

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

numero 14 – 23 dicembre 2016

Copyright © 2010 teCLa – Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

ISSN 2038-6133 – DOI: 10.4413/RIVISTA



teCLa

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica



teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 14 – 23 dicembre 2016

Direttore responsabile: Giovanni La Barbera

Direttore scientifico: Simonetta La Barbera

Comitato Scientifico: Claire Barbillon, Franco Bernabei, Silvia Bordini, Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Antonio Iacobini, César García Álvarez, Simonetta La Barbera, François-René Martin, Emilio J. Morais Vallejo, Sophie Mouquin, Giuseppe Pucci, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal, Giuliana Tomasella

Redazione: Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, Nicoletta Di Bella, Roberta Priori, Valentina Di Fazio

Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini:

Nicoletta Di Bella e Roberta Priori

ISSN: 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA

Copyright © 2010 teCLA

Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

www1.unipa.it/tecla

Università degli Studi di Palermo

Scuola delle Scienze Umane e del Patrimonio Culturale

Dipartimento Culture e Società

Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



© 2010 Università degli Studi di Palermo

teCLa

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 14 – 23 dicembre 2016

4

STEFANO COLONNA

Erasmus, la polemica sull'Antico e l'Italia

19

ANTONIO CUCCIA

Una scheda su un disegno raffigurante l'Andata al Calvario qui restituito a Polidoro da Caravaggio

27

FRANCESCO PAOLO CAMPIONE

Un prototipo delle riviste d'arte in Italia: la "Deca di Belle Arti" (1813)

66

MARIA CHIARA BENNICI

La ricognizione siciliana di Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni

92

ELVIRA D'AMICO

La via di Palermo. Una sconosciuta copia del Maratti dell'Oratorio di S. Cita nella chiesa della Madonna del SS. Rosario di Milazzo

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma della Legge 22 aprile 1941, n. 663. Gli articoli pubblicati impegnano unicamente la responsabilità degli autori. La proprietà letteraria è riservata alla rivista. I testi pubblicati non possono essere riprodotti senza l'autorizzazione scritta dell'Editore. Gli autori debbono ottenere l'autorizzazione scritta per la riproduzione di qualsiasi materiale protetto da copyright. In riferimento al materiale iconografico fornito dagli autori a corredo dei testi, la Redazione si riserva il diritto di modificare, omettere o pubblicare le illustrazioni inviate. I lavori sono pubblicati gratuitamente. È possibile scaricare gli articoli in formato pdf dal sito web di "teCLa". È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fotocopie, Legge 22 maggio 1993, n. 159.



ERASMO, LA POLEMICA SULL'ANTICO E L'ITALIA

Stefano Colonna

A partire dall'ultimo decennio del xv secolo viene attuato per la prima volta in modo sistematico il progetto di creazione a tavolino dell'Italia grazie alla politica del pontificato borgiano che, sotto la guida di Alessandro vi e di suo figlio Cesare, il cosiddetto "Duca Valentino", con l'aiuto delle armi e dell'inganno e secondo la celebre definizione di Machiavelli del "fine che giustifica i mezzi" diede inizio all'unione forzata di alcuni importanti signorie italiane. Famoso il caso della Romagna, meno universalmente noto quello di Palestrina tolta al barone Francesco Colonna suo signore che riuscì a ritornarne in possesso solo dopo la morte del papa Borgia, grazie ad un atto notarile redatto in segreto per certificare che la cessione del feudo prenestino era avvenuta con la forza.¹ A prescindere dal metodo utilizzato, al papa Borgia va riconosciuta la paternità di un progetto

politico unitario importantissimo la cui portata storica è stata solo recentemente scandagliata in modo scientifico. Elena Valeri ha molto opportunamente riportato l'attenzione (2007) sul precedentemente poco noto libro *Historiae de bellis italicis* di Girolamo Borgia dove si trova menzionata appunto la teoria della costituenda Italia.²

Ai giorni nostri gli storici e i politici hanno una visione della moderna Unità d'Italia molto curiosa, tanto che la sua data d'inizio viene ancora oggi festeggiata a partire dal 1861 invece che, più realisticamente, dal 1870 anno in cui avvenne la presa di Roma. Il piano del papa borgiano aveva invece posto Roma, già nel Quattrocento, come centro politico della costituenda Italia.

Giulio II Della Rovere, pur ponendosi in linea generale in contrapposizione netta col predecessore, come avveniva di regola nei pontificati in base ad una legge naturale di alternanze, nondimeno ne conservò la politica filo-italica conquistando Bologna e cacciandone i Bentivoglio



nel 1506 (e 1507) tanto che la sorte della illustre casata bolognese verrà paragonata dal poeta latino Evangelista Maddaleni Capodiferro al *Laocoonte* rinvenuto a Roma nello stesso anno ed avvolto insieme ai figli dalle spire dei serpenti marini.³

Anche se Giulio II non aveva una vera e propria mania antiquariale come quella di Alessandro VI che faceva derivare la sua insegna araldica del toro dal bue api egizio ed era arrivato a far rappresentare questo tema negli affreschi di Pinturicchio della *Sala dei Santi* in Vaticano, anche il papa Della Rovere aveva dedicato grande attenzione alla cultura antiquariale e quindi posto la città di Roma al centro della sua politica, proprio come tutti i suoi predecessori a partire da Martino V Colonna. E anche se nel corso del Quattrocento i centri di gravità del potere politico oscillarono paurosamente a seconda dei teatri di guerra che si



Agesandro, Atenodoro di Rodi e Polidoro, *Gruppo del Laocoonte*, eseguito tra I secolo a.C. e I secolo d.C. da un originale bronzeo del 150 a.C. circa (ritrovato durante gli scavi del 14 gennaio 1506 in una vigna di proprietà di Felice de Fredis situata nel Colle Oppio a Roma), Città del Vaticano, Musei Vaticani.



avvicendavano con un'attività convulsa di alleanze, aperte e disfatte a seconda delle convenienze, tanto che le famiglie nobili romane si articolavano in partiti "guelfi" e "ghibellini" per poter attuare le politiche del doppio e triplo gioco quando necessario. Una cosa, ripeto, fu pacifica per tutti, sia per la classe senatoriale romana che per tutta la curia romana e tutti i pontefici, e cioè che la città di Roma doveva essere

sempre il punto ideale a cui fare riferimento.

Ebbene, riflettendo sui momenti luttuosi della città di Roma nella storia troviamo in età post antica il primo sacco di Roma di Alarico del 410 d.C. e poi, molti secoli dopo, il Sacco di Roma dei Lanzichenechi





Stemma di papa Alessandro VI con il toro Borgia, Roma, Passetto di Borgo (foto cortesia di Stefano Colonna)



del 1527 motivato, si badi bene, anche da un'istanza religiosa, vale a dire la missione vendicativa dei luterani contro la presunta immoralità della città eterna cristiana corrotta e paganeggiante.⁴ È cosa nota solo agli storici più

informati che il Sacco di Roma del 1527 fu preceