sua sagoma dritti, è magistribilmente fatti, è non serpeggiare ne essere torti, è ben fatti secondo, è laqualità di d.i staglianti.

Di più d.i staglianti s'obligano allavorare il piede dritto sopra detti pilastri, è cornicione in tutta quella forma, modo,

e maniera, é sua cimasa sopra, é suoi movimenti in quella forma apparino designati nelli sopra detti desegni sotto scritti cossi di patto ne d'altro modo.

Di più d.i obliganti s'obligano affare quattro finestri indetto Cappellone con sua intavolatura lavorata, é scorniciame attorno, nec non con suoi adornamenti collaterali à detti quattro finestri, é di sopra lavorare li quattro lonette con sue fistone attorno nec non lavorare l'arco maggiore, é l'arco inmenzo à d.o dammuso con sua intavolatura, é gola roversa cossi e inconformità dello disegno sotto scritto cossi di patto, é non in altro modo-

Di più detti staglianti stuchiatori s'obligano a d.o D. Gius.e La placa ut d.r d'osservare tutto quello é quantoé designato nel profilo di detta facciata dal zoccolo per insino al cornicione dummodo che vi sia fatta tutta la sua ossatura di fabrica soda come nella sua pianta perconto del zoccolo pedistallata zoccuetti mensola per la statua colonna capitello mensoletta architravo frggio, é cornicione habbiano, é debbiano da essere di pietra dolce della pիրրera di d.a forgia rale seu chiappone nello oliveto phegho del Ill.e Sig.re marchese di Giuliana bene, é magistribilmente operati, é fatti acciò stiano sodi dum modo che il terzo dello fuso della colonna non sia simile al disegno come appare nel profilo ma che sia detto terzo lavorato di rabischo come s'ha detto di sopra nec non ne meno si deve stare al menzalone seu alla forma di d.e memsole designato indetto profilo per sosteno della statua ma deva essere nella conformità forma, et modo designato nella facciata, nec non li zocculi pedistallata e zoccuetti seu li fundi di essi devono essere rabiscati di bassi rilevo cossi di patto ne d'altro modo e secondo la scala di palmi designati sopra detto profilo sottoscritto dalli sopra detti, é tutto é quanto s'ha rapresentato per d.i disegni, é per comp.to di d.a fattura si doverà stare ed'essere al talento di d.o Signore D. Giuseppe La placa e del molto rev. Sig.e Arciprete di d.a terra

nec non la persona nominanda per d.o Sig.e D. Gius.e cossì di patto ne in altro modo.

Di più detti staglianti s'obligano ad incominciare da hoggi in nante continuare non lasciare, é finire tutta la detta opera per tutto lo mese di aprile (...) 1681.

Di più detti staglianti s'obligano di fare la sopra d.a opera di fabrica é di stucco conf.e é il dovere é attalento à detto signore D. Gius.e e per esso à persona nominanda per lo prezzo di (onze) centocinquanta nec non d.o signore Arciprete deve dare stanza e letti per d.i staglianti stuchiatori, nec non darci tutta quella quantità di ligname necessaria cioè trava stanghetti, e tavoloni per fattura di d.i ponti nec non il detto Signore D. Gius.e s'obliga darli la portatura franca da Pal.o in detta terra di Bosachino di tutta quella quantità di polvere di marmo e per la somma di (onze) 150 d.i staglianti cofessano havere l'acconto (onze) sedici e il resto lavorando pagando e per meglio intelligenza et accordo a d.i staglianti se lidarrà tt.ri dudici il giorno per soccorso dummodo (...) che tutti l'attratti di petra calce rina gesso et altri cosi appartenenti e nec.rij per d.a opera di d.o Sig.e Arciprete s'obliga appagarle in conto di q.llo deve dare a d.i staglianti cioè incontro di d.i (onze) 150 inclusa anche la portatura di tutti d.i attratti cossì di patto ne d'altro modo".

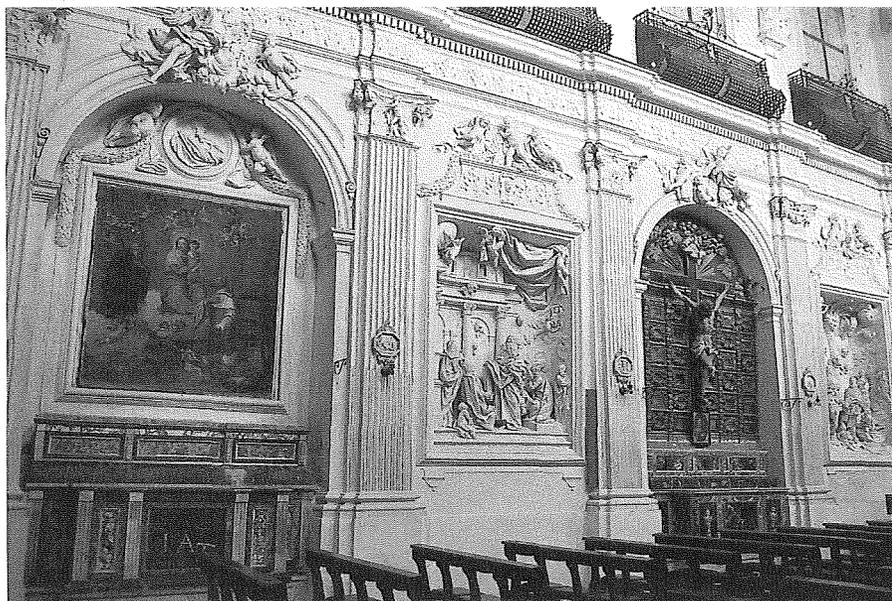


Fig. 1 - Chiesa di S.Spirito, aula, parete laterale, il sistema architettonico e la decorazione.

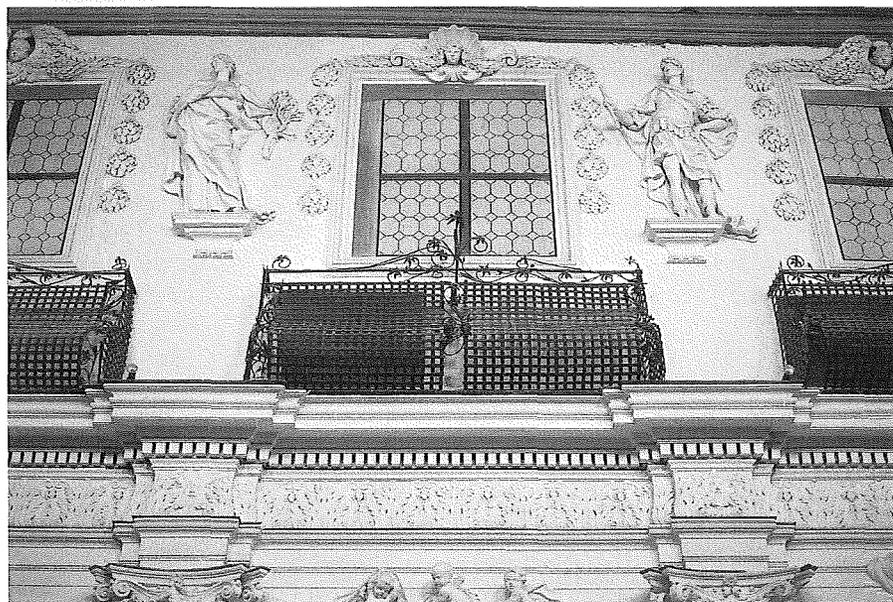


Fig. 2 - Chiesa di S.Spirito, aula, cleristorio e matronei.

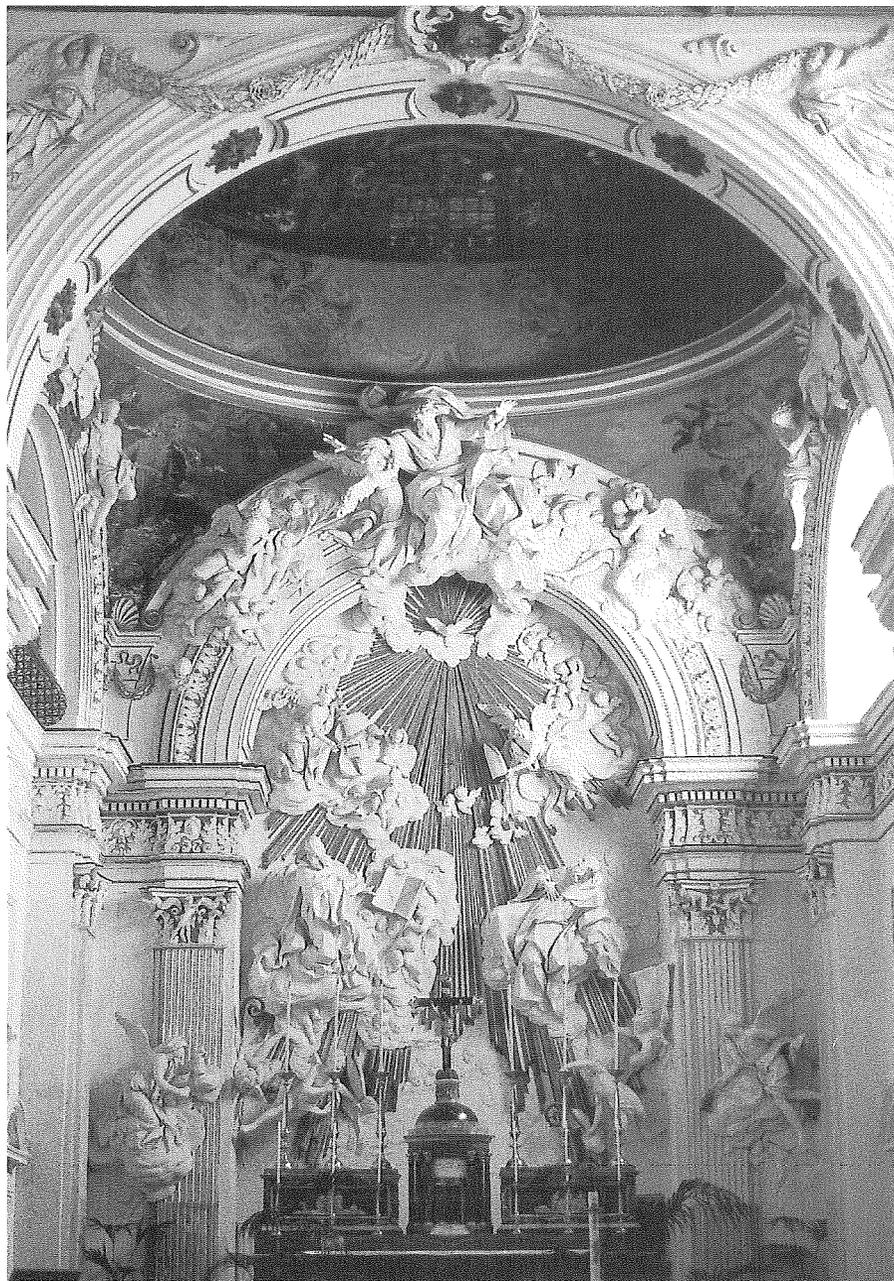


Fig. 3 - Chiesa di S. Spirito, presbiterio, *Gloria dei santi benedettini* (G. Serpotta e aiuti).



Fig. 4 - Chiesa di S. Spirito, aula, *Natività* (G. Serpotta e aiuti).

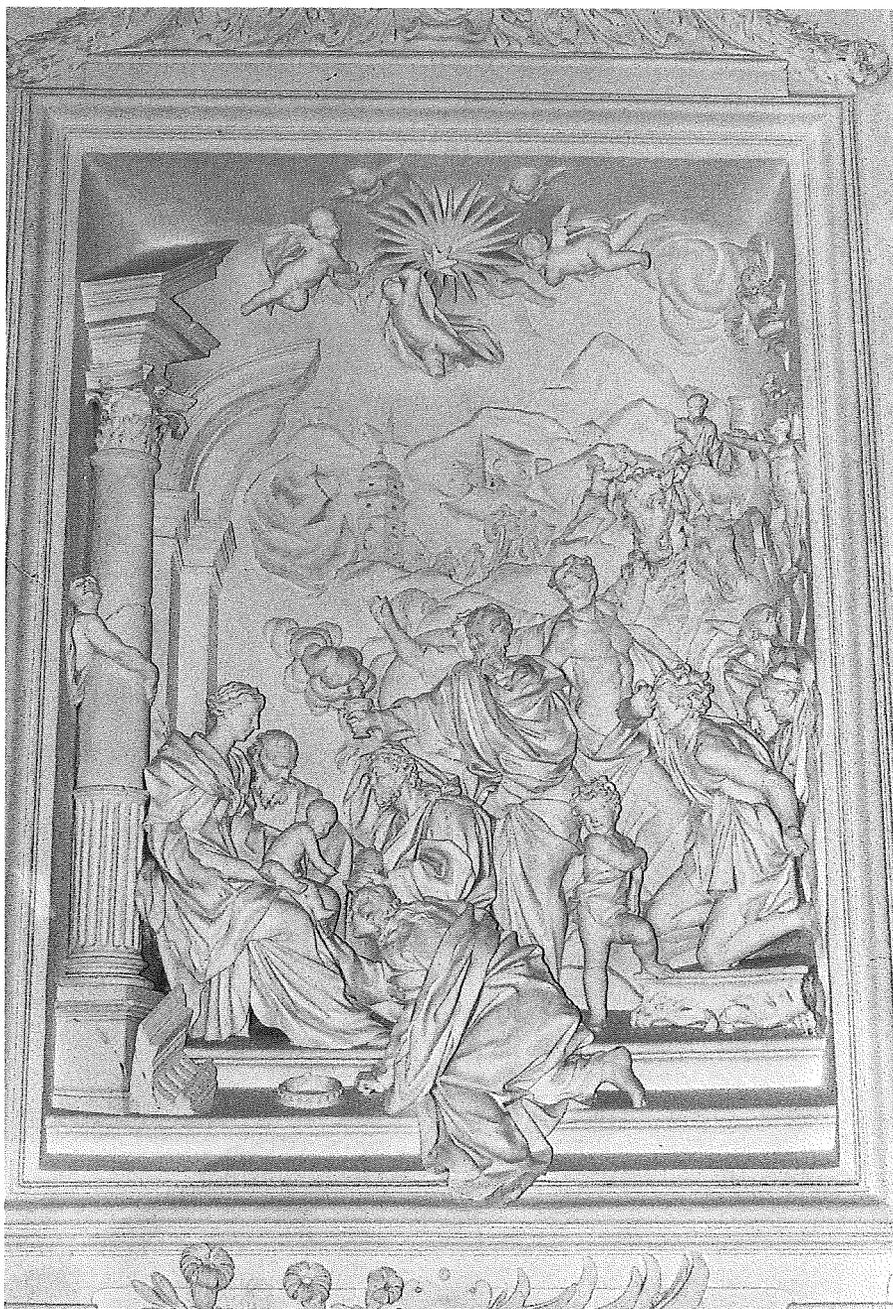


Fig. 5 - Chiesa di S. Spirito, aula, *Adorazione dei Magi* (G. Serpotta e aiuti).



Fig. 6 - Chiesa di S. Spirito, aula, *Fuga in Egitto* (G. Serpotta e aiuti).

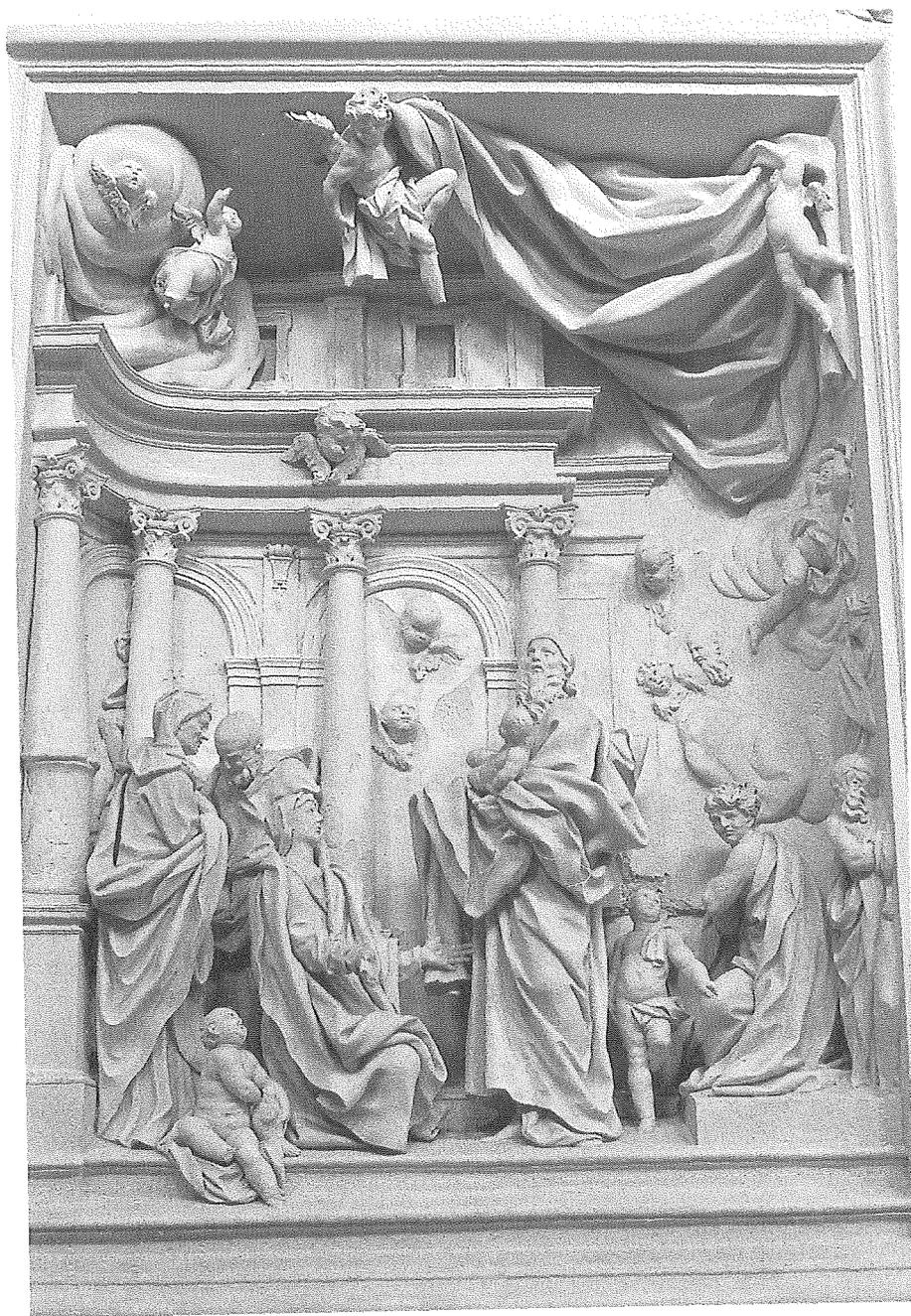


Fig. 7 - Chiesa di S. Spirito, aula, *Presentazione al Tempio* (G. Serpotta e aiuti).

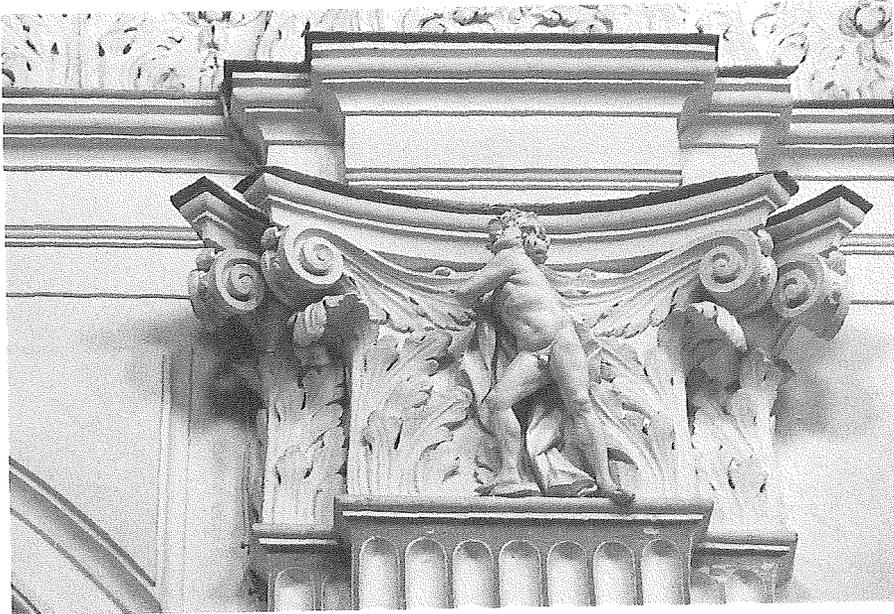


Fig. 8 - Chiesa di S. Spirito, aula, capitello (G. Serpotta e aiuti).



Fig. 9 - Chiesa di S. Spirito, la soppressa camera di luce nascosta (Agrigento, Museo Civico, Archivio fotografico).

SEBASTIANO DI BELLA

SU ALCUNI INTAGLIATORI IN LEGNO A MESSINA
NEL SECOLO XVIII

Degli intagliatori in legno messinesi purtroppo conosciamo assai poco: le fonti ricordano appena qualche artefice, mentre gli studi non hanno ancora prestato all'argomento la dovuta attenzione nonostante che ci sia stata, in questi ultimi anni, una rivalutazione di quelle che vengono impropriamente definite arti minori. In verità sono stati presentati dei contributi che, limitatamente a piccoli centri, hanno segnalato opere, date e nomi da poter mettere in relazione con la produzione messinese¹. Tuttavia essi sono lontani, per la loro marginalità, dal costituire un'esauritiva e specifica letteratura.

La conoscenza dell'opera degli intagliatori messinesi, quindi, resta ancor oggi una grossa lacuna in quanto vengono meno sia gli elementi storici sia quelli prettamente artistici.

Considerato ciò, si vuole riproporre all'attenzione degli studiosi l'argomento, sottolineando che è necessario dare in primo luogo priorità alla ricerca archivistica alla quale bisognerebbe associare, in un secondo tempo, per completezza di indagine, anche una ricognizione di quel patrimonio super-

¹ Sugli intagliatori già noti e sulla relativa bibliografia chi scrive ha curato le voci nel IV volume di L. SARULLO sulle Arti minori (in corso di stampa).

stite che testimonia la produzione di questi abili artefici peloritani.

Questa ricerca, limitata al solo secolo XVIII e svolta presso l'Archivio di Stato di Messina, vuole essere un primo contributo sulle tracce documentali dell'attività degli intagliatori. I risultati ottenuti non hanno ovviato all'ingiustificata disattenzione degli studi in proposito, ma hanno evidenziato, comunque, elementi che possono costituire punti di avvio per lavori futuri e di maggiore approfondimento.

Una prima constatazione che si può fare esaminando la documentazione reperita è che i nostri intagliatori potevano contare su una consolidata tradizione non sempre limitata a manufatti di uso comune: infatti, per fare un solo esempio, il soffitto ligneo della chiesa di San Francesco di Paola di Messina commissionato il 24 ottobre 1654 agli intagliatori Ciminale ed Inga, era un'opera di grande prestigio ed impegno².

Altra osservazione riguarda la versatilità degli intagliatori: essi potevano benissimo dedicarsi alle semplici decorazioni ad intaglio ed essere nello stesso tempo scultori. Il caso di Marco Musco potrebbe essere esemplificativo³. Nel 1611 l'artista, insieme con Nunzio Cardillo, riceveva da parte della Cattedrale di Messina la commissione per due Crocifissi di legno⁴ e nel 1615 assumeva l'incarico per l'esecuzione di un tabernacolo per la chiesa di Santa Chiara, pure della stessa città, opera sicuramente meno impegnativa⁵.

A volte gli intagliatori potevano assumere lavori in proprio

² Archivio di Stato di Messina (ASM), Corporazioni Religiose Soppresse, 89, ff. 117 e segg.

³ È assai probabile che questo artista fosse parente di quel Giovanni Musco che nel 1667 firmava la "Madonna della Consolazione" del Museo Regionale di Messina, pubblicata da F. CAMPAGNA CICALA, *Le icone del Museo di Messina*, Messina 1997, p. 108.

⁴ ASM, Fondo Notarile (FN), 113, f. 29 bis.

⁵ ASM, FN, 114, f. 115.

o mettersi a disposizione dei numerosi organari⁶ e dei "carrozzari"⁷ ai quali fornivano gli apparati ornamentali a completamento delle loro opere.

Da queste brevi note si capisce che l'attività doveva essere ampia e doveva coinvolgere un buon numero di artigiani, soprattutto nel XVII secolo quando, sia per la disponibilità economica delle classi aristocratiche, sia per il nuovo gusto barocco, le commissioni avevano toccato punte di maggiore richiesta. Ma limitiamoci qui ai soli intagliatori del XVIII secolo, rimandando ad altra occasione il nostro interesse per quelli del secolo precedente.

Fra gli intagliatori del XVIII secolo è assai noto Domenico Biondo, di cui il Gallo ricorda la carrozza senatoria ora nel Museo Regionale di Messina e la galea fatta nel 1742 nel piano di San Giovanni in occasione delle feste della Madonna della Lettera⁸. Recentemente sono state aggiunte altre notizie su quest'artefice circa alcuni lavori eseguiti per la distrutta chiesa di Sant'Andrea Avellino⁹.

La nostra indagine ha ampliato quanto già noto sul Biondo: in data 2 novembre 1738 l'artista dichiarava di aver ricevuto in più soluzioni ben 180 onze per i lavori, stimati dall'inge-

⁶ In proposito il più antico documento da noi reperito è del 1611. A testimonianza della diffusione di questa attività è interessante notare che i documenti fanno nomi di numerosi organari, ma nessun documento, fra quelli rintracciati, segnala la collaborazione fra organari ed intagliatori. Comunque essa non deve essere esclusa in quanto sono numerosi gli organi antichi con fregi e decorazioni.

⁷ La documentazione relativa ai fabbricanti di carrozze e di calessi, al contrario di quella degli organari, fa frequentemente il nome della famiglia Laganà che sembra avere gestito una sorta di monopolio del settore.

⁸ C. D. GALLO, *Gli annali della città di Messina*, edizione a cura di A. Vayola, Messina 1881, vol IV, pp. 302 e 303-304.

⁹ G. MOLONIA, *La chiesa di Sant'Andrea Avellino e la "seconda Casa" dei teatini a Messina*, in "Archivio Storico Messinese", 1987, III serie-XLI, pp. 171, 172, 177.

gnere Francesco Margarita, della Biblioteca Pubblica¹⁰. Si doveva trattare di un'opera di particolare importanza artistica considerato l'elevato compenso.

Allo stesso intagliatore si riferisce un resoconto del 29 gennaio 1742, relativo alle spese sostenute da Letterio Mannelli circa la costruzione di un calesse il cui costo complessivo raggiunse la somma di quasi 100 onze. Il documento registra diversi pagamenti fra cui quelli agli intagliatori Domenico Biondo e Rosario Marra, quelli agli "addoratori" Antonino Sorrentino e Apollonio Celesti e quelli al pittore Domenico Filocamo¹¹.

Gli interventi del Biondo, comunque, questa volta dovette essere poco importanti vista l'esigua somma incassata che non aveva raggiunto neanche le 4 onze.

Ciononostante, dai materiali adoperati, dall'elenco delle specializzate maestranze impiegate e soprattutto dall'elevato costo globale si può dire che il Mannelli per il calesse di famiglia non avesse badato a spese.

Il più antico documento settecentesco rintracciato durante la ricerca è un contratto del 14 dicembre 1702 fra il "carrozzaro" Camillo Laganà e l'intagliatore Giovanni Cagliari. Quest'ultimo si impegnava ad eseguire per 8 onze tutti i lavori d'intaglio di un calesse per una non specificata famiglia¹².

Ancora a carrozze si riferisce un atto notarile con il quale il 4 dicembre 1741 il "carrozzaro" Placido Picciolo e l'intaglia-

¹⁰ ASM, FN, 995, ff. 318-322. Relativi alla stessa Biblioteca sono: il regolamento del 1738 (ASM, FN, 995, ff. 517-518), l'elenco di tutti i libri donati dall'illustre Giacomo Longo (ASM, FN, 998, ff. 1042-1154).

¹¹ Le spese vennero annotate in due documenti: il primo riguarda i costi della costruzione del calesse (ASM, FN, 907, ff. 357-362); il secondo riguarda le spese sostenute per miglioramenti e restauri e per i quali venne nuovamente chiamato Domenico Biondo, mentre Antonino Sorrentino venne sostituito da Apollonio Celesti (ASM, FN, 907, ff. 363-365).

¹² ASM, FN, 425, ff. 268-269.

tore Paolo Buceti si impegnavano a fornire al principe di San Teodoro, Diego Brunaccini, una berlina del costo di 27 onze, che doveva essere “maggiormente lavorata” di quella di don Pietro Moncada, altro nobile messinese¹³.

Lo stesso Paolo Buceti è nominato in un contratto del 1732 per l'esecuzione di una modesta “cona” in legno di castagno del costo di 2 onze, da collocare nella contrada delle Concerie presso il borgo di San Giovanni Gerosolimitano¹⁴.

Ben altra importanza doveva avere, invece, la “machina” che Carlo e Paolo Grimaldi¹⁵, padre e figlio, insieme con Pietro Cirino¹⁶, si apprestavano ad eseguire nel 1714 per la cappella del Sacramento della chiesa di San Francesco d'Assisi¹⁷.

L'opera concludeva, su disposizione testamentaria di un tal Placido Genovese, un più complesso progetto decorativo, in cui erano state coinvolte anche intagliatori in marmo¹⁸. Il contratto, che prevedeva una spesa complessiva di 15 onze, oltre a precisare i particolari decorativi della “machina”,

¹³ ASM, FN, 998, ff. 616-617.

¹⁴ ASM, FN, 504, f. 259.

¹⁵ Su questo intagliatore altra notizia relativa ad un organo eseguito nel 1723-1724 per la chiesa madre di Ali è in S. DI BELLA, *Ali la chiesa madre. La cultura artistica*, Messina 1996, pp. 49, 152 (doc. 18), 153 (doc. 19), dove erroneamente si legge che Paolo era padre di Carlo.

¹⁶ Non è possibile stabilire con sicurezza se si tratti dello stesso Pietro Cirino ricordato dalle fonti messinesi ora come architetto ora come pittore. Vedi: F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi*, ms. 1724, edizione a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, pp. 128, 284; C. D. GALLO, *Apparato agli Annali della città di Messina*, (1755), ed. Messina 1985 a cura di G. Molonia, p. 35. È più probabile che si tratti, invece, di un caso di omonimia. Pertanto è da correggere S. DI BELLA (*op. cit.*, 1996, p. 49, nota 19) che aveva identificato questo intagliatore con il sopra citato architetto.

¹⁷ ASM, FN, 486, ff. 37-39.

¹⁸ Nel 1713, infatti, era stato stipulato, dall'erede del Genovese, Giovanni Salvo Cappellini, un contratto per decorare a marmi mischi l'altare della stessa cappella e successivamente quella dell'Immacolata. Vedi: S. DI BELLA, *Notizie dei marmorari messinesi (1700-1743)*, Messina 1985, pp. 17 (doc. 5), 19-20 (doc. 10).

obbligava gli intagliatori ad eseguirla in “legno di Venezia” e “conforme fosse di marmo bene allustrata”.

All'intaglio delle cornici pare si dedicasse Placido Buceti, fratello del sopracitato Paolo, che, prima del 19 novembre 1712, data nella quale venne liquidato, aveva eseguito per la chiesa di Gesù e Maria in San Leone una cornice in legno di cipresso, su disegno di Francesco Juvarra, sicuramente il noto argentiere. Il manufatto, per il cui costo furono accordate 12 onze, doveva incorniciare una pala d'altare di grandi dimensioni: infatti esso doveva misurare palmi 15 di altezza e 10 di lunghezza¹⁹. La stessa cornice venne successivamente indorata, come testimonia una nota d'archivio del 26 gennaio 1713, da Apollonio Celesti, già ricordato a proposito del calesse di Letterio Mannelli²⁰.

Un'altra cornice commissionata a Placido Buceti fu quella destinata al quadro dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Bosco. In questo nuovo contratto, stipulato il 17 agosto 1735, nonostante si faccia riferimento ad un disegno prestabilito di non nominato autore, venivano espressamente richiesti, quali decorazioni della cornice, oltre agli usuali intagli, anche puttini e cornucopie²¹.

Di un altro lavoro d'intaglio abbiamo notizie da un contratto firmato dal sacerdote Alberto Campanella, di cui non si conosce la parrocchia, e dall'intagliatore Giovanni Villamaci, anch'egli di illustre famiglia se fosse possibile provare la sua parentela col noto scultore Luca Villamaci. L'accordo, stipulato il 4 gennaio 1709, prevedeva la realizzazione di un “tosello” in legno con piedistalli, capitelli e sei angioletti che dovevano reggere una corona, il cui preventivo fu di 1 onza e 6 tari²². Era

¹⁹ ASM, FN, 484, f. 125.

²⁰ ASM, FN, 484, f. 203.

²¹ ASM, FN, 506, f. 457.

²² ASM, FN, 302, ff. 131-132.

questa un'opera di piccole dimensioni (palmi 3 di altezza x 2 di lunghezza) da porre al centro dell'altare maggiore per l'esposizione del Sacramento.

Anche per gli allestimenti di apparati festivi pare che venissero impiegati intagliatori in legno, come lascia supporre il contratto del 1731 con il quale Giuseppe Controscheri, figlio di Alessandro, noto per alcuni suoi interventi nella chiesa madre di Ali²³, e lo sconosciuto Nicola Savinavicchi si obbligavano a fornire un arco di trionfo e duecento cornucopie per la festa della Madonna della Sacra Lettera²⁴. Se i due artigiani fossero più intagliatori che "apparatori" non è dato saperlo; certamente, però, il loro arco di trionfo, come si evince dalla descrizione che ne dà il documento, doveva avere, appena finito, poco in comune con gli usuali apparati effimeri.

Restano gli ultimi due documenti, ma è necessario fare osservare che essi si riferiscono alla scultura, sebbene, come già detto, la bottega di uno scultore non escludeva i lavori d'intaglio.

Il primo dei due documenti è relativo ad una scultura di Santi Siracusa²⁵, già ricordata dal Susinno e da Francesco Tramontana in una postilla all'"Iconologia" del Samperi, copiata successivamente da Gaetano La Corte Cailler²⁶: si tratta del contratto di esecuzione in legno di gelso bianco della testa della Gigantessa, mitica fondatrice insieme col

²³ Su questo intagliatore vedi: S. DI BELLA, *op. cit.*, 1996, pp. 30, 49 nota 18, 59, 152 (doc. 10), 153 (doc. 18 e 19).

²⁴ ASM, FN, 502, ff. 159-160.

²⁵ C.D. GALLO (*Apparato*, pp. 37, 96, 102, 111) ricorda questo scultore citandone alcuni crocifissi (perduti) in chiese messinesi. Lo scultore partecipò pure all'esecuzione del coro ligneo della chiesa madre di Ali insieme con Alessandro Controscheri ed Alberto Orlando. Vedi: S. DI BELLA, *op. cit.*, 1996, pp. 49 nota 18, 59, 153 (doc. 153).

²⁶ F. SUSINNO, *op. cit.*, p. 94. Per il riferimento a F. Tramontana vedi: G. MOLONIA, *Un esemplare postillato dell'"Iconologia"*, in P. Samperi, *Iconologia della gloriosa Vergine...*, edizione a cura di G. Molonia, Messina 1990, p. XCV; per quello relativo a G. La Corte Cailler vedi: G. MOLONIA, *Il gigante e la gigantessa*, in *Teatro mobile. Feste di Mezz'agosto a Messina*, Messina 1991, p. 157.

Gigante della città di Messina, commissionata dal “credenziere della Metropolitana Chiesa”²⁷.

Lo scultore s'impegnava a provvedere anche alla decorazione in pittura dell'opera e a consegnarla entro il 15 luglio 1709. Tale data è anticipata di quattro anni rispetto a quella segnalata dal Susinno.

L'ultimo documento riguarda Ignazio Buceti, figlio di Placido, quasi sicuramente lo stesso Placido di cui la ricerca ha documentato due commissioni per altrettante cornici. Ignazio, invece, è da identificare con lo scultore in marmo di cui il Grosso Cacopardo nella ristampa del 1841 della sua Guida del 1826 segnalava diverse opere²⁸.

Con questo documento lo scultore riceveva nel 1738 l'incarico di realizzare un Crocefisso in legno di cipresso del costo di 15 onze che un commerciante di vini voleva donare alla chiesa di Santa Maria della Pietà fuori le mura²⁹.

Purtroppo tutte le opere ricordate dai documenti devono essere considerate definitivamente perdute a causa degli eventi catastrofici che hanno colpito più volte la città e nello stesso tempo a causa della materia facilmente deteriorabile dei manufatti, per cui, se alcune opere erano sfuggite a terremoti e guerre, raramente si salvarono dal fuoco, dall'umido e dal tarlo. E non meno gravi sono state le conseguenze derivate dalla scarsa considerazione con cui era tenuta questa produzione fino a qualche decennio addietro.

c/o Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Magistero, Univ. di Messina.

²⁷ ASM, FN, 302, ff. 153-154.

²⁸ G. GROSSO CACOPARDO, *Guida per la città di Messina*, Messina 1841, pp. 4, 24, 36, 51, 53, 74. Ma l'erudito messinese non dimostra di conoscere bene questo scultore in quanto gli attribuisce due opere del probabile figlio Giuseppe: l'"Immacolata di marmo" e il busto di Eustachio Laviefeuille.

²⁹ ASM, FN, 510, f. 121.

VIRGINIA BUDA

ROSARIO SPINA
UN ARTISTA SICILIANO TRA "MACCHIA" E LIBERTY*

Nel 1932 Rosario Spina fece dono di tutte le opere presenti nel suo studio all'Accademia degli Zelanti e dei Dafnici di Acireale¹. È un gesto che rivela generosità ed un legame con la propria città difficile da sciogliere nonostante i numerosi anni di lontananza ed i contrasti avuti con i concittadini²; ma rivela anche, e soprattutto, il desiderio, innato in ogni uomo e a maggior ragione in un artista, di poter mantenere vivo il proprio ricordo dopo la morte.

* *Contributo presentato dal socio Dott. Giacomo Scibona.*

Considero doveroso ringraziare tutti coloro che mi sono stati d'aiuto durante la ricerca ed in particolare i professori Cristoforo Cosentini e Matteo Donato che hanno messo a mia disposizione l'ingente materiale posseduto dall'Accademia Zelantea.

¹ Da tempo Spina aveva manifestato l'intenzione di donare tutte le sue opere all'Accademia; fu il canonico Vincenzo Raciti, suo amico, a convincerlo a fare in vita la donazione. Di questa facevano parte, oltre ai suoi dipinti, anche opere di altri artisti e libri, come si apprende dall'elenco stilato dal pittore stesso e custodito nell'archivio dell'Accademia. Di esso si può leggere una copia fedele in: M. DONATO, *La Pinacoteca Zelantea di Acireale*, Acireale 1992 (II edizione riveduta ed aggiornata); pp. 43-46. In omaggio al generoso gesto di Spina nei confronti della sua città, fu dedicato da Alfio Fichera l'articolo *Un dono alla Zelantea* in "*Il Popolo di Sicilia*", 6 maggio 1932.

² In apertura all'elenco succitato Spina scrisse: "Dagli acesi fui ingiustamente dimenticato. I soliti stolti prepotenti blasonati e gesuiti, razza maledetta, mi costrinsero di allontanarmi. Allontanai il corpo, ma l'anima vagava per ogni angolo della città che mi vide nascere, crescere ed onorato".

Spina è riuscito nel suo intento se oggi, proprio partendo dal considerevole gruppo di opere presenti alla Pinacoteca Zelantea, si tenta di ricostruirne l'attività e la biografia.

La parte più rilevante della sua produzione artistica è, infatti, pressoché inaccessibile, essendo custodita gelosamente nelle collezioni private, come accade del resto per molta pittura ottocentesca.

Dopo i frequenti ed entusiastici giudizi presenti negli articoli delle riviste acesi dell'ultimo ventennio del XIX secolo, che guardavano a Spina come ad una delle più promettenti presenze artistiche della Sicilia orientale, si assiste ad un progressivo diradersi delle notizie fino all'oblio, seguito alla morte, interrotto solo dalle brevi citazioni sui tre più noti dizionari biografici del Novecento³.

Rosario, o Saru come spesso si firmava, nacque il 20 aprile 1856 ad Acireale da Giuseppe Spina Capritti e Venera Raciti. Acireale era allora, insieme con Catania, uno dei centri di maggiore fervore artistico della Sicilia orientale. I pittori più apprezzati erano soprattutto ritrattisti che, come Antonino Bonaccorsi, primo maestro di Rosario, si mantenevano fermi su posizioni ancora pienamente neoclassiche. Le vere spinte innovatrici provenivano da Napoli, dove la maggior parte degli artisti siciliani compiva il suo apprendistato, creando così, in Sicilia, un filone pittorico strettamente dipendente da quello partenopeo.

³ Si fa riferimento a: U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. XXXI, Leipzig 1937. A.M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, vol. IV, Milano 1962. *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, vol. X, Torino 1975. I contributi più recenti si devono a: G. BARBERA, *La Pittura dell'Ottocento in Sicilia* in *Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, n. 21, Milano 1992. L. GIACOBBE in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani – Pittura*, vol. II, Palermo 1993; pp. 512-513.

Le prime notizie sul giovane Rosario le abbiamo da un lusinghiero articolo di Michele Tortorici Lipera, scritto nel 1882 in occasione dell'Esposizione Artistico-Industriale-Didattica di Messina⁴ alla quale il Nostro aveva partecipato insieme al padre, anch'egli pittore.

Tortorici Lipera sottolinea i progressi compiuti da Rosario, appena venticinquenne, rispetto ai primi quadretti eseguiti, ancora fanciullo, alla scuola del Bonaccorsi⁵; miglioramenti raggiunti grazie agli anni di studio presso la scuola "dell'illustre Morello" a Napoli.

"Sono appena due anni - scrive Lipera - che trovasi a Napoli e i suoi quadri cominciano a non far nulla a desiderare, sol che si mirino alla debita distanza, e non si vogliano, come i vecchi quadri guardar da vicino e cercar in essi accordati i colori con leggiere sfumature"⁶.

Confrontando due suoi disegni giovanili: il *Ritratto di Francesco Petrarca* (fig.1), risalente all'apprendistato presso Bonaccorsi, ed il *Nudo virile* (fig.2)⁷, eseguito alla scuola di disegno di Napoli, appare evidente l'importante evoluzione subita dal giovane artista nel breve arco di tempo in cui studiò fuori Acireale. Sono entrambi studi accademici,

⁴ Dal catalogo ufficiale dell'Esposizione, tenutasi dal 12 agosto al 20 settembre, apprendiamo che il pittore partecipò con quattro quadri ad olio: "Penso al mio bene ch'è lontano", "Tra il figliolo e l'asino", una mezza figura in costume orientale ed un ritratto a grandezza naturale.

⁵ "Sotto questa scuola il giovane Rosario era destinato a languire" leggiamo nell'articolo di M. TORTORICI LIPERA, *Giuseppe e Rosario Spina all'Esposizione di Messina* in "La Patria", 23 dicembre 1882, n. 202.

⁶ M. TORTORICI LIPERA, *op. cit.*, 1882.

⁷ Entrambi i disegni fanno parte - insieme agli altri citati alle pagine seguenti - di cinque album che Spina donò all'Accademia Zelantea nel 1932. Cfr. M. DONATO, *op. cit.*, 1992, pp. 179-197.

Gli album contengono disegni per la maggior parte di sua mano insieme ad altri di dubbia attribuzione. Tutti sono stati da me catalogati e documentati fotograficamente in altra occasione.

ma al freddo e rifinitissimo ritratto del poeta, copiato evidentemente da una stampa, che conserva ancora una rigidità di sapore neoclassico, si contrappone il disegno a carboncino, datato maggio 1880, pregevole esempio di studio dal vero eseguito alla scuola di nudo. Non più un'immagine levigata e idealizzata fino all'eccesso, ma l'immediatezza dei particolari colti nella loro piena realtà. Questo disegno, eseguito pur sempre nel chiuso di un'accademia, testimonia ugualmente quel vivo desiderio di confrontarsi con il mondo esterno, che anima gran parte dei numerosi schizzi di ragazzini visti per le strade (fig. 3) e le scene di genere che prendevano spunto dalla vita quotidiana della gente più umile.

È proprio con queste opere a carattere bozzettistico che Spina esordì ad Acireale. *Avimmo passato lo guaio* (fig. 4) è un olio dipinto nel 1883 a Napoli - come dimostra anche l'idioma usato dall'autore per il titolo - col preciso intento di donarlo alla propria città, che gli aveva consentito, con un sussidio di 500 lire annue concesso dal Comune, di studiare all'Istituto Reale di Belle Arti tra il 1879 e il 1883⁸.

Il dipinto rientra a pieno titolo in quel filone di pittura realistica e pseudo-popolare che piacque molto, soprattutto tra i ceti borghesi, per il tono un po' superficiale e rassicurante con cui certi temi a sfondo sociale venivano trattati. L'indagine attenta della dura realtà di vita della classe contadina veniva tradotta in scenette divertenti e graziose che, falsando il problema autentico e scottante della vera miseria, non costituivano minimamente un mezzo di denuncia sociale.

⁸ Il quadro, oggi custodito presso la Pinacoteca Zelantea, si trovava esposto nella sala del Consiglio del Municipio di Acireale, come si legge in "La Patria", 18 agosto 1883, n. 237.

L'interno, abitazione e stalla allo stesso tempo, è indagato nei minimi dettagli: il pavimento ineguale di terra battuta, la pietra sbrecciata del vecchio forno o la cesta, in primo piano, illuminata solo a metà. La luce, quasi abbagliante in alcune parti, rivela per forti contrasti le forme compatte e sode tipiche della "macchia" napoletana e meridionale in genere, e si incorpora ai colori intensi e dati a pennellate dense di materia. Il colore, con i suoi cangiantismi di derivazione morelliana, diventa esso stesso luce: si osservi la figura dell'anziana donna che, davanti alla porta semiaperta, è rimasta ferma a guardare allibita l'interno devastato dalla recente lite.

Nel 1884 Spina si afferma come nuova promessa dell'ambiente artistico acese con la melodrammatica tela intitolata *Troppo tardi* (fig. 5). Con un tono un po' svenevole e fortemente retorico, tipico di certa cultura ottocentesca, viene descritto il momento in cui un giovane bersagliere torna a casa e scopre di non essere arrivato in tempo per vedere la madre ancora viva.

Era un dipinto che non poteva non produrre un immediato coinvolgimento del pubblico. Le cronache del tempo descrivono con enfasi la commozione di quanti si fermavano a guardare il gesto teatrale del bersagliere⁹. Non bisogna dimenticare, del resto, quanto fossero ancora vicine nel tempo le battaglie risorgimentali, che avevano portato tanti lutti, e quanto pesasse in Sicilia, dopo l'Unità d'Italia, la coscrizione obbligatoria.

⁹ Sulla rivista acese "La Patria" dell'8 marzo 1884, n. 11, leggiamo che il dipinto fu esposto nella sala del Circolo dei Cittadini e che "i curiosi dinanzi a quel quadro si vedevano diventare seri quasi fossero presi da un senso di pietà e di un religioso raccoglimento". Al dipinto, oggi esposto nella Pinacoteca Zelantea, fu anche dedicata una poesia, altrettanto enfatica e retorica, dal nisseno Tommaso Giarrizzo; lo si legge in "La Patria", 11 aprile 1885, n. 15.

Con *Troppo tardi* Spina si presentò all'Esposizione nazionale di Torino del 1884, cominciando così a partecipare assiduamente a queste che erano importanti occasioni di incontro e di confronto per gli artisti provenienti da tutta la penisola.

Nel 1887 era a Venezia con *Idillio campestre* (fig.6)¹⁰. Il tono bonario e un po' divertito, che è proprio di Spina, raggiunge qui uno dei suoi esiti più apprezzabili. Serenità ed armonia traspaiono dalle espressioni dei due coniugi colti in un momento di riposo, ma ci vengono comunicate anche dalla natura rigogliosa, che si dispiega nelle numerose varietà vegetali, culminando nella grande agave con le sue foglie appuntite e carnose.

Il dipinto ci trasmette un'immagine quotidiana ma idealizzata della campagna, facendola apparire quasi come un paradiso per noi, oggi, irrimediabilmente perduto. Anche in questa rievocazione del mondo contadino, che fu protagonista quasi assoluto della pittura siciliana ottocentesca, tornano le masse solidamente definite alle quali Spina sarà sempre fedele, rimanendo estraneo all'evoluzione pittorica verificatasi a Napoli.

Negli ultimi anni dell'Ottocento, infatti, si cominciò a praticare una pittura brillante e virtuosistica, fatta di pennellate guizzanti e di colori sfaldati nella luce. Diffusa con la presenza dello spagnolo Mariano Fortuny, essa trovò in artisti come Antonio Mancini, Vincenzo Irolli o Vincenzo Caprile degli apprezzati continuatori fino ai primi anni del Novecento.

Saro Spina, però, già da allora cominciava ad uscire sempre più raramente dall'ambito siciliano. Si era fermato stabilmente ad Acireale, aprendo uno studio con Mariano

¹⁰ *Esposizione nazionale artistica. Catalogo ufficiale, Venezia 1887.*

Modò¹¹ che, come lui, aveva vissuto l'esperienza napoletana insieme con altri pittori coetanei, tra i quali Francesco Mancini e Salvatore Messina.

È con quest'ultimo e Modò che Spina progettò un monumento, eseguito in cartapesta, che fu esposto in occasione della serata di apertura del Teatro Bellini di Acireale, nel giugno del 1889.

Il monumento, rispecchiando pienamente la tendenza diffusa nell'arte italiana di fine Ottocento, faceva ampio uso della figura femminile come allegoria dei nuovi miti dell'Italia postunitaria; rappresentava appunto la nazione su un piedistallo alle cui basi erano poste tre figure simboleggianti l'Arte, l'Industria e la Storia, il messaggio non poteva essere più esplicito ed eloquente ed infatti suscitò grande entusiasmo nel pubblico, che chiamò alla ribalta i tre ideatori con grandi applausi¹².

Le richieste più frequenti, tuttavia, provenivano evidentemente dai privati; in Sicilia le preferenze della committenza erano rivolte alla pittura di paesaggio e, ancor di più, al ritratto.

Quest'ultimo divenne lo strumento ideale di autoaffermazione per la nuova classe borghese che così aveva modo di esibire, spesso in maniera un po' tronfia, tutti quei particolari che contribuivano ad evidenziarne l'agiatezza economica e lo status sociale.

¹¹ In un articolo apparso su *"La Patria"* del 6 giugno 1885 viene narrata la visita fatta allo studio delle due giovani promesse dell'ambiente artistico acese. Da questa fonte apprendiamo che Spina, in quei giorni, stava lavorando al ritratto per "l'applaudito baritono Sig. Blasi".

¹² Il resoconto della serata e del trionfo dei tre artisti ci viene offerto da un articolo apparso sul *"Corriere di Acireale"* del 4 giugno 1889; n. 10. È solo grazie alla descrizione che ne fa il cronista che noi possiamo avere un'idea del monumento; non sono rimasti, infatti, disegni preparatori dai quali trarre informazioni più dettagliate su di esso.

I numerosi ritratti eseguiti da Spina ed esposti alla Pinacoteca Zelantea riproducono, per la maggior parte, personaggi della sua famiglia: i genitori, la moglie o se stesso. È purtroppo più arduo risalire a quelli che, eseguiti su richiesta di un preciso committente, sono oggi ancora inediti; risulta particolarmente difficoltoso, infatti, reperire le collezioni private delle quali fanno parte.

Grazie a quei pochi proprietari che si sono mostrati sensibili alle mie richieste, è stato possibile giungere a vederne solo pochi che, comunque, bastano a darci un'idea esauriente dell'apprezzabile capacità ritrattistica del Nostro.

Uno di questi è stato eseguito su seta, con una tecnica che ricorda molto da vicino i ritratti fotografici in quegli anni ormai abbastanza diffusi. È, appunto, sfumato ai bordi il contorno ovale che racchiude il volto di Giambartolo Romeo (fig. 7), deputato al Parlamento nazionale, morto a Roma il 29 maggio 1887 a soli 43 anni¹³. Per tale motivo e tenendo conto della firma autografa, presente in basso, si può prendere l'anno della morte come termine ante quem per l'esecuzione dell'opera.

La stessa impostazione "fotografica" del volto ripreso in primo piano, si ritrova nel ritratto di un altro personaggio illustre di Acireale: il Cav. Leonardo Nicolosi Vigo (fig. 8). L'immagine fu eseguita per la rivista "La Patria" che commemorava, nel numero del 17 aprile 1891, la morte del nobile concittadino. Rispetto al precedente, questo ritratto mostra un'esecuzione più sommaria e veloce, e risulta ancora più evidente che fu copiato da una foto del defunto piuttosto che

¹³ G. Romeo viene ricordato dai concittadini come personaggio di grande valore umano e politico. Un articolo della rivista acese "La Patria" del 10 giugno 1892 ci dà la notizia della cerimonia di inaugurazione del suo busto, eseguito dallo scultore Michele La Spina, per rendere degni onori ad un uomo che aveva fatto tanto per la sua città.

eseguito dal vero. Sono ad olio gli altri tre ritratti finora inediti, custoditi in collezioni private di Acireale.

Due furono eseguiti intorno al 1889 per la famiglia Guarrera e ritraggono i fratellini Vincenzo ed Amelia.

Seguendo il consueto schema ottocentesco, Spina conferisce un tono nobile ai soggetti, rispondendo sicuramente in tal modo alla richiesta del committente, evidentemente in linea con il gusto allora imperante.

Vincenzo viene ritratto a figura intera (fig.9). Aveva appena dieci anni, ma sembra volesse apparire adulto con quella sua posa, tra lo spavaldo ed il ritroso, e l'elegante e severo abito scuro in forte contrasto con lo sfondo rosso cupo.

Nonostante l'aspetto austero dato all'insieme, Spina si concentra poi sui tratti fisionomici dei bambini con un realismo che, soprattutto per la piccola Amelia (fig.10), diventa quasi spietato. L'artista non cerca di minimizzare i difetti della bambina, come era pratica comune tra i ritrattisti accademici, e adottando una maggiore finitezza pittorica che distingue questo dal ritratto di Vincenzo, dove le pennellate risultano più libere ed evidenti, Spina riproduce le fattezze di Amelia curandone i minimi particolari, anche gli occhi lucidi e l'espressione malinconica forse dovuta all'insofferenza per i tempi lunghi della posa.

Ancora una bambina è il soggetto del terzo ritratto (fig.11). Si tratta di uno dei più raffinati sotto l'aspetto propriamente tecnico: con estrema abilità viene resa la consistenza delle vesti, del raso pesante e delle trine inamidate, o la leggera vaporosità dei capelli biondi. Le pennellate rapide nella veste e date apparentemente alla rinfusa nei capelli, si fanno attente nel viso dolce dai tratti delicati e dalla carnagione rosea, per concentrarsi sullo sguardo un po' vago degli occhioni scuri.

Il ritratto è datato: Catania 1897. Erano passati dall'ese-

cuzione degli oli Guarrera otto anni che, se non incisero sullo stile pittorico di Spina, apportarono tuttavia molti cambiamenti nella sua vita.

Tra il 1884 ed il 1894 era riuscito ad ottenere un discreto successo ad Acireale; lo dimostrano i ritratti per personaggi illustri, ma anche le commissioni pubbliche: il già citato monumento in cartapesta per il Teatro Bellini ed il telone per il Teatro Margherita di Acireale¹⁴.

In quegli anni il pittore continuò a partecipare alle esposizioni organizzate in Sicilia: con sei quadri si presentò nel 1890 a Catania, vincendo la medaglia d'argento alla grande esposizione che fu organizzata in occasione dell'inaugurazione del Teatro Massimo intitolato al musicista Vincenzo Bellini¹⁵.

Nel 1892 portò il già noto *Idillio campestre* all'Esposizione di Palermo¹⁶. Questa fu allora presentata come un grande evento nazionale, con il quale la Sicilia dimostrava di essere parte attiva del progresso industriale ed economico del Regno d'Italia.

La situazione italiana però non era così rosea come le fonti ufficiali di informazione volevano far credere. La forte disuguaglianza sociale e lo sfruttamento delle classi

¹⁴ Il Teatro Margherita oggi non esiste più, ma abbiamo notizia del telone, che rappresentava il mito di Aci e Galatea, da un denigratorio articolo apparso su "*La Patria*" del 26 febbraio 1887, nel quale l'autore ignoto si scaglia contro Spina colpevole di aver eseguito una sua caricatura sul nuovo giornale acese "*La Voce dell'Etna*".

¹⁵ I resoconti dell'Esposizione e della valida partecipazione dei pittori acesi, nonché delle premiazioni, vengono dati su: "*Corriere di Acireale*", 29 maggio 1890, n. 22; "*Corriere di Acireale*", 19 giugno 1890, n.25; "*La Patria*", 21 giugno 1890, n.25.

¹⁶ Cfr. *Esposizione nazionale di Palermo 1891-1892. Catalogo generale*, Palermo 1892. "Una cosuccia bellissima" e "lavoro grazioso" viene definito il quadretto dal cronista dell'esposizione sul "*Corriere di Acireale*" del 1 gennaio 1892.

operaia e contadina avevano generato varie agitazioni soffocate dallo Stato con la violenza.

In Sicilia, dopo decenni di insurrezioni fallite, si era giunti nel 1892 alla fondazione di un movimento parallelo a quello socialista, i Fasci dei lavoratori, che rivendicava la risoluzione della secolare e sempre più grave "questione meridionale".

Ad Acireale fu proprio Saro Spina ad essere promotore del fascio locale e a divenirne presidente il 15 febbraio 1893¹⁷.

La bonarietà e l'ironia con cui affrontava, nei suoi dipinti, le scene di vita contadina non ci devono dunque trarre in inganno su quella che fu la profonda coscienza sociale e civile di Spina. La sua partecipazione attiva al movimento popolare ci dimostra chiaramente che egli fu uomo di grande sensibilità umana oltre che artistica.

Dopo la breve pausa ottenuta con il consenso del governo Giolitti, nel 1894 Crispi riprese la linea dura. I Fasci siciliani, come i moti precedenti, furono sciolti ed i dirigenti arrestati e processati. Ciò avvenne a prezzo di sanguinose repressioni militari nella maggior parte delle città siciliane. Ad Acireale tutto si limitò all'emarginazione degli aderenti al gruppo e Spina mal tollerò questa situazione, decidendo di andare a vivere a Catania e chiedendo poi, il 27 marzo, il trasferimento definitivo del domicilio politico dal Comune acese¹⁸.

Da allora non tornò più nella sua città natale, ma a Catania non dovette far fatica a trovare nuovi committenti

¹⁷ Un resoconto più ampio ed approfondito delle vicissitudini del Fascio dei lavoratori acese lo si può leggere in: G. GRAVAGNO, *Storia di Aci. Acireale*, 1992.

¹⁸ G. GRAVAGNO, *op. cit.*, 1992, pp. 396-404.

a giudicare dai numerosi progetti per decorazioni di dimore private e chiese che ci sono rimasti.

Sicuramente molte richieste gli vennero dai paesi della provincia catanese e messinese; un prezioso esempio lo abbiamo nel *Martirio di San Sebastiano* (fig. 12) per la chiesa di San Basilio di Graniti (ME), datato 1894¹⁹.

Il realismo, adottato già in passato da Domenico Morelli nei suoi dipinti di soggetto religioso, assume in quest'opera di Spina toni marcatamente laici. C'è veramente poco del tipico patetismo, tradizionalmente legato all'iconografia di questo santo, nell'immagine dell'aitante giovane legato ad un albero. Alla figura non è stato conferito quel profondo accento di severità morale che Morelli dava ai suoi personaggi sacri.

Quasi pasoliniano ci appare invece il San Sebastiano di Spina: un santo dei giorni nostri, che conserva intatte le fattezze reali del ragazzo, che il pittore scelse come modello, e forse anche un pizzico della sua noia, argutamente falsata dagli occhi rivolti convenzionalmente al cielo.

Un'atmosfera intensa e malinconica viene conferita alla scena dalla folta vegetazione boschiva che vi fa da sfondo. Un piccolo olio raffigurante degli alberi (fig. 13), oggi esposto alla Pinacoteca Zelantea, ne costituisce chiaramente uno studio preparatorio; la stessa pittura compendiaria e densa del fogliame scuro torna inalterata nell'opera finita, dimostrando ulteriormente la scelta di Spina di voler fare uso della libertà della tecnica macchiaiola, pur affrontando un soggetto religioso.

Anche i pittori più all'avanguardia del secondo Ottocen-

¹⁹ Un articolo del periodico catanese "*Bellini*" descrive con dovizia di particolari il dipinto che, erroneamente, viene ritenuto presente in una chiesa di Francavilla di Sicilia. L'articolo viene riportato per intero su "*La Patria*", 1 febbraio 1895, n. 1. Desidero ringraziare il Dott. Gioacchino Barbera per avermi segnalato la presenza del dipinto a Graniti, permettendomi così di ricollegarlo a quello descritto nell'articolo succitato.

to, infatti, preferirono attenersi ad un linguaggio purista lavorando a soggetti sacri. Forse più affini a questo atteggiamento dovettero essere le altre opere eseguite dal Nostro per la committenza ecclesiastica, però ci rimangono a testimoniare solo i bozzetti preparatori eseguiti ad acquerello.

Spina non lavorò comunque solo per la provincia; molto attiva fu la sua presenza anche nel più vivace ambiente catanese.

Al Museo Civico di Castello Ursino è conservato un piccolo olio raffigurante, in un interno, una giovane contadina che fila (fig.14); datato 22 gennaio 1899, il dipinto porta una dedica al poeta Mario Rapisardi.

Nell'ambiente spoglio è ben visibile, appesa alla parete, una stampa che ritrae Giuseppe Garibaldi²⁰. È probabile che l'immagine dell'Eroe dei Due Mondi sia stata inserita nel dipinto come evidente omaggio al poeta catanese che, per gli ideali civili espressi nelle sue opere, era stato molto ammirato da Garibaldi²¹.

²⁰ Incisioni di questo tipo, che ritraevano l'eroe risorgimentale, non dovevano essere degli esemplari molto rari in quegli anni. La stampa riprodotta nel piccolo dipinto fu sicuramente in possesso di Spina; tra i numerosi disegni donati dall'artista all'Accademia Zelantea, è conservata, infatti, una copia fedele della stampa, eseguita a matita molti anni dopo, nel 1919.

²¹ Con mal celato orgoglio il Rapisardi ricorda l'ammirazione di Garibaldi per il suo *Lucifero*, poema progressista e anticlericale. Egli stesso trascrive, in una sua lettera, il breve ed entusiastico messaggio che l'eroe risorgimentale gli inviò da Caprera nel 1877: "Ho divorato il vostro Lucifero, l'opera grande! Voi avete scalzato l'idolo di tanti secoli e gli avete sostituito il Vero. Se la metà degli Italiani potesse leggerlo e comprenderlo, Italia avrebbe raggiunto il suo terzo periodo d'incivilimento umano. Sulla classica terra d'Archimede voi avete sollevato un nuovo mondo. Coraggioso! All'avanguardia del Progresso noi vi seguiremo, e possa seguirvi la nazione intera nella grande opera di emancipazione morale da voi eroicamente iniziata. Accogliete un bacio fraterno del vostro correligionario". Cfr. *Epistolario di Mario Rapisardi*, a cura di A. Tomaselli, Catania 1922; p. 310.

Mario Rapisardi suscitò spesso grandi entusiasmi per la sua profonda comprensione dei problemi sociali e la sua sincera devozione agli ideali di libertà, fratellanza e giustizia. Molti si volsero a lui come al profeta di un avvenire di pace e di libertà, strenuo avversario del pregiudizio sotto qualsiasi forma si presentasse. Per questo motivo fu profondamente stimato da personaggi come Victor Hugo e Filippo Turati, pur non aderendo mai ufficialmente al socialismo, perché si sentì sempre e solo poeta e non uomo politico.

Ebbe idee estremamente chiare sui moti siciliani, che ritenne fallimentari perché nati più da immediati bisogni materiali che da una coscienza sociale e politica radicata. Previde, infatti, la dura repressione che ne sarebbe scaturita, temendo per la povera gente che ne sarebbe uscita ulteriormente affranta; da poeta, però, esaltò l'anima di questo movimento, convinto che esso era un sintomo del profondo rinnovamento che si sarebbe verificato nel XX secolo.

Furono dunque gli ideali umanitari e sociali, sinceramente sentiti, ad accomunare il poeta al pittore, al di là e al di sopra della fede in un partito politico.

La pittura di Spina, così strettamente legata a quella di Domenico Morelli, del quale Rapisardi fu sempre un ammiratore, dovette incontrare i favori del poeta ed è probabile che anche nei confronti del pittore acese egli sia stato prodigo di pareri sinceri e disinteressati, come lo fu con tanti giovani artisti che a lui sottoponevano le proprie opere.

Mario Rapisardi, infatti, amico dei grandi protagonisti della pittura siciliana come Di Bartolo, Gandolfo e Lojacono, fu molto vicino ai nuovi talenti catanesi, dando loro preziosi consigli ed esortandoli a continuare sulla strada prescelta, a dispetto dei frequenti insuccessi dovuti alle incomprensioni del pubblico.

Appare naturale, dunque, che il poeta diventasse presto

un punto di riferimento importante per Spina, non solo come sostenitore di quegli stessi ideali per i quali egli aveva abbandonato la sua amata Acireale, ma anche come intermediario fra l'artista e l'ambiente culturale catanese, ravvivato dal fervido clima positivista e progressista.

Si può considerare frutto di questi prolifici contatti il ritratto di Cesare Pascarella, eseguito a penna (fig.15). Sappiamo infatti, da una foto scattatagli da Verga sull'Etna, che il poeta romano soggiornò a Catania nel 1897²².

Questo ritratto, dunque, diventa per noi una preziosa testimonianza della partecipazione attiva di Spina alla vita culturale più aggiornata, animata dalle frequenti relazioni che gli intellettuali catanesi ebbero con la più avanzata cultura nazionale e dagli scambi vivaci che ne derivarono.

Anche a Catania, come in tutto il Meridione, si assiste negli ultimi decenni del XIX secolo ad una ripresa della committenza privata e pubblica, sia laica che religiosa. Accanto al ritratto ed al paesaggio, generi sempre in voga, proliferò la richiesta di più ampie decorazioni per interni.

Ancora una volta la borghesia, desiderando abbreviare sempre più le distanze dall'aristocrazia, ne imitava i gusti, arricchendo le proprie dimore di grandi cicli decorativi eseguiti a fresco e a tempera.

È in questi anni che Spina dimostra la sua versatilità e

²² A questa conclusione sono giunta più recentemente dopo aver visto la fotografia del Verga. In altra occasione avevo attribuito al piccolo disegno una data anteriore di circa 10 anni sulla base di affinità stilistiche con il *Ritratto di Giannina Pozzo* eseguito, anch'esso a penna, a Torino nel 1884. La fotografia fa parte dell'imponente materiale fotografico trovato, nel 1966, da Giovanni Garra Agosta nella casa di Giovannino Verga Patriarca a Catania. Erano 26 scatole di negativi distinte da note scritte di pugno dal Verga. Su una di esse si leggeva: "Monti Rossi, Pascarella e De Roberto - aprile 1897". Cfr. A. NEMIZ, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, Edikronos, Palermo 1982; pp. 61-76.

l'ammirevole capacità di adattarsi alle tendenze artistiche più in auge in quello scorcio di secolo.

In questa sua facilità di passare da uno stile all'altro - anche in funzione della destinazione dell'opera - c'è un evidente parallelismo con l'attività di un altro artista, ben più noto a livello nazionale, Ettore De Maria Bergler. Ci sono, del resto, anche scelte stilistiche in comune, che fanno pensare ad una conoscenza tra i due artisti, avvenuta forse direttamente a qualcuna delle importanti esposizioni di quegli anni alle quali parteciparono entrambi. Tuttavia non è nemmeno da escludere, per questa comunanza di scelte e di interessi, l'ipotesi dell'uso di repertori di immagini, circolanti allora in tutta Europa, alle quali possono essersi indipendentemente ispirati.

Delle numerose decorazioni per interni eseguite da Spina ci sono noti solo i bozzetti preparatori ad acquerello contenuti negli album donati dal pittore all'Accademia Zelantea.

Soffermandoci su uno di questi (fig.16) vediamo un gruppo di fanciulle seminude che danzano, in cerchio, all'interno di una cornice intorno alla quale schizzi a penna rossa riproducono una finta architettura con decorazioni in stucco²³. Le figure femminili dai capelli fluenti, che volteggiano avvolte in drappi svolazzanti (figg.17,18) attorniate da puttini, e l'inquadramento architettonico sono moduli decorativi particolarmente diffusi nell'Italia umbertina, caratterizzati principalmente dal forte richiamo a stilemi settecenteschi e barocchi. Si ritrovano spesso anche tra le decorazioni di Giuseppe Sciuti, uno dei pittori catanesi più apprezzati fuori dalla Sicilia e dal quale il

²³ Alcune note, segnate velocemente a matita dall'autore, chiariscono i soggetti che egli aveva intenzione di eseguire nell'opera definitiva. All'interno delle altre cornici più piccole leggiamo infatti: "figura allegorica" e "paesaggio".

Nostro fu fortemente influenzato. Si possono notare, a tale proposito, evidenti analogie tra l'acquerello *Amore che bacia Venere* (fig.19) ed una *Allegoria con figure femminili* di Sciuti, eseguita a carboncino e conservata alla Galleria D'Arte Moderna di Roma²⁴. Adattandosi di volta in volta alle richieste ed al gusto dei committenti, Spina passa da un partito decorativo all'altro, trovando sempre felici soluzioni, frutto della notevole sapienza tecnica acquisita, ma anche della sua fertile inventiva.

L'eclettismo ottocentesco non fece che rievocare stili decorativi passati, dall'arte classica a quella rococò.

È un tipico esempio di decorazione in stile pompeiano un altro bozzetto (fig.20) dai forti contrasti cromatici: i rossi, i gialli ed i neri sono accostati a larghe zone interrotte da accurate decorazioni a grottesche e da eleganti figurine femminili danzanti.

E come non andare immediatamente col pensiero alle decorazioni di De Maria Bergler a Villa Whitaker a Palermo²⁵, dinanzi allo studio per decorazione di una stanza da pranzo, datato 1905 ? (fig.21)

Attraverso questo trompe-l'oeil dai colori tenui, Spina finge la parete di un ambiente che immaginiamo affacciato su un giardino. Alcune piante, infatti, si intravedono al di là delle due porte-finestre, mentre sulla destra lo sguardo si perde, attraverso l'arco, nelle lontananze azzurrine di un paesaggio. Tra una porta e l'altra vasi di piante che, con il loro estremo realismo, testimoniano il continuo fluire nell'arte

²⁴ Per una visione d'insieme dell'opera di Sciuti rimando a: M. CALVESI e A. CORSI, *Giuseppe Sciuti*. Catalogo della mostra antologica alla Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Ed. Ilisso, 1989.

²⁵ Per un'analisi completa della produzione artistica di De Maria Bergler si può fare riferimento al catalogo della mostra *Ettore De Maria Bergler*, Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo, Palermo 1988.

di Spina, come in quella di De Maria Bergler, dal realismo macchiaiolo all'elegante linearismo del Liberty, in una piacevole fusione che dà vita a quel tipo particolare di decorazione che fu caratteristica della nostra regione e della quale De Maria Bergler fu rappresentante nel resto d'Italia.

Lo stile floreale si affermò a Palermo intorno al 1900, con la decorazione del Grand Hotel Villa Igea; si diffonderà presto in tutta la Sicilia con quel suo tipico tono un po' fastoso e baroccheggianti conferito alle tinte delicate ed alle stilizzazioni proprie dell'Art Nouveau.

La consacrazione ufficiale del nuovo stile a Catania avvenne nel 1907 con l'Esposizione agricola siciliana²⁶, alla quale anche Spina partecipò progettandone un manifesto (fig.22), in perfetta sintonia con l'impronta liberty data alla manifestazione, ed esponendovi, fuori concorso, ben 14 quadri tra i quali i suoi vecchi "cavalli di battaglia": *Troppo tardi* e *Idillio campestre*²⁷.

Questo accostamento di dipinti, ancora pienamente immersi nel clima macchiaiolo, alle novità portate dal Liberty, potrebbe sembrare un atteggiamento anacronistico di Spina se non fosse invece un fenomeno allora molto diffuso nel Meridione.

Il Liberty infatti fu uno stile che nacque proprio come nuovo modo di considerare ed affrontare qualunque problema, architettonico o decorativo, improntando tutte le espressioni artistiche, artigianali ed il gusto in generale, ma ne rimase quasi del tutto estranea la pittura di cavalletto che, soprattutto in Sicilia, fu più a lungo legata ad espressioni realistiche.

²⁶ Si veda al proposito A. Rocca, *Il Liberty a Catania*, Catania 1984.

²⁷ Cfr. *Esposizione Agricola Siciliana, Aprile-Novembre*, Guida Ufficiale, Catania 1907.

Spina dunque è da considerare uno dei tanti testimoni di un clima culturale diffuso. Continuando infatti ad esaminare la sua produzione artistica dei primi decenni del Novecento, assistiamo allo scorrere continuo da uno stile all'altro.

Troviamo ancora il bozzetto (fig.23) per decorazione d'interno o per manifesto - un'altra prova per l'esposizione del 1907, a giudicare dall'edificio visibile sullo sfondo - con la figura femminile che diventa perno di tutta l'immagine per il suo significato simbolico, ma anche in funzione della struttura stessa della rappresentazione. L'opulenza del realismo ottocentesco, in questo caso, viene fusa a certi particolari dai toni piatti e larghi che si ispirano evidentemente al Liberty.

Ancora ad un clima tipico degli anni a cavallo tra XIX e XX secolo ci riportano dei disegni a carboncino che ritraggono due donne dagli occhi languidi e cerchiati di nero. Una, con la sua corta capigliatura tanto di moda tra gli anni Venti ed i Trenta, (fig.24) ci dà l'esatta definizione del periodo in cui fu eseguito il disegno; l'altra donna (fig.25), con i capelli neri sciolti sulle spalle e l'atteggiamento affettato, ricorda molto da vicino le figure femminili del teatro *fin de siècle* o degli esordi del cinema muto. Lo sguardo malinconico, le mani strette attorno al fiore che sta portando al viso, la bocca semiaperta quasi ad esalare l'ultimo respiro, sono tutti atteggiamenti tipici delle attrici del tempo sempre sull'orlo del deliquio. Il raffinato disegno, che oggi si trova in una collezione privata, appartenne al pittore Alfio Guglielmino, allievo del Nostro, al quale si deve la comunicazione orale che ci permette di dare la paternità dell'opera, priva di firma, a Saro Spina²⁸.

²⁸ Alfio Guglielmino, nato ad AciBonaccorsi nel 1911 e qui morto nel 1980, dopo aver studiato presso Spina, visse ed operò prevalentemente a Roma.

Da queste atmosfere caratteristiche dei primi decenni del Novecento, si torna bruscamente al XIX secolo ed al clima macchiaiolo con l'olio *Vendemmia* (fig.26). La situazione ci appare idilliaca, è ancora una scena di vita contadina nella quale anche il duro lavoro della raccolta dell'uva sembra diventare una semplice occasione di svago: la fatica viene vissuta con il sorriso sulle labbra, e con la voglia di danzare e suonare, dalle figure immerse nel florido paesaggio catanese dominato dal maestoso vulcano. Ritroviamo ancora una volta, dunque, l'evasione dalla realtà attraverso una pittura che è pienamente macchiaiola: macchie informi, se guardate a distanza ravvicinata, sono le foglie ed i grappoli d'uva, ma anche i visi e le vesti delle donne, che solo in parte emergono tra i filari.

Se fosse stato privo di data, non avrei esitato ad accomunare questo dipinto a quelli eseguiti negli anni Ottanta dell'Ottocento; in realtà è datato 1929.

In quegli anni la Sicilia, anche se con una certa lentezza, viveva le profonde trasformazioni, in campo artistico, che erano state così rapide e travolgenti nel settentrione d'Italia.

A Palermo Pippo Rizzo e Vittorio Corona, per mezzo delle mostre sindacali, avevano portato al successo il dirompente movimento futurista.

L'espressionismo, intanto, si faceva avanti con forza tramite la nuova generazione di artisti della quale faceva parte il giovane Renato Guttuso.

Eppure molti pittori rimanevano ancora fedeli ad uno stile puramente ottocentesco, non per scarsa informazione o interessamento, ma perché ormai troppo lontani da una mentalità e da modi stilistici così nuovi da rendere difficoltoso l'adeguarsi. Del resto anche quegli stessi pittori che parteciparono al rinnovamento futurista, spesso tornarono sui loro passi, riprendendo spunti e stilemi del realismo ottocentesco.

Si deve tenere conto, inoltre, delle posizioni assunte dalla committenza che, legata ancora a modelli superati, decretava il perdurare del successo dei macchiaioli, che ancora nel Novecento continuavano ad essere molto apprezzati e richiesti.

Anche Spina, dunque, poté godere di questo favore, come dimostra questo suo ultimo dipinto tra quelli che è stato possibile reperire. Dal 1931 in poi è molto probabile che il pittore acese non sia più stato attivo, forse proprio a causa di quella malattia che lo colpì mentre stilava l'elenco delle opere da donare all'Accademia Zelantea²⁹, anche se la morte lo colse molto più tardi, nel 1943.

Solo questo lascito, dunque, ci permette oggi di poter ricordare un artista molto apprezzato e stimato dai contemporanei. La scarsa fortuna critica di cui ha goduto nel Novecento si deve anche ai limiti dell'ambiente siciliano, e catanese in particolare, entro i quali egli rimase ad operare fino alla morte.

Le poche partecipazioni giovanili ad esposizioni nazionali non potevano certo permettergli di continuare ad essere ricordato ed apprezzato anche fuori dalla Sicilia e quindi di svolgere un ruolo importante a livello nazionale come valido rappresentante della pittura siciliana: era infatti ancora molto forte allora la distinzione regionalistica delle scuole pittoriche.

Ma perché continuare ancora oggi a relegarlo in un angolo buio dell'arte meridionale? Molti studiosi, dando per scontato il provincialismo asfittico di gran parte della pittura siciliana ottocentesca, scoraggiano chiunque tenti

²⁹ L'elenco risulta redatto di suo pugno solo in parte, Spina stesso precisa di averlo completato facendosi aiutare da qualcuno che scrisse sotto dettatura. Cfr. M. DONATO, *op. cit.*, e 1992, p. 46.

di fare luce su personalità che, come quella di Spina, rimangono ancora nell'ombra.

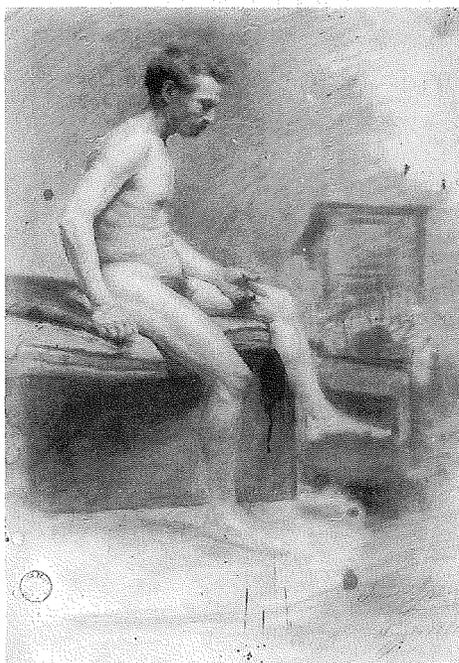
Non si pretende certo di voler eguagliare il Nostro agli artisti che, protagonisti delle correnti pittoriche più aggiornate, hanno giustamente acquistato un ruolo di primo piano nell'arte italiana. Si vuole piuttosto affermare l'importanza di una rivalutazione e di un maggiore apprezzamento nei confronti di un artista che, pur non protagonista ed innovatore, ha comunque dimostrato di possedere notevoli doti tecniche e di inventiva. È vivo il desiderio che di Spina non rimanga solo il labile ricordo trasmesso dalle opere fedelmente custodite dall'Accademia Zelantea. Attraverso quei dipinti e disegni deve, invece, rivivere la sua vivace personalità: l'eclettismo, la fantasiosa capacità di passare da uno stile all'altro, l'abilità tecnica che, insieme al suo entusiasmo, poté trasmettere a non pochi allievi. Tra questi alcuni, come il già citato Alfio Guglielmino ed i più noti Domenico Maria Lazzaro e Saro Mirabella, andarono a lavorare a Roma divenendo, nella capitale o a Catania, profondamente partecipi delle più moderne tendenze artistiche del Novecento italiano³⁰.

c/o Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Univ. di Messina.

³⁰ In *solitari come nuvole. Arte e artisti in Sicilia nel '900*, Catania 1988, p.181, Giuseppe Frazzetto riporta la notizia degli anni di apprendistato condotti presso Saro Spina da questi giovani artisti che divennero le nuove leve della pittura siciliana del Novecento.



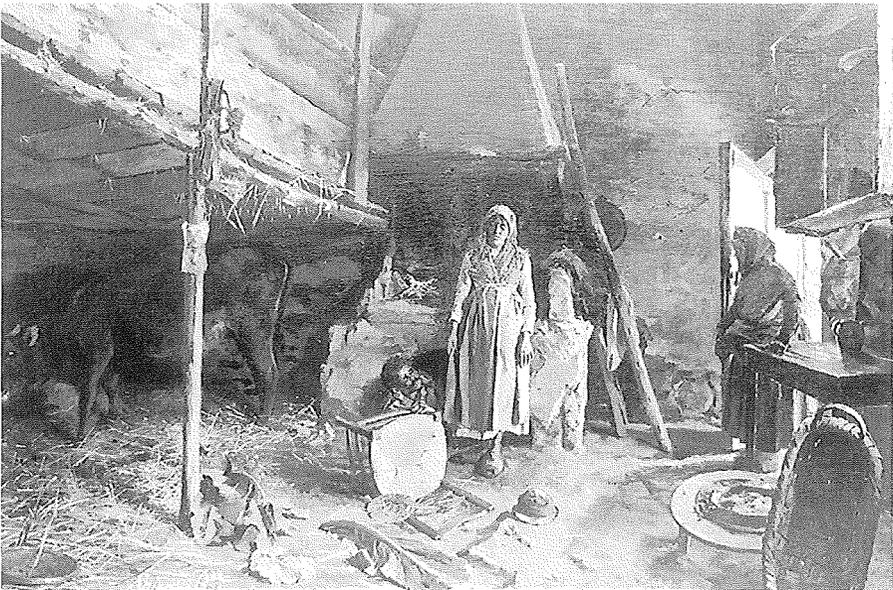
R. Spina, *Ritratto di Francesco Petrarca*, 18 luglio 1874. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Nudo di uomo seduto*, maggio 1880. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Scugnizzo dormiente*. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Avimmo passato lo guaio*, aprile 1883. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Troppo tardi*, 1884. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Idillio campestre*, 1887. Acireale, Pinacoteca Zelantea.

R. Spina, *Ritratto di Giambartolo Romeo*.
Acireale, Collezione privata.



R. Spina, *Ritratto del Cav Leonardo Nicolosi Vigo*, 1891. "La Patria",
Acireale, 17 aprile 1891, n.16.



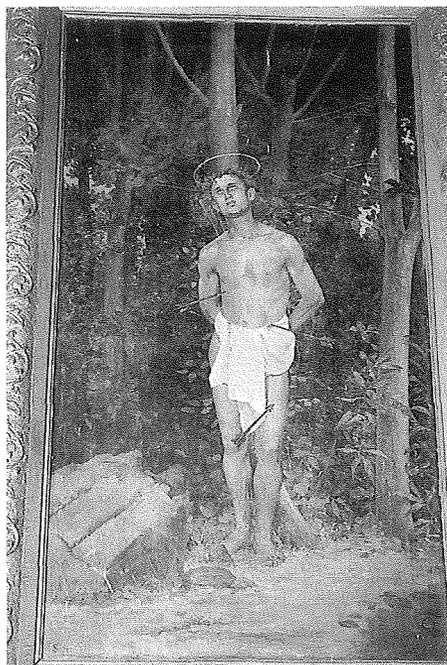
R. Spina, *Ritratto di Vincenzo Gurrera*, maggio 1889.
Acireale, Collezione privata.



R. Spina, *Ritratto di Amelia Gurrera*. Acireale, Collezione privata.



R. Spina, *Ritratto di bambina*, 1897. Acireale, Collezione privata.



R. Spina, *Martirio di San Sebastiano*, 1894. Graniti (ME), Chiesa di San Basilio.

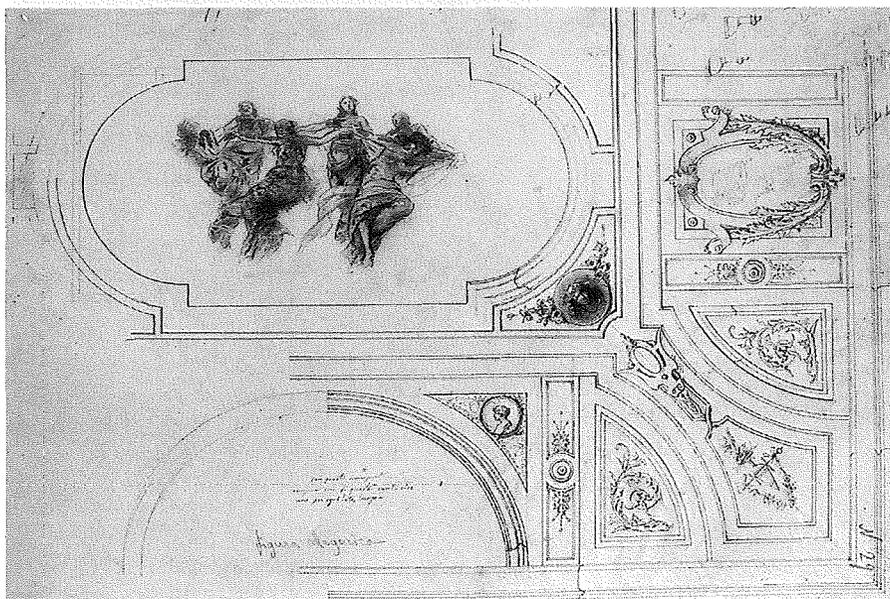
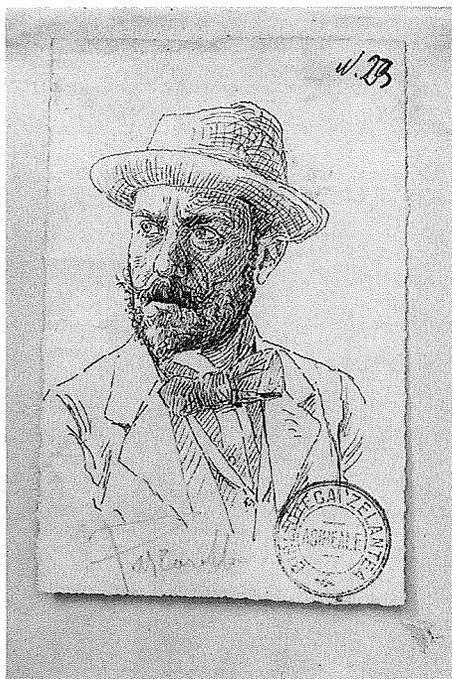


R. Spina, *Alberi*. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Contadina*, 22 gennaio 1899. Catania, Museo Civico di Castello Ursino.

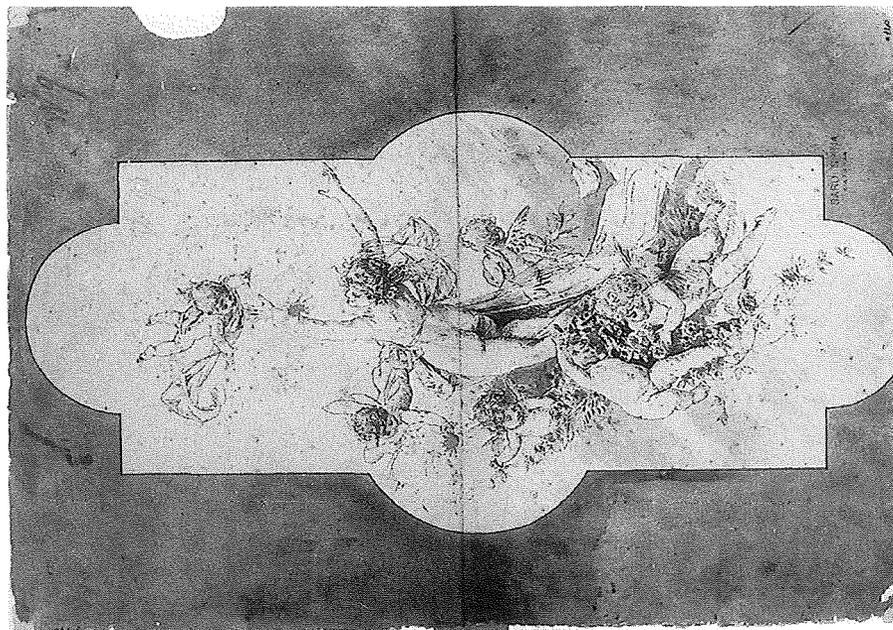
R. Spina, *Ritratto di Cesare Pascarella*. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Progetto di decorazione di salone*. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



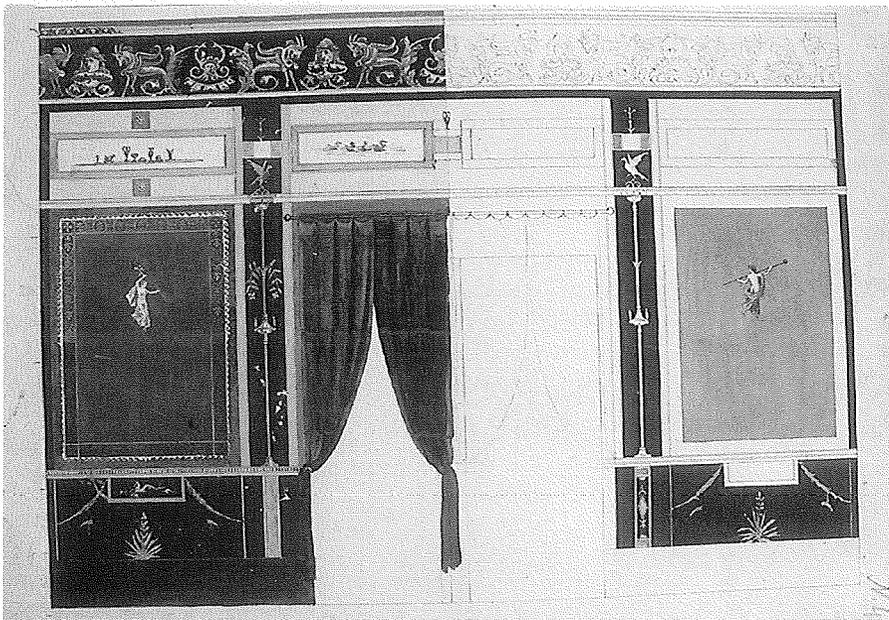
R. Spina, *Venere e amorini*. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



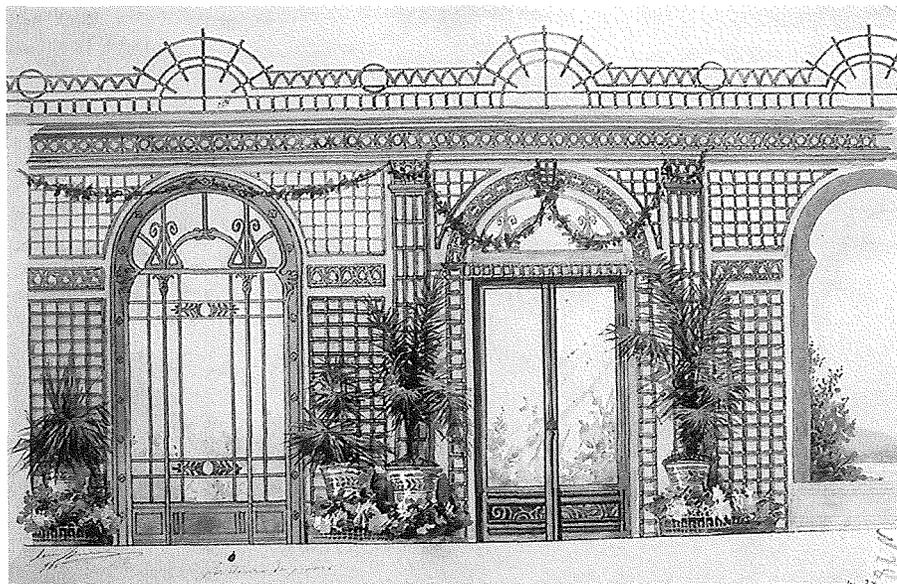
R. Spina, *Donna e putti*. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Amore che bacia Venere*. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Progetto di decorazione di salone*. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Progetto di decorazione di stanza da pranzo*, 1905. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Progetto per l'Esposizione Agricola di Catania del 1907*. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Figura allegorica femminile*. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



R. Spina, *Volto di donna*. Acireale, Pinacoteca Zelantea.

R. Spina, *Volto di donna*. Aci-Bonaccorsi, Collezione privata.



R. Spina, *Vendemmia*, 1929. Acireale, Pinacoteca Zelantea.

ELIANA PERGOLIZZI

DISEGNI INEDITI DI EDIFICI REALIZZATI
DA CESARE BAZZANI A MESSINA*

Presso l'Archivio di Stato di Terni si conservano alcuni disegni relativi all'attività messinese dell'architetto Cesare Bazzani (Roma 1873-1939), uno dei protagonisti della vicenda artistica italiana dei primi decenni del Novecento, apprezzato dai contemporanei, ma quasi totalmente trascurato dagli studiosi degli ultimi decenni. Recentemente, Michele Giorgini e Walter Tocchi hanno delineato la vicenda biografica e artistica dell'architetto romano in una monografia che rivaluta l'opera di questa personalità dimenticata¹; il presente studio, proseguendo il lavoro svolto dai due autori menzionati, intende approfondire il capitolo riguardante l'attività del Bazzani a Messina nel periodo della ricostruzione della città distrutta dal sisma del 1908.

Infatti, grazie alla sua fama, nella città terremotata vennero commissionati al Bazzani i progetti del Palazzo del Governo (1913-19), della Direzione del Carcere Giudiziario (1913), delle due Chiese di Santa Caterina Valverde (1928) e di San Lorenzo (1926), dell'Ufficio delle Privative (1929) e di alcune palazzine su Corso Garibaldi, oltre che il restauro della Chiesa di San Giovanni di Malta (1913-1923). Una personalità

* Contributo presentato dall'Arch. Nino Principato e dal Prof. Giacomo Scibona.

¹ *Cesare Bazzani. Un Accademico d'Italia*, a cura di M. GIORGINI, W. TOCCHI, Perugia 1988.

di rilievo, pertanto, all'interno della vicenda della ricostruzione edilizia nella Messina post-terremoto, che, tramite tali realizzazioni, ha contribuito a conferire alla città quell'immagine eclettica, «...unitaria pur nella disunitarietà stilistica, che ne fa un caso eccezionale nel panorama architettonico italiano del primo Novecento»².

Esponente dell'architettura romana dei primi decenni del Novecento, i cui maggiori rappresentanti erano i vari Gaetano Kock, Pio Piacentini, Armando Brasini, Guglielmo Calderini, Bazzani ottenne i primi riconoscimenti con la vincita di due Concorsi Nazionali per i progetti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (1902-1904) e della Galleria d'Arte Moderna a Roma³ (1908-11), che gli faranno ottenere nei primi anni della carriera cariche di prestigio, come la nomina a Presidente dell'Associazione Artistica Internazionale⁴ e membro di varie Accademie, fra cui quella di San Luca a Roma. Alla prolifica attività artistica si aggiunse quella politica, con la nomina, nel 1912, a consigliere comunale di Roma nella Giunta presieduta da Ernesto Nathan⁵, che valse al nostro ad allargare il giro delle amicizie politiche, spesso committenti dei suoi lavori.

Gli incarichi di progettazione per vari tipi di edifici (Palazzi

² A. PRINCIPATO, *Messina capitale dell'Eclettismo*, in *Il Quartiere Ottavo di Messina. "Centro Storico Dina e Clarenza"*, a cura di G. MOLONIA, Messina 1994, pp. 93-97.

³ *Cesare Bazzani. Un Accademico...*, cit., p. 18. Sulla Galleria d'Arte Moderna a Roma, cfr. A. M. RACHELI, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Cesare Bazzani e le vicende della sua costruzione. Primi risultati di indagini documentarie*, in *Roma 1911*, catalogo a cura di G. PIANTONI, Roma 1980, pp. 285-290.

⁴ *Cesare Bazzani*, in "Annuario della Reale Accademia d'Italia", vol. I, 1930-31, *ad vocem*. G. GIOVANNONI, *Commemorazione di Cesare Bazzani tenuta il 14 maggio 1939*, in "Annuario della Reale Accademia d'Italia", voll. X-XII, 1937-1940, p. 234.

⁵ *Cesare Bazzani. Un Accademico...*, cit., p.34.

Pubblici, Edifici privati, teatri, ponti, Chiese) per le vittorie ottenute nei Concorsi Nazionali di Roma e Firenze, divennero tanto numerosi, che «...a voler enumerare tutte le opere da allora progettate e costruite da Cesare Bazzani, le quali messe insieme costituirebbero, loro sole, una città vastissima, occorrerebbe non un discorso, ma un volume ampiamente documentato ed illustrato»⁶.

L'attività dell'architetto venne divisa da Gustavo Giovannoni in tre periodi⁷: il primo, dagli inizi della carriera sino al 1922, caratterizzato da un'architettura fresca e vivace, ottenuta con una rivisitazione degli stili dei secoli passati coniugati con caratteri decorativi desunti dal repertorio liberty; il secondo (1922-1925), rappresentato da un eclettismo sobrio e severo; infine l'ultimo periodo, in cui Bazzani, a seguito delle aspre critiche rivoltegli durante la Seconda Esposizione di Architettura Razionale (1931), si adegua al linguaggio propugnato dal regime fascista, mantenendo comunque sempre viva l'aderenza allo stile italiano dei secoli passati, caratteristica maggiormente apprezzata dai suoi contemporanei, come è dimostrato dalle parole di Marcello Piacentini: «Non fu un innovatore né un maestro: fu, soprattutto negli anni giovanili, un architetto eclettico, di gusto e mano sicura, un costruttore esperto, abile professionista. Seguì, negli ultimi anni, la evoluzione dell'architettura, ma senza una sentita convinzione, senza dedizione: in sostanza rimase sempre, fondamentalmente, irrimediabilmente classico»⁸.

Il Palazzo del Governo, realizzato dal Bazzani a Messina, si inquadra in quello che il Giovannoni ha definito primo

⁶ G. GIOVANNONI, *Commemorazione...*, cit., p.237.

⁷ *Eadem*, pp. 238-239.

⁸ M. PIACENTINI, *Cesare Bazzani* (1873- 1939), in "Architettura", XVIII, 1939, p.331.

periodo di attività. L'incarico del progetto gli venne conferito direttamente dal Ministero dei Lavori Pubblici nel 1912⁹; il palazzo del Bazzani è una di quelle opere pubbliche che sarebbero state assegnate ad architetti di chiara fama e realizzate per prime perché dessero un riferimento architettonico agli altri edifici destinati a sorgere¹⁰.

Per la costruzione degli Edifici Pubblici della città ricostruita, essendo limitato il numero dei funzionari del Genio Civile, si ricorse al Concorso d'idee sostituito in seguito, per accelerare i tempi, dalla commissione diretta affidata ad artisti di chiara fama, provenienti per lo più dal continente¹¹. Pertanto, nel 1912 il Ministero dei Lavori Pubblici affidò il progetto del Palazzo delle Poste al senese Vittorio Mariani; ad Alessandro Giunta il Palazzo della Provincia; a Marcello Piacentini il Palazzo di Giustizia, tutti realizzati secondo i dettami dell'«Architettura Ufficiale»¹².

La fantasia degli architetti venne sacrificata dalle norme antisismiche, che imponevano l'altezza massima degli edifici pubblici a sedici metri, e dall'uso del nuovo materiale: infatti «...il cemento armato non trovò a Messina gli interpreti che meritava, e che aveva già trovato altrove, in Francia soprattutto; gli architetti formati alla scuola dei metodi costruttivi tradizionali incontrarono in esso un ostacolo quasi insuperabile e un limite ulteriore alle loro già scarse

⁹ MINISTERO DEI LAVORI PUBBLICI, *Edifici Pubblici e case degli impiegati nei Paesi colpiti dal terremoto*, Roma 1913, p. 47.

¹⁰ *Eadem*, p.68; F. CARDULLO, *La ricostruzione di Messina. 1909-1940*, Roma 1993, p. 112; F. CHILLEM, *La città del Novecento: un centro storico ricostruito. Edifici Pubblici*, in *Il Quartiere Ottavo...*, cit., pp. 112-123.

¹¹ F. CARDULLO, *La ricostruzione...*, cit., p. 19.

¹² Per i protagonisti della vicenda architettonica messinese dopo il terremoto, cfr. M. LO CURZIO, G. L. DI LEO, *Messina, una città ricostruita*, Bari 1985; A. RESTUCCI, *Note e spunti nell'architettura eclettica*, in *La trama della ricostruzione. Messina, dalla città dell'Ottocento alla ricostruzione dopo il sisma del 1908*, a cura di G. CURRÒ, Reggio Calabria 1991, pp. 71-77.

capacità espressive in senso moderno, oppure un elemento di interferenza alla loro naturale maniera di esprimersi»¹³.

Il Ministero dei Lavori Pubblici dichiarò comunque che, «...pur lasciando da parte qualsiasi idea di monumentalità e di magnificenza, era opportuno, almeno per i più importanti fra gli edifici, non fossero trascurate delle esigenze di sobrio decoro cui devono rispondere, specie nei centri più importanti, quegli uffici che della attività del Governo sono la vivente e permanente espressione»¹⁴.

L'incarico del progetto della Regia Prefettura e Questura venne affidato, come si è già detto, nel 1912 a Cesare Bazzani, Accademico d'Italia e in quel tempo Consigliere Comunale a Roma nella Giunta presieduta da Ernesto Nathan. A tal proposito è importante sottolineare il ruolo di Gran Maestro dell'Oriente d'Italia rivestito dal sindaco di Roma e dunque i probabili rapporti di quest'ultimo con uno dei maggiori rappresentanti della politica messinese del tempo, il massone Ludovico Fulci¹⁵. Pertanto non è difficile azzardare l'ipotesi che il sindaco di Roma e Gran Maestro dell'Oriente d'Italia

¹³ R. CALANDRA, *Lo sviluppo urbano problema di fondo a Messina dal 1908 ad oggi*, Messina 1957, p. 16.

¹⁴ MINISTERO DEI LAVORI PUBBLICI, *Edifici Pubblici...*, cit., p. 33; F. CARDULLO, *La ricostruzione...*, cit., p.18.

¹⁵ Per la situazione politica messinese dei primi decenni del '900, cfr. A. CICALA, *Rappresentanza politica e movimenti sociali a Messina (1900-1915)*, in "Incontri Meridionali", n. 3, 1992, pp. 97-123; A. CHECCO, *Messina dal terremoto del 1908 al fascismo. La ricostruzione senza sviluppo*, in "Storia Urbana", n. 46, gen. Mar. 1989, pp.161-192; G. BARONE, *Egemonie urbane e potere politico locale (1882-1913)*, in *Storia d'Italia. Le Regioni dall'Unità ad oggi. La Sicilia*, a cura di M. AJMARD e G. GIARRIZZO, Torino 1987, pp.353-370; G. BARONE, *Sull'uso capitalistico del terremoto: blocco urbano e ricostruzione edilizia a Messina durante il fascismo*, in "Storia Urbana", n. 19, apr. giu. 1982, pp. 47-104. Per la figura di Ernesto Nathan, cfr. V. GATTO, *Le gran maestranze di Ernesto Nathan*, in Atti del Convegno di Studi su "Gran Maestro della Massoneria e Sindaco di Roma Ernesto Nathan. Il pensiero e la figura a 150 anni dalla nascita", Roma 1995.

abbia influito nell'assegnazione di quest'incarico all'architetto vicino all'ambiente della Massoneria Cesare Bazzani¹⁶.

Il progetto, dopo varie modifiche, venne approvato il 30 aprile 1913, la versione definitiva venne consegnata il 16 luglio dello stesso anno e il lavoro appaltato il 4 agosto alla Società Cooperative di Ravenna per un importo di 934.465 lire¹⁷. L'area assegnata all'edificio era quella precedentemente occupata dalla Chiesa di San Giovanni di Malta e dall'adiacente Palazzo del Priore, prospiciente Piazza Unità d'Italia ad est e il Giardino Mazzini a sud.

Il tema del carattere architettonico dell'edificio venne svolto dall'architetto «...avendo in mente visioni tutte nostre, tutte italiane; sì che lo edificio, edificio di rinascita, risentisse quasi dello stesso alito di vita nuova e lieta che risentirono gli edifici della Rinascenza Italiana, che quasi fiori, sbocciarono fuori dai turriti castelli, dai merlati palagi. Aneliti di vita migliore, più lieta: desideri di cancellare nefaste orme... passate»¹⁸.

L'edificio è a due piani: il piano terra con un alto zoccolo rivestito da una parete bugnata, dove si aprono le finestre inquadrature da lesene; zona basamentale che accoglie, nel centro della fronte principale prospiciente Piazza Unità d'Italia, l'ingresso principale in ferro battuto, decorato con motivi desunti dal repertorio liberty. Il piano superiore, rivestito da mattoni a vista intercalati da intonaco giallo-ocra, è diviso in tre corpi, dei quali il centrale, scandito da bifore

¹⁶ Sui rapporti tra Bazzani e la Massoneria, cfr., *Cesare Bazzani. Un Accademico...*, cit., pp. 55-60.

¹⁷ MINISTERO DEI LAVORI PUBBLICI, *Edifici Pubblici...*, cit., p. 68; F. CARDULLO, *La ricostruzione...*, cit., p.112.

¹⁸ C. BAZZANI, *Relazione sul nuovo edificio per la R. Prefettura e Questura di Messina*, Roma, marzo 1913, p. 7, in Archivio del Genio Civile di Messina, vol. 41.

e trifore incorniciate da lesene, è sovrastato nella fronte principale su mare da sei torrette nelle quali sono inserite quattro statue muliebri affiancate dagli scudi di Messina (fig.1).

Interessanti appaiono anche i corpi d'angolo fra il prospetto principale e quelli laterali, a pianta ottagonale, di sapore vagamente liberty, e coronati nel cornicione da protomi leonine inserite in nicchie.

Le norme antisismiche costrinsero l'architetto ad escludere un «...partito grandioso...»; pertanto egli svolse «...il tema in una inquadratura lieve ma organica, armonica e leggiadra...»¹⁹, con decorazioni poco aggettanti. Queste, a causa delle norme antisismiche, dovevano essere realizzate in cemento armato, un materiale che Bazzani non amava. Infatti l'elemento decorativo per eccellenza per l'architetto era il marmo, e in particolare il travertino, che era dimostrazione della propria formazione avvenuta nell'ambito della scuola romana. A Messina, egli non poté fare a meno di accettare, sia pure malvolentieri, le norme antisismiche, non rinunciando agli apparati decorativi, che erano sempre presenti nella sua prima produzione artistica.

Il progetto venne approvato nel luglio del 1913, ma dai disegni in nostro possesso, non datati, si evince che l'architetto aveva stilato precedentemente almeno due progetti²⁰, sebbene in quello realizzato vi siano alcune modifiche di lieve entità rispetto agli altri due e riguardanti solo il prospet-

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Nella relazione del MINISTERO DEI LAVORI PUBBLICI, *Edifici Pubblici...*, cit., a p. 47 si annota che Bazzani, successivamente al progetto di massima del maggio 1912, aveva presentato tre progetti: il primo, il 30 marzo 1913, in cui vennero suggerite modifiche, il secondo un mese dopo, approvato, e infine l'ultimo progetto, il 16 luglio, in cui l'architetto aveva approntato successive modifiche, che vennero approvate dal Ministero.

to principale. Il primo disegno (fig. 2) riguarda il corpo centrale della fronte su Piazza Unità d'Italia. Le differenze rispetto al progetto definitivo sono quasi esclusivamente di carattere decorativo. I tre cancelli in ferro battuto che immettono nell'atrio qui sono stati ideati ad arco sovrastato da decorazioni a cordoli; è diversa anche la posizione delle quattro statue dell'attico, che nel disegno sono poste lateralmente a due cartigli, mentre gli stemmi, affiancati alle statue nel progetto realizzato, in questo caso delimitavano il cancello principale. Rimane invece inalterata la struttura architettonica, con le aperture bipartite e tripartite e i sei pilastri a tutt'altezza.

Il secondo disegno (fig.3) riguarda un progetto di facciata molto simile a quella realizzata; anche in questo caso si notano alcune modifiche quasi esclusivamente di carattere decorativo. In questo progetto il corpo ottagonico insistente su via Gran Priorato è sostituito da una copertura a terrazza sulla quale doveva sorgere, secondo gli intendimenti dell'architetto, il gruppo allegorico con *l'Italia e Messina risorta*, mai realizzato²¹. Nel coronamento del corpo ottagonico posto a sud-est erano collocate statue racchiuse in nicchie, sostituite in seguito dalle protomi leonine. Infine, un particolare interessante sono i gruppi di telamoni posti alla base dei pilastri del corpo centrale, sistema già adoperato nel cortile interno del Ministero della Pubblica Istruzione a Roma, che, se realizzato, avrebbe forse appesantito l'intera composizione armonica del prospetto.

²¹ Nella *Relazione* sull'edificio, a p.8, si legge: La zona superiore «...ha il riassunto più vivace sull'angolo principale dell'edificio: la tribuna d'onore: sulla quale ove regolamenti lo permettessero, e lo permettessero i bilanci, io proporrei che sorgesse un'aurea cupoletta sovrastata da un gruppo allegorico, *L'Italia e Messina risorta*; sì che essa fosse il faro lucente della rinascita messinese».

L'ultimo disegno (fig.4) corrisponde al progetto realizzato dell'edificio, sebbene nella fase costruttiva, forse per mancanza di fondi, siano stati eliminati i mascheroni fungenti da fontane collocati nelle specchiature dei corpi ottagonali. Gli altri particolari decorativi, disegnati in maniera particolareggiata dal Bazzani, vennero realizzati secondo le direttive dell'architetto. Non possediamo invece alcun disegno delle quattro statue muliebri. Purtroppo, malgrado ricerche effettuate in archivi cittadini e nazionali, sono andati perduti i documenti relativi alla loro costruzione, e con essi la data della realizzazione e il nome dell'esecutore. È comunque probabile che, come per le decorazioni interne, il lavoro sia stato eseguito dall'Impresa Bazzani e da maestranze locali, su disegni dello stesso architetto. Il motivo delle quattro statue racchiuse entro nicchie collocate nel cornicione della facciata principale e degli stemmi ai lati di esse, è presente in altri edifici dello stesso periodo progettati dall'architetto romano. Fra questi, si ricorda il Ministero della Pubblica Istruzione a Roma (1913-15), il cui cornicione è sormontato da quattro statue in marmo, più articolate rispetto a quelle del Palazzo messinese. Queste ultime rappresenterebbero le basi su cui avrebbe dovuto risorgere la città e su cui poggiava una Nazione: l'Agricoltura, il Lavoro, la Giustizia e la Scienza.

Data la funzione decorativa e scenografica, le statue non raggiungono ottimi livelli qualitativi.

Completano la decorazione della facciata gli stemmi incorniciati da motivi fitomorfi di ispirazione liberty, le mensole decorate con motivi vegetali, panneggi finti e volute, e le protomi leonine dei cornicioni dei corpi ottagonali, figure ricorrenti nei repertori decorativi di numerosi edifici del tempo e presenti anche a Messina in numerosi palazzi pubblici e privati.

Le decorazioni interne furono eseguite, come attestato da

un documento²², dall'Impresa Cesare Bazzani. Esse consistevano negli stucchi dei soffitti e nell'arredamento. La commissione venne affidata all'architetto il 18 agosto 1920; la somma autorizzata fu prevista in Lire 523.000. I lavori vennero ultimati il 10 febbraio 1921. Il collaudo, effettuato nel maggio 1925 dall'ingegnere Capo del Genio Civile per i Servizi del Terremoto, Luigi Lo Cascio, accertò che le opere eseguite «...corrispondono in massima alle condizioni contrattuali e che le modifiche apportate nella coloritura dei soffitti hanno conferito all'opere un carattere di maggiore severità, perché meglio armonizzano i soffitti stessi con le decorazioni del fregio e con l'epoca alla quale sono intonati»²³.

L'atrio (fig.5) presenta chiari riferimenti manieristi e barocchi; esso viene scandito da otto colonne in pietra di Trapani, impostate su alti dadi, con entasi accentuata ad un terzo dell'altezza. Il capitello ionico, con l'abaco concavo, l'echino decorato con ovuli e le volute unite da drappaggi, è un chiaro riferimento barocco. Le colonne laterali si posano su scale che immettono in due portoni, entrambi affiancati da due cariatidi in stucco, realizzate in stile cinquecentesco.

Dall'atrio si dipartono due scale curve a tenaglia che conducono al piano nobile. In questo piano, le sale di maggiore interesse sotto il profilo decorativo sono quelle ottagonali, i cui soffitti sono decorati da giochi di putti e da tondi contenenti figure, realizzati con una certa abilità; anche qui si nota quel tocco di leggerezza sottile e di raffinatezza che è presente in tutti i particolari decorativi del Palazzo, sottolineate dal colore verde azzurro della stanza.

²² CORPO REALE DEL GENIO CIVILE, Ufficio Speciale per i Servizi del Terremoto, *Lavori di decorazioni interne del grande Salone di Rappresentanza e locali annessi nell'edificio per la R. Prefettura e questura di Messina*, Messina 1925, in Archivio del Genio Civile di Messina, vol. 41.

²³ *Ibidem*, p.4.

In conclusione, Bazzani, fondendo in un elegante e colto eclettismo la freschezza di alcuni particolari desunti dal repertorio liberty all'eleganza delle statue del cornicione, la forte espressività delle protomi leonine al tocco di delicato cromatismo delle sale interne, ha realizzato una delle opere più significative edificate a Messina dopo il terremoto, grazie anche al tessuto urbanistico circostante che pone l'edificio come fondale di una vasta piazza che si affaccia «...sul mare, all'imbocco del porto; la nuova costruzione è così situata in modo di dire la prima parola della Edilizia Ufficiale nella rinascita di Messina, a chi giunga dal continente, dal mare»²⁴.

I lavori dell'edificio subirono un rallentamento a causa delle difficoltà sorte sul completo abbattimento della Chiesa di San Giovanni di Malta; infatti la Prefettura, secondo le disposizioni date dal Ministero dei Lavori Pubblici nel 1910, doveva estendersi anche sulla parte dell'isolato 403 occupato dalla tribuna della Chiesa che doveva essere abbattuta (fig.6)²⁵.

– Ma, a seguito delle proteste della Sovrintendenza dei Monumenti di Palermo, che aveva sottolineato l'importanza

²⁴ C. BAZZANI, *Relazione...*, cit., p. 4.

²⁵ Il sisma del 1908 aveva causato il crollo delle navate e di parte del prospetto principale della chiesa, che venne demolito pochi giorni dopo il disastro, ma aveva lasciato intatta la zona absidale e due cappelle ad essa adiacenti, demolite negli anni venti. Sulla conformazione esterna ed interna della Chiesa di San Giovanni prima del terremoto del 1783, cfr. il *Libro della Visita ai beni e commende del Gran Priorato di Sicilia*, 1749, trascritto da G. LA CORTE CAILLER nel 1912 e conservato presso la Biblioteca Regionale di Messina (F.N. 207 Ms.). Dal manoscritto (p.38) si apprende che il sarcofago del Maurolico si trovava nella cappella di S. Giovanni. Altre notizie sulla chiesa si trovano in G.E. CALAPAJ, *La Chiesa di San Giovanni Battista detta di Malta in Messina*, in "Annales de l'Ordre Souverain Militaire de Malte", ott.-dic.1968-N. IV; G. FOTI, *Storia, Arte e tradizione nelle Chiese di Messina*, Messina 1983, pp. 385-391; V. DI PAOLA, *I cavalieri di Malta e la città di Messina*, in *Il Quartiere Ottavo...*, cit., pp. 414-419; F. PAOLINO, *Giacomo Del Duca. Le opere siciliane*, Messina 1990, pp.17-29, con bibliografia precedente.

artistica e storica del tempio, nel 1913 venne commissionato al Bazzani lo studio «...di un tempietto o cappella da costruire con pregio d'arte, in un angolo del vecchio recinto della Chiesa»²⁶. L'architetto, a seguito di accordi intercorsi con il Soprintendente del tempo, Antonio Salinas, diede quindi incarico all'architetto Francesco Valenti di eseguire i rilievi dei resti del Santuario e nel 1915 circa presentò un progetto di massima dal quale risultava che non sarebbero stati conservati integralmente i resti della Chiesa, «...ma bensì il fronte posteriore, lungo circa 28 m, per una profondità di m.6,50»²⁷.

Successivamente, dopo varie vicende, il Bazzani, che in passato si era già confrontato con problemi di questo genere con i progetti delle facciate di San Lorenzo a Firenze (1903) e di Santa Maria degli Angeli a Roma (1913), compilò un progetto definitivo di restauro che venne approvato dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici il 12 giugno 1923²⁸. Il nuovo progetto comportava la conservazione della cappella maggiore e delle sale ad esso adiacenti.

I lavori di restauro della Chiesa e quelli di ultimazione del

²⁶ MINISTERO DEI LAVORI PUBBLICI, *Edifici Pubblici...*, cit., p. 68; Raccomandata del Ministero dell'Istruzione indirizzata al Sovrintendente dei Monumenti di Palermo, datata 27 aprile 1915, in Archivio della Soprintendenza per i BB.CC.AA., Sezione Beni Architettonici di Messina, fascio relativo alla chiesa di San Giovanni di Malta.

²⁷ Raccomandata del Soprintendente di Palermo indirizzata al Ministro della Pubblica Istruzione, datata 25 giugno 1915, in cui il Soprintendente si lamenta di avere appreso direttamente dal Bazzani la notizia della demolizione della cappella di San Giovanni, con la conseguente conservazione del solo coro, trasformato dopo il sisma in cappella. In Archivio della Soprintendenza per i BB. CC.AA., Sezione Beni Architettonici di Messina, fascio relativo alla chiesa di S. Giovanni di Malta.

²⁸ CORPO REALE DEL GENIO CIVILE DI MESSINA, *Lavori di decorazione e di completamento del Prospetto verso ovest dell'edificio della R. Prefettura di Messina*, Messina, marzo 1926, in Archivio del Genio Civile di Messina, vol. 41.

prospetto verso ovest della Prefettura vennero affidati all'Impresa Giacomo Martello e ultimati il 31 gennaio 1926. La superficie totale del terreno disponibile risultò pertanto di mq. 5.640; di questi, mq. 3.600 vennero occupati dall'edificio, mq. 250 dalla Chiesa, mq. 120 dal cortile, mq. 1280 dal giardino²⁹.

Della Chiesa sono stati rintracciati tre disegni riguardanti il prospetto ad est, progettato dal Bazzani. Due di essi, non datati, sono diversi dalla facciata realizzata; se ne desume quindi che riguardassero un progetto di restauro precedente quello del 1923. Il primo disegno (fig.7) riguarda una visione d'insieme della facciata della Chiesa e del prospetto a sud del Palazzo del Governo. Si noti come fosse stata prevista una minore distanza tra il nuovo edificio e i resti della Chiesa.

Inoltre il progetto prevedeva la demolizione del secondo ordine, che pure si era conservato quasi completamente integro dopo il sisma. La facciata era costituita da un corpo principale, aggettante rispetto a quelli laterali, al quale si accedeva tramite una scalinata; esso era costituito da un'arcata sostenuta da colonne doriche, dalla quale si entrava nel portale principale, terminante ad arco e chiuso da una grata (fig.8). È probabile che tale portale fosse l'arco di ingresso della cappella posta dietro l'originario coro della Chiesa, trasformato dopo il sisma del 1908 in cappella³⁰. Infatti, tale progetto di restauro prevedeva una sola campata nella fronte prospiciente la via San Giovanni di Malta, e non la conservazione delle due campate previste nel progetto del 1923.

Si noti infine come la facciata fosse stata prevista con forme architettoniche completamente diverse da quella realizzata nel 1923-1926. Se si confronta questo progetto con la

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ G.LA CORTE CAILLER, *Libro della Visita...*, cit., p.16.

facciata della Chiesa precedente il terremoto del 1908³¹ (fig. 9), si nota un'aderenza quasi fedele da parte del Bazzani all'assetto originale del prospetto principale di San Giovanni, con l'esclusione del secondo ordine; assetto che verrà completamente stravolto nel progetto realizzato. Di quest'ultimo sono stati rintracciati il disegno della facciata (fig.10) e il particolare della cancellata posta fra il prospetto ad ovest della Prefettura e i resti della chiesa (fig.11). La facciata, così come noi oggi la vediamo, è caratterizzata da un corpo centrale aggettante rispetto a quelli laterali, coronato da una trabeazione a timpano decorato con uno stemma. Il portale architravato è delimitato da lesene doriche ed è sormontato da un lunettone vetrato. I corpi laterali sono scanditi orizzontalmente da una cornice marcapiano; nel piano terra prendono posto due finestre chiuse da grate, mentre il piano superiore è decorato da specchiature rettangolari. Il progetto originario prevedeva un tetto a spiovente, sostituito in seguito da una copertura a terrazza, e una cella campanaria soprastante il tetto, non realizzata.

Le altre opere pubbliche realizzate da Bazzani a Messina sono il Carcere Giudiziario (1913) e il Palazzo delle Privative. Di entrambi gli edifici non possiedo i disegni sui progetti né le relazioni dell'architetto; presso l'Archivio del Genio Civile di Messina ho rintracciato la relazione sul Palazzo delle Privative stesa dall'ingegnere Capo del Genio Civile, G. Cantella nel 1929³², e i disegni dei prospetti, anch'essi firmati dal Cantella, che pertanto non verranno discussi in questa sede.

³¹ Nel volume di G. FOTI, *Storia...*, cit., a p. 388, fig. 150, è pubblicata un'immagine fotografica della facciata della chiesa subito dopo il terremoto del 1908.

³² G. CANTELLA, *Relazione dei lavori di costruzione dell'edificio per l'Ufficio Forestale e Metrico in Messina*, Messina 1929, in Archivio del Genio Civile di Messina, vol. 47.

Al contrario, esiste molto materiale documentario su altri edifici realizzati dal Bazzani a Messina, e precisamente sulle Chiese di Santa Caterina Valverde e di San Lorenzo (popolarmente denominata del Carmine).

La commissione all'architetto del progetto delle due Chiese venne conferita dall'Arcivescovo Paino, promotore di una rinascita religiosa della città, anche grazie agli accordi e alle convenzioni stipulati con Mussolini.

La costruzione degli edifici religiosi nella città dello Stretto rientra nella politica di Mussolini, che, per consolidare il proprio potere in una città tradizionalmente avversa al fascismo, si appoggiò alle forze clericali e moderate, sostenute dall'Arcivescovo. A questi, d'altro canto, interessava consolidare i rapporti con il Duce, in modo da ottenere le sovvenzioni necessarie per la ricostruzione delle Chiese e degli Istituti religiosi nella città terremotata, opera precedentemente trascurata dalle classi egemoni locali di tendenze laiche ed anticlericali³³.

Anche per quanto riguarda lo stile delle nuove Chiese sorte nella città ricostruita, così come era accaduto un decennio prima nel campo dell'edilizia civile, non si nota da parte della committenza un'apertura verso i nuovi linguaggi architettonici sperimentati nelle maggiori capitali europee. Anzi, l'Arcivescovo preferì uniformarsi, per la scelta degli architetti incaricati di progettare le nuove Chiese, ai governi locali che lo precedettero, caratterizzando gli edifici della città con quella "Architettura Ufficiale" di cui si erano fatti interpreti architetti e decoratori provenienti per lo più dalla scuola romana³⁴.

³³ Sui rapporti tra Mussolini e L'Arcivescovo Paino, cfr. G. BARONE, *Sull'uso capitalistico...*, cit. p. 56. G. BARONE, *Egemonie...*, cit., p. 362; A. CHECCO, *Messina...*, cit., pp. 176-177.

³⁴ Per avere un quadro completo sui protagonisti della scena artistica messinese dei primi decenni del novecento, cfr. E. NATOLI, *Le arti figurative*

Pertanto, la commissione dei progetti delle chiese del Carmine e di Santa Caterina all'architetto che aveva realizzato uno degli Edifici Pubblici più rappresentativi della città, deriva probabilmente dall'esigenza di Monsignor Paino di rispettare quell'architettura sobria e decorosa, in scala non monumentale, dell'edilizia civile cittadina.

La Chiesa di Santa Caterina Valverde, realizzata nel 1928 dall'impresa Martello, si affaccia su via Garibaldi ad angolo con via del Vespro (fig.12). Occupa l'isolato 283 del Piano Regolatore ed un'area complessiva di mq. 1750. Di questi, mq.1020 sono occupati dalla Chiesa, mq. 30 dalla torre campanaria, mq. 500 dalla Sagrestia, mq. 200 dal cortile interno³⁵. Planimetricamente ha una forma a croce latina, a tre navate. È sormontata da una cupola divisa in otto spicchi ergentesi su un tamburo ottagonale, sul quale prendono posto otto aperture vetrate di forma circolare. Il portale principale su via Garibaldi, «...incastonato frontalmente a guisa di esedra»³⁶ e «...preceduto da una gradinata esterna per dare risalto al sacro edificio...»,³⁷ è affiancato da paraste binate in stile composito impostate su alti dadi ed è sormontato da un'arcata contenente una lunetta vetrata. L'intera fronte è coronata da una «...sobria trabeazione a timpano...»³⁸, decorata con uno stemma.

I fianchi e la parte posteriore riprendono il partito architettonico frontale, ma in modo più sobrio, mentre maggiore

a Messina negli anni venti e trenta, in *Messina negli anni venti e trenta*, a cura di M. LO CURZIO, S. FEDELE, *Una città meridionale tra stagnazione e fermenti culturali*, a cura di M. LO CURZIO, S. FEDELE, R. BATTAGLIA, M. D'ANGELO, Messina 1997, pp. 421-433.

³⁵ C. BAZZANI, *Relazione sulla Chiesa di Santa Caterina Valverde in Messina*, Roma 1926, Ufficio Tecnico Arcivescovile di Messina, fasc. 150, p. 6.

³⁶ *Eadem*, p. 3.

³⁷ *Eadem*, p. 4.

³⁸ *Ibidem*.

vivacità decorativa e stilistica si riscontra nel campanile, a pianta quadrata, con la cella campanaria racchiusa da quattro spigoli sporgenti, che vanno restringendosi in alto in forme lobate, riprendendo stilemi barocchi e rococò (fig. 13).

E infatti lo stesso Bazzani, nella relazione al progetto, dichiara che per “le forme” da dare all’edificio si rifece «...soprattutto a quelle che amò ed usò il grande architetto messinese settecentesco, lo Juvarra, volendo quasi rendere un omaggio, per quanto modesto, al ricordo della sua grande arte, che benché spesso classicamente castigato, dà adito a liberi svolgimenti bene addicentesi alle moderne esigenze e gusti»³⁹.

E, mentre per il Palazzo della Prefettura lo stile architettonico adoperato era cinquecentesco all’esterno, e barocchetto nelle sale interne, per le due chiese Bazzani riprende con altrettanta disinvolture il linguaggio rococò dello Juvarra, traducendolo in uno stile personale e moderno.

E in effetti a Santa Caterina, vi sono alcuni riferimenti alle opere dello Juvarra, che l’architetto romano aveva avuto modo di conoscere grazie ai numerosi incarichi che lo portarono in varie città della penisola, e tramite i disegni del messinese conservati nell’Accademia di San Luca a Roma, di cui anch’egli era membro. La trabeazione a timpano decorato al centro dallo stemma riprende quella della basilica di Superga, così come il campanile richiama, anche se in forme più semplificate, quello della suddetta basilica, dalla quale il Bazzani mutua persino le fiaccole poste ai lati della cella campanaria.

Anche gli angeli suonatori di trombe posti a coronamento della lunetta del portale principale (fig. 14) riprendono un motivo ricorrente negli edifici religiosi del Sei-Settecento, e in particolare la facciata della Chiesa di Sant’Andrea a Chieri, progettata dallo Juvarra.

³⁹ *Eadem*, p. 3.

Dai disegni rintracciati si desume che la ditta appaltatrice dei lavori abbia eseguito fedelmente il progetto del Bazzani, anche nei più minuti particolari decorativi. E, d'altro canto, non sono stati rintracciati altri disegni sulla Chiesa che rappresentino progetti non realizzati. L'unico progetto non attuato riguarda il campanile, che originariamente il Bazzani aveva ideato in ferro battuto, con forme sinuose caratterizzanti dello stile Liberty (fig.15); ma quest'idea, più originale rispetto a quella realizzata, venne accantonata dall'architetto, forse proprio per essere il più fedele possibile all'architettura juvarriana.

Attraverso un esame stilistico sia dei disegni, sia dei particolari decorativi dell'edificio, si può notare che, malgrado Bazzani abbia voluto rifarsi allo stile dello Juvarra, vi sono delle caratteristiche che possono essere definite di stile "bazzaniano", in quanto tipiche della sua produzione.

Molti particolari decorativi sono simili a quelli presenti in altri edifici, non solo religiosi, progettati dal Bazzani a Messina e in altre città della penisola. I capitelli in stile ionico dalle cui volute si diparte un festone sono simili a quelli presenti nell'atrio del Ministero della Pubblica Istruzione a Roma; e ancora, lo stemma dal quale si dipartono cordoli, posto sia sul campanile che sui coronamenti delle facciate della Chiesa, è un elemento caratterizzante della produzione dell'architetto, presente in quasi tutte le sue opere e, a Messina, sulla fronte di Piazza Unità d'Italia della Prefettura e nella facciata della Chiesa di San Giovanni di Malta.

L'altra opera pubblica progettata dal Bazzani a Messina è la Chiesa di San Lorenzo (fig.16), realizzata dalla ditta Interdonato nel 1924-1926⁴⁰. Essa occupa l'isolato 214 ed

⁴⁰ FED. PROV. FASCISTA DI MESSINA, *Le opere del fascismo per la ricostruzione di Messina*, Anno I- Anno X, Messina 1932, p. 35.

un'area di mq. 2000; ha una dimensione di m. 70 sulla fronte principale e una profondità di m. 30. Ha una pianta a croce greca, con quattro cappelle di forma ellissoidale negli spigoli.

Fra le opere del Bazzani, questa è, a mio avviso, la più originale, sia sotto il profilo architettonico, sia decorativo.

Anche qui, come nella Chiesa di Santa Caterina, il portale principale, posto su una gradinata, è coronato da un'arcata contenente una lunetta vetrata, ed è affiancato da paraste in stile composito; e anche qui il coronamento è caratterizzato da un timpano, anche se spezzato al centro per accogliere la statua della Madonna del Carmelo a cui è dedicata la Chiesa (fig.17). Lo stesso motivo viene ripetuto negli altri prospetti; mentre gli spigoli ellissoidali e la cupola sono coperti da calotte emisferiche ornate da aperture circolari vetrate sormontate da un arco spezzato al centro.

Anche l'interno, coperto con volte a botte e decorato da cartigli, festoni, stemmi, presenta una maggiore vivacità rispetto alle forme più classiche della Chiesa analizzata precedentemente.

Per quanto concerne l'interno di questo edificio, è stato rintracciato un disegno riguardante un altare, che conferma che anche questi particolari decorativi siano stati progettati dal Bazzani. Il disegno dell'altare in questione (fig.18), non realizzato, presenta forme neobarocche, con putti reggi-cartiglio, festoni, conchiglie e un arco spezzato al centro.

Evidentemente in questo progetto avrà influito la commissione all'architetto romano dell'Altare di San Gaetano nella Chiesa di Sant'Andrea della Valle a Roma (1907), sebbene in quest'ultimo la decorazione sia più abbondante (fig.19); per quanto riguarda la chiesa messinese, l'architetto avrà dovuto obbedire alle norme antisismiche, che vietavano, sia per l'esterno che per l'interno degli edifici, una decorazione abbondante, e, per il materiale da adoperare, imponevano stucchi per gli interni e cemento armato per gli esterni.

Anche per questa chiesa, riguardo allo stile architettonico, Bazzani fa riferimento «...alle forme che predominarono nella vecchia Messina scomparsa, a quelle sobrie e pur fastose del Settecento, e con un fondamento classico di un ordine corinzio principale esterno e di un ordine nuovo principale interno...»⁴¹. Nell'edificio notiamo alcuni dettagli sia stilistici che decorativi che denunciano lo stile inconfondibile dell'architetto romano: gli stemmi e i festoni, *leitmotiv* di tutta la sua produzione, e ancora gli archi spezzati al centro, le fiaccole, già segnalate nell'altra Chiesa, sono caratteristiche dell'architettura del Bazzani, che riesce a fondere nelle sue opere i vari stili architettonici trasferendoli in un linguaggio assolutamente personale. Pertanto, anche negli edifici destinati al culto, l'architetto attua il suo ideale di architettura tradizionale, recuperando le forme artistiche del passato e storicizzandole nel nuovo contesto urbano.

Rispetto alla produzione del Bazzani, le due chiese messinesi si collocano nel secondo periodo di attività, in cui l'architetto abbandona la freschezza e vivacità delle prime opere per approdare a un eclettismo sobrio e severo, caratterizzato da forme semplificate e da una decorazione meno abbondante. Eppure, mentre nelle opere romane Bazzani adotta perfettamente questo linguaggio austero, nelle città di provincia l'architetto tende ad indulgere verso quelle forme e quelle decorazioni adoperate nella sua prima produzione, come è dimostrato dalle due chiese messinesi.

Uno degli edifici religiosi realizzati dal Nostro paragonabile alla Chiesa di Santa Caterina, è la Chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Assisi (fig.20), quasi contemporanea alle due chiese

⁴¹ La Relazione sull'edificio compilata dal Bazzani nel 1924 oggi non è più reperibile negli Archivi dell'UTA. Pertanto ho citato la relazione dai seguenti volumi: G. FOTI, *Storia...*, cit., p. 287; C. NICOTRA, *Il Carmelo messinese*, Messina 1973, pp.81-82.

messinesi. E infatti, possono essere notati alcuni raffronti stilistici tra la chiesa assiate e quella messinese, soprattutto nella citazione del campanile, il cui coronamento è molto simile a quello del campanile di Santa Caterina. Ma, anche nell'ambito degli edifici religiosi, si può notare la differenza non tanto di stile, quanto di scala delle opere messinesi, già evidenziata da altri studiosi nell'ambito delle realizzazioni civili⁴².

Infatti, negli edifici messinesi, Bazzani non rinuncia al suo stile monumentale e tradizionale, ma, pur ottemperando alle norme antisismiche, si limita a rimpicciolire l'edificio; ottenendo comunque un buon risultato, in quanto gli edifici da lui realizzati a Messina possiedono una freschezza e una vivacità ben diverse dal linguaggio forse un po' carico e appesantito delle altre opere realizzate in altre città della penisola. Pertanto, grazie a un *pastiche* stilistico ben dosato e alla posizione urbanistica, che pone l'una come quinta scenografica di una delle maggiori arterie cittadine, la Via Cavour, e l'altra alla fine del Corso Garibaldi, le due chiese possiedono una precisa connotazione stilistica che le fa asurgere al rango di opere di grande valore storico ed artistico.

Merita, infine, un accenno la progettazione degli edifici privati. Infatti, presso l'Archivio di Terni si conserva un disegno firmato dal Bazzani riguardante il prospetto a sud di due delle quattro palazzine private poste ad angolo tra via Garibaldi e via Fata Morgana (fig. 21). Con la descrizione di queste palazzine si avvia il discorso sulla ricostruzione privata messinese, non dissimile a quella pubblica riguardo alla scelta degli architetti⁴³.

⁴² A. RESTUCCI, *Note...*, cit., p. 73.

⁴³ Sulla edilizia privata messinese dal 1908 al 1930 cfr. F. CHILLEMI, *La città del Novecento...*, cit., pp. 123-139.

Infatti, a differenza delle altre città della Sicilia, come Palermo, Trapani, Catania, Messina non presenta, ad eccezione di alcuni edifici in viale della Libertà e in via Consolare Pompea, palazzi privati in stile Liberty. Questo stile, infatti, non figura nella città dello Stretto; mancavano le condizioni economiche e sociali che avevano favorito in altre città, come la Palermo dei Florio, lo sviluppo di un'architettura modernista, grazie all'opera svolta da architetti come Ernesto Basile, autore a Messina della Cassa di Risparmio Vittorio Emanuele II (1928-1932), delle palazzine di Piazza del Popolo e della Villa Florio in via Consolare Pompea⁴⁴.

Alcuni villini privati, soprattutto per la freschezza di alcuni particolari, sono degni di essere menzionati nella produzione liberty dei primi anni del Novecento, ma la maggioranza delle palazzine costruite nelle maggiori arterie cittadine rispondono allo stile dei secoli passati: o tardo gotico, come si nota nella Palazzina Loteta progettata da Gino Coppedè, o con desunzioni dal manierismo o dal barocchetto, come è il caso del Palazzo Cerruti insistente su via Garibaldi, attribuito al Coppedè⁴⁵, o infine classicheggianti, come è esemplato dalle palazzine progettate da Bazzani.

Queste costruzioni, che occupano l'isolato 464 del Piano Borzì, a mio avviso vennero progettate dal Bazzani negli anni compresi tra il 1924 e il 1928, in cui l'architetto attendeva alla

⁴⁴ A. INDELICATO, *L'architettura liberty a Messina, ovvero breve storia di un'occasione perduta*, in AA. VV., *Il Liberty a Messina*, Villa San Giovanni, 1985, p.66; sull'opera del Basile la bibliografia è piuttosto ampia. Cfr. P. PORTOGHESI, G. PIRRONE, F. BORSI, *Ernesto Basile architetto*, Edizioni della Biennale di Venezia, Venezia 1980, con bibliografia precedente.

⁴⁵ Sull'architetto Gino Coppedè, cfr. R. BOSSAGLIA, M. COZZI, *I Coppedè*, Genova 1982, con bibliografia precedente. Sull'attività messinese di Gino Coppedè, cfr. A. PRINCIPATO, *Le architetture messinesi di Gino Coppedè*, in "Peloro '92- Tema 48", Messina 1992, pp.47-70; F. CHILLEMI, *La città del Novecento...*, cit., p. 129.

costruzione delle due chiese messinesi; esse riprendono le dodici palazzine realizzate nel 1923-24 dall'architetto nel quartiere fra via De Rossi e Via Nibbj a Roma (fig.22), sia per la conformazione esterna che per la decorazione sobria della facciata, caratterizzata da pochi particolari decorativi, come festoni, stemmi dai quali si dipartono cordoli, conchiglie, finestre sormontate da timpani spezzati, caratterizzanti il repertorio di Bazzani. Una decorazione semplice e sobria, pertanto, informa tali edifici, a differenza delle soluzioni formali più sontuose adottate dall'architetto nelle ville e palazzine residenziali, commissionate da famiglie nobili o altoborghesi, non presenti a Messina.

Ma le palazzine di Bazzani su Corso Garibaldi hanno il merito di rappresentare uno dei primi esempi moderni di edilizia "funzionale", che diedero esempio alla futura residenza privata della città dello Stretto.

c/o Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Univ. di Messina.

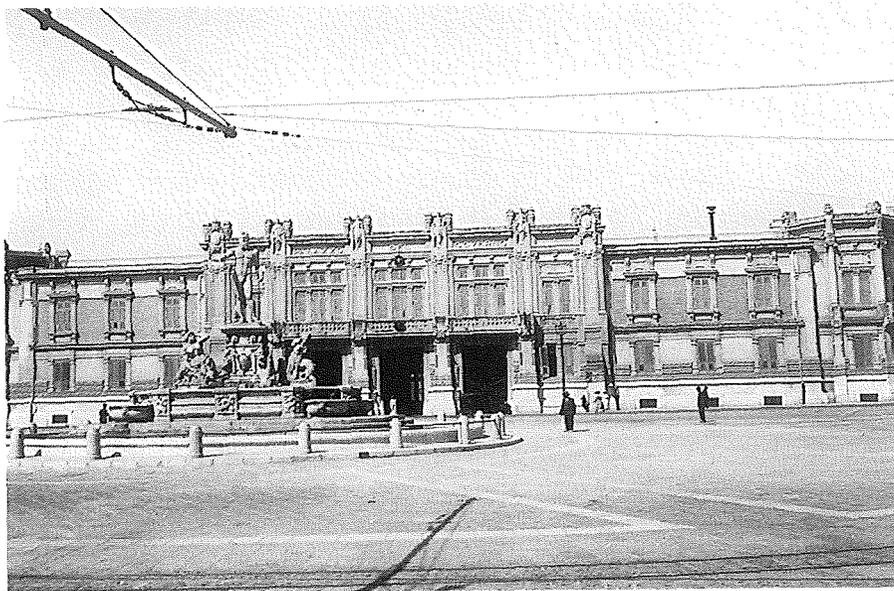


Fig. 1 - Messina, Prefettura prospetto su Piazza Unità d'Italia. Foto d'epoca (Soprintendenza ai BB.CC.A.A., Sezione Beni Architettonici di Messina).

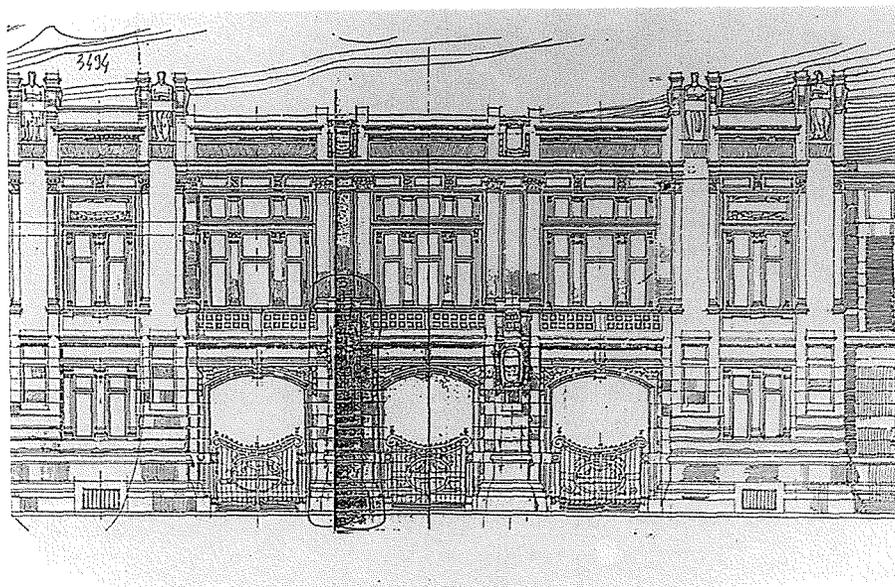


Fig. 2 - Messina, Prefettura. Prospetto su Piazza Unità d'Italia. Progetto non realizzato (Archivio di Stato di Terni).

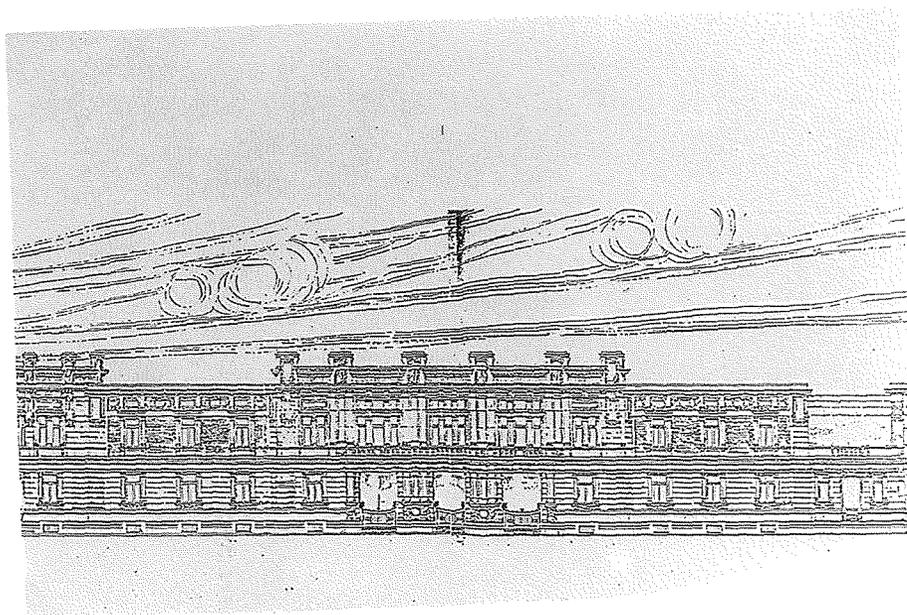


Fig. 3 - Messina, Prefettura. Prospetto su Piazza Unità d'Italia. Progetto non realizzato (Archivio di Stato di Terni).

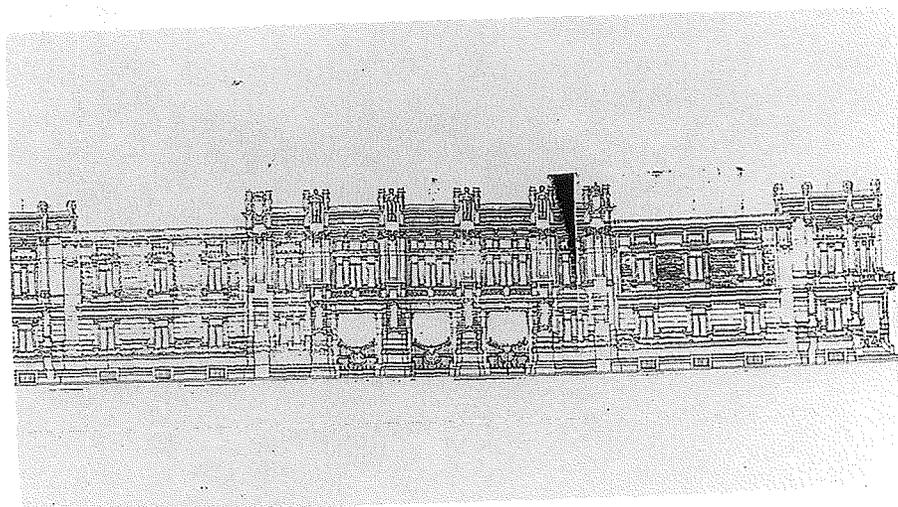


Fig. 4 - Messina, Prefettura. Prospetto su Piazza Unità d'Italia. Progetto realizzato (Archivio di Stato di Terni).

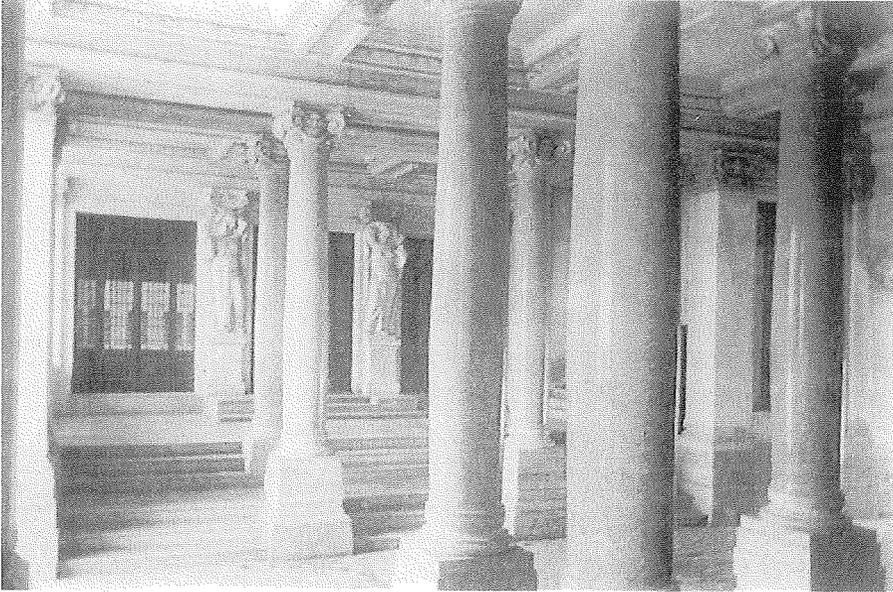


Fig. 5 - Messina. Prefettura. Atrio. Foto d'epoca. (Archivio fotografico dell'Archivio Storico del Comune di Messina).

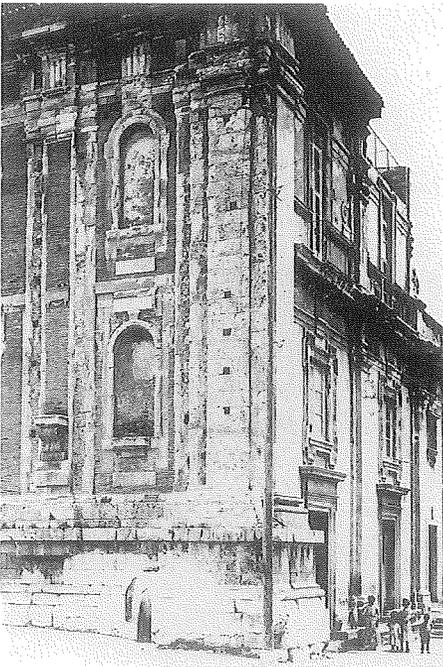


Fig. 6 - Messina. Chiesa di San Giovanni di Malta dopo il terremoto del 1908. Prospetti su via Placida e su via San Giovanni di Malta (Archivio fotografico del Museo Regionale di Messina).

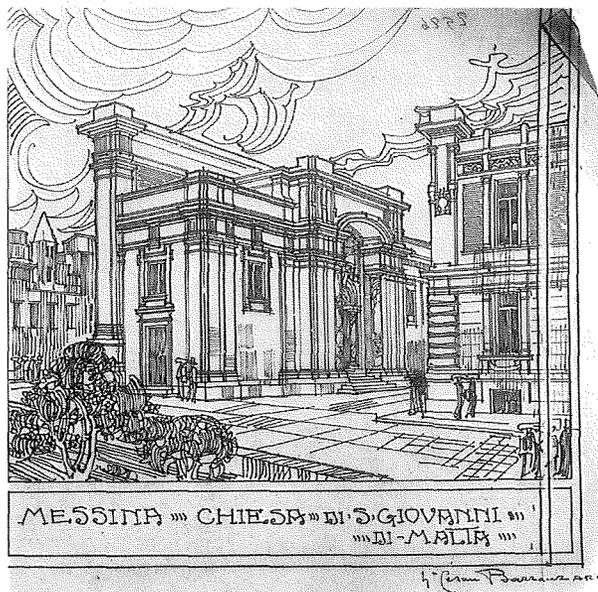


Fig. 7 - Messina. Chiesa di San Giovanni di Malta. Progetto non realizzato (Archivio di Stato di Terni).

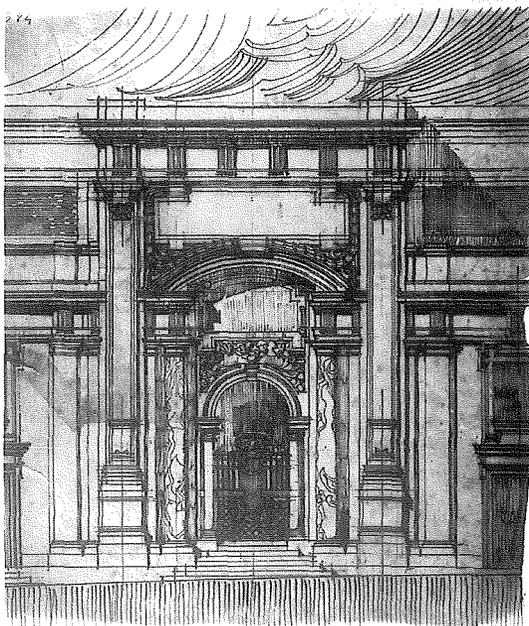


Fig. 8 - Messina. Chiesa di San Giovanni di Malta. Particolare della facciata. Progetto non realizzato (Archivio di Stato di Terni).

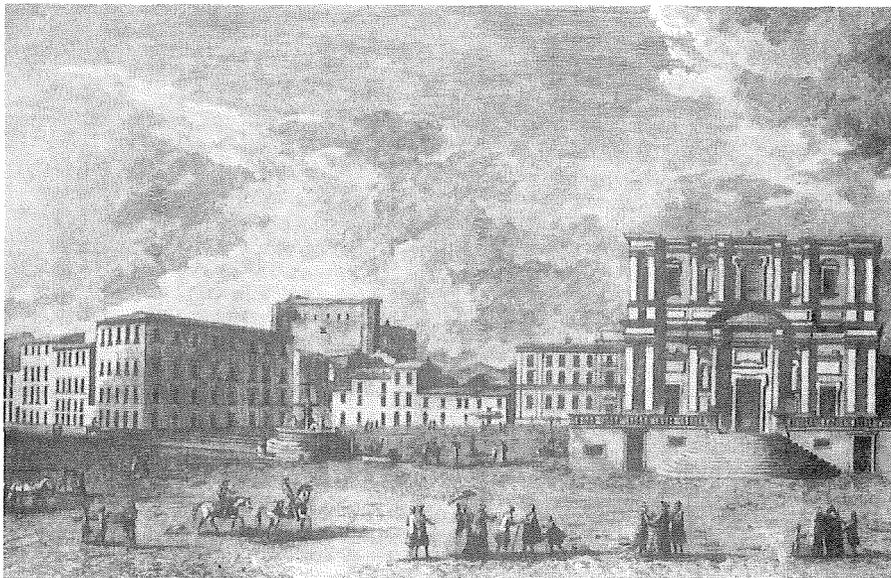


Fig. 9 - J. Houel, Piazza di San Giovanni, 1782-1787, particolare della Chiesa di San Giovanni di Malta, Messina, collezione privata.

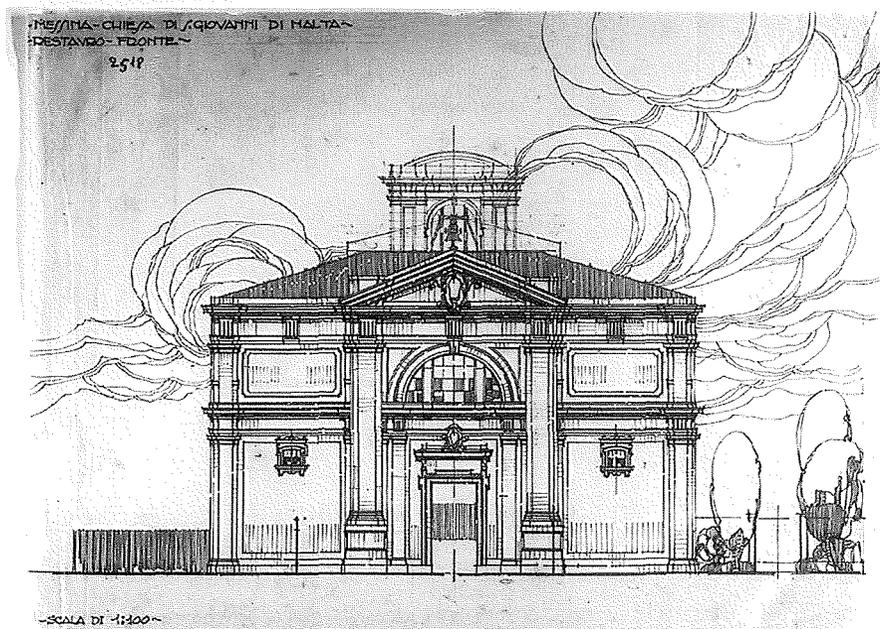


Fig. 10 - Messina. Chiesa di San Giovanni di Malta. Facciata. Progetto realizzato (Archivio di Stato di Terni).

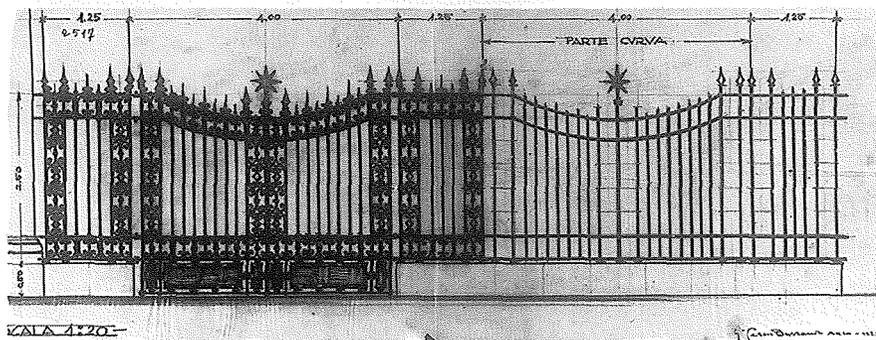


Fig. 11 - Messina. Chiesa di San Giovanni di Malta. Particolare della cancellata posta fra la Chiesa e la Prefettura; disegno datato 1925 (Archivio di Stato di Terni).



Fig. 12 - Messina. Chiesa di Santa Caterina Valverde. Disegno della facciata realizzata (Ufficio Tecnico Arcivescovile di Messina, fasc. 150).

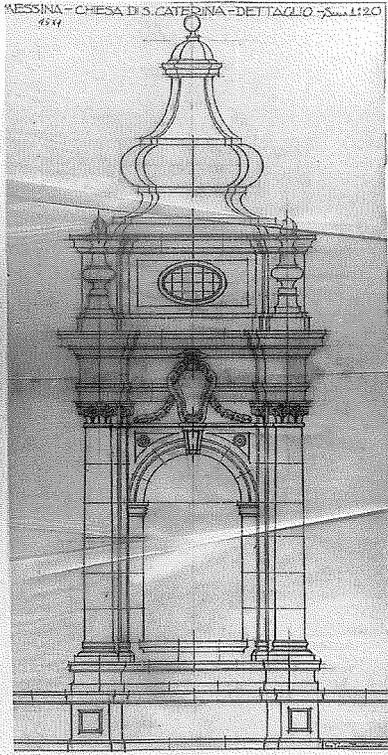


Fig. 13 - Messina. Chiesa di Santa Caterina Valverde. Particolare del Campanile (Archivio di Stato di Terni).

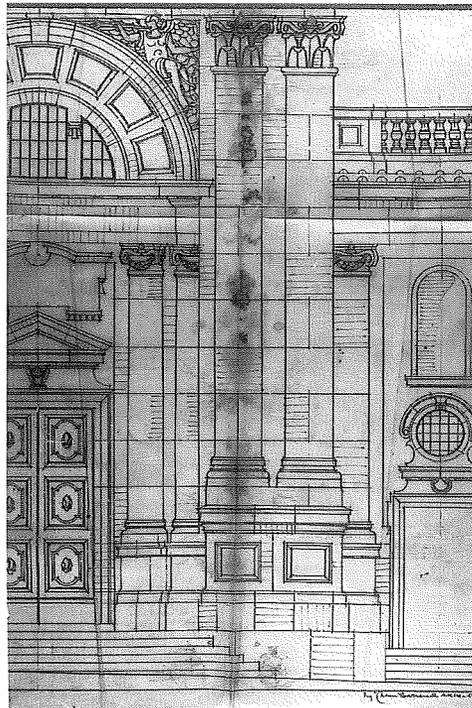


Fig. 14 - Messina. Chiesa di Santa Caterina Valverde. Particolare della facciata (Archivio di Stato di Terni).

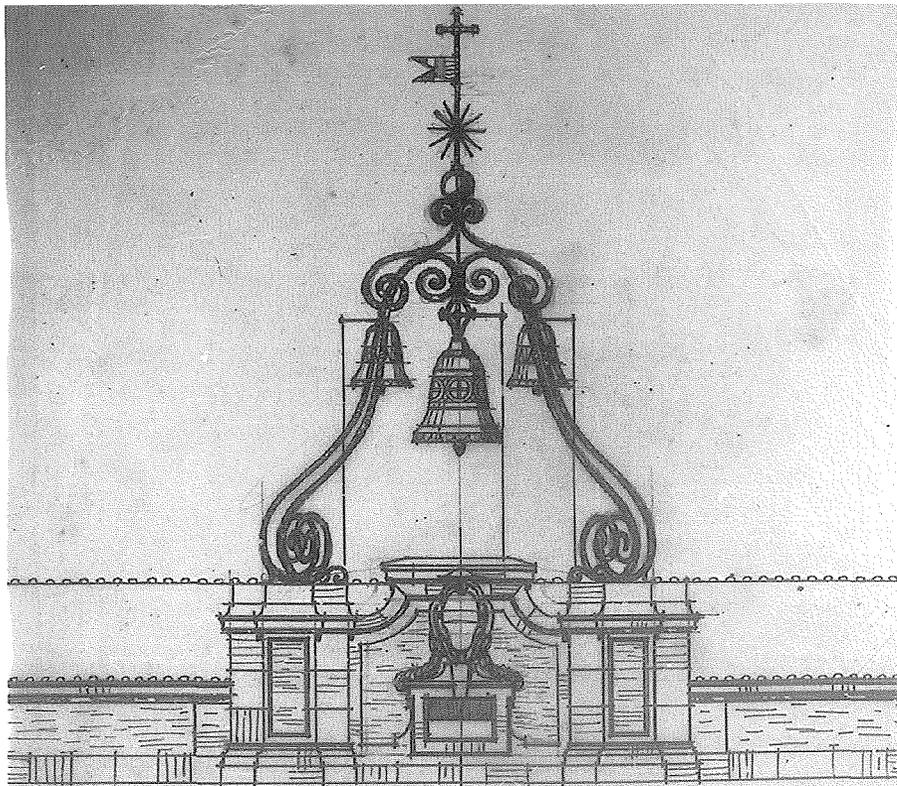


Fig. 15 - Messina. Chiesa di Santa Caterina Valverde. Progetto non realizzato del campanile (Archivio di Stato di Terni).

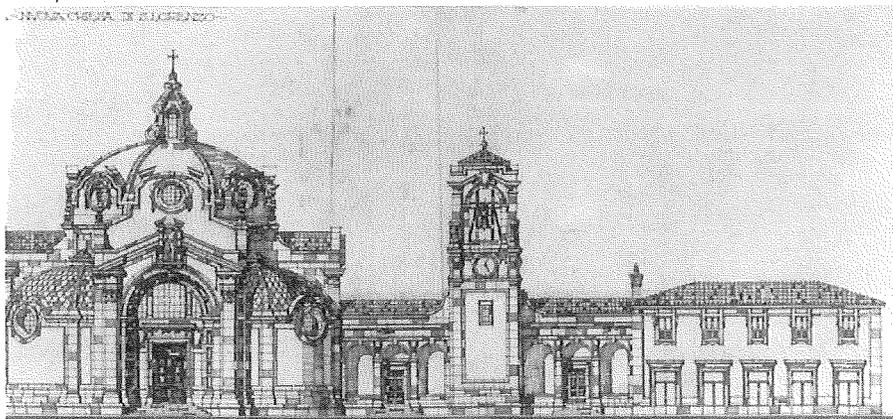


Fig. 16 - Messina. Chiesa di San Lorenzo. Disegno della facciata (Archivio di Stato di Terni).

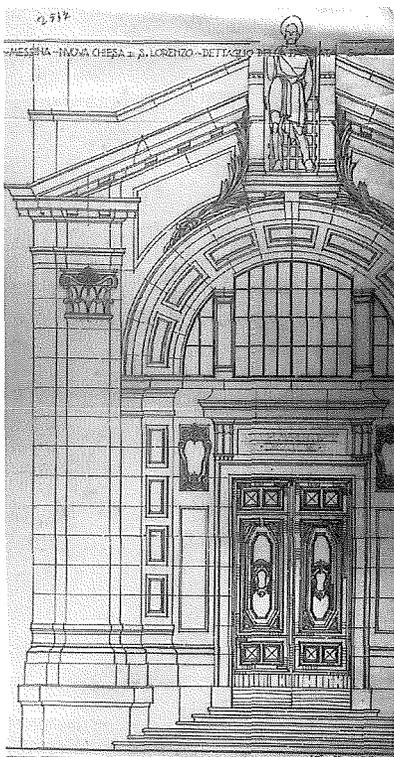


Fig. 17 - Messina. Chiesa di San Lorenzo. Particolare della facciata (Archivio di Stato di Terni).

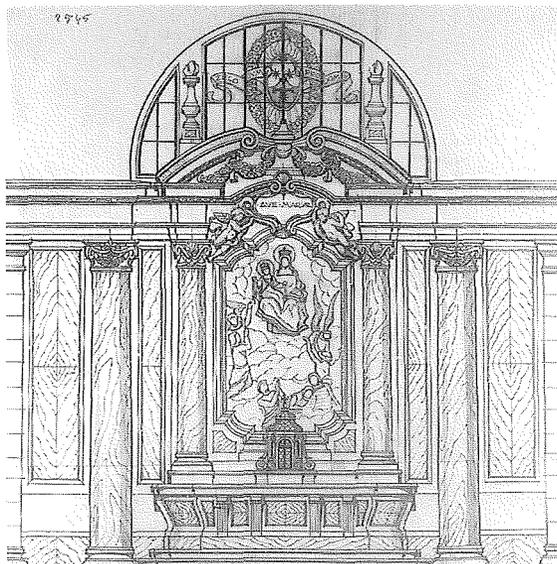


Fig. 18 - Messina. Chiesa di San Lorenzo. Particolare di un altare non realizzato. Datato 1925. (Archivio di Stato di Terni).

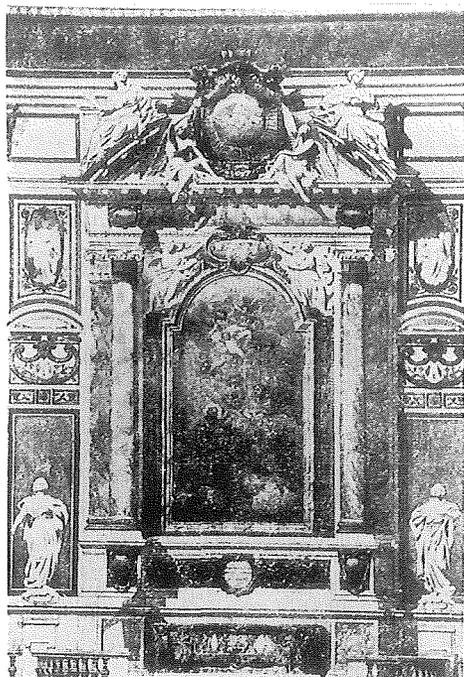


Fig. 19 - Roma. Chiesa di Sant'Andrea della Valle. Disegno dell'altare di San Gaetano, 1907 (da Cesare Bazzani. *Un Accademico d'Italia*, a cura di M. GIORGINI, W. TOCCHI, Perugia 1989).



Fig. 20 - Assisi. Chiesa di Santa Maria degli Angeli (1928).

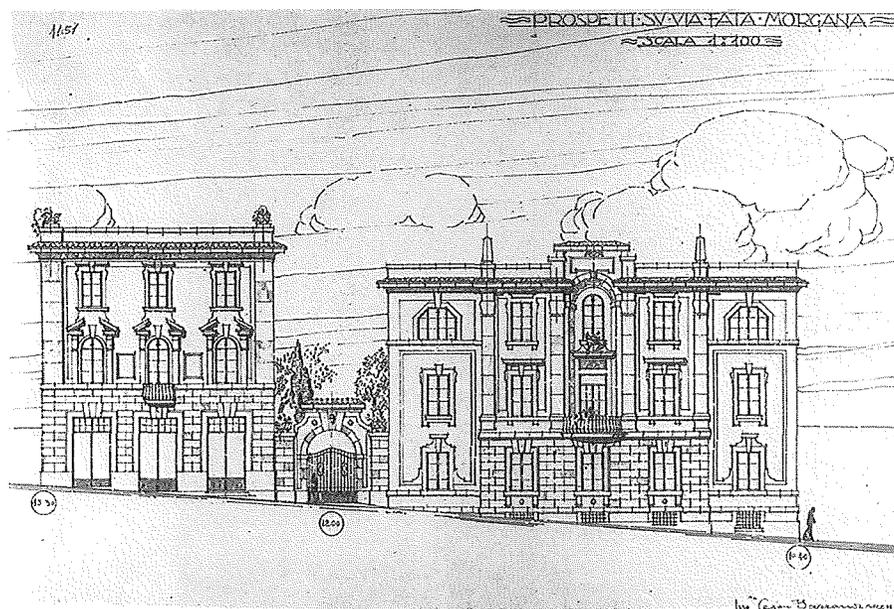


Fig. 21 - Messina. Prospetto meridionale di due palazzine poste ad angolo fra Piazza Juvarra e via Fata Morgana (Archivio di Stato di Terni).



Fig. 22 - Roma. Prospetto principale di una delle palazzine fra via De Rossi e via Nibbj; 1923-1924.

INDICE

VIRGINIA BUDA ROSARIO SPINA UN ARTISTA SICILIANO TRA "MACCHIA" E LIBERTY	pag. 121
CIRO D'ARPA NUOVI DOCUMENTI SU GIOACOMO SERPOTTA: LA CHIESA DI SANTO SPIRITO AD AGRIGENTO	" 79
SEBASTIANO DI BELLA SU ALCUNI INTAGLIATORI IN LEGNO A MESSINA NEL SECOLO XVIII	" 113
FRANCESCA PAOLINO PERMANENZA DI CARATTERI MEDIEVALI NELLE CHIESE DI ETÀ CONTRORIFORMISTA NELL'AREA DI MESSINA	" 5
ANGELO PETTINEO DOCUMENTI PER LA BOTTEGA DEI LI VOLSI DI TUSA	" 41
ELIANA PERGOLIZZI DISEGNI INEDITI DI EDIFICI REALIZZATI DA CESARE BAZZANI A MESSINA	" 157
ANTONINO SARICA UNA MEDAGLIA CON L'EFFIGIE DI MONTORSOLI IN UNA COLLEZIONE PRIVATA MESSINESE	" 31
VALERIA SOLA UN ALTARE DI PAOLO AMATO PER GIOJOSA GUARDIA	" 49

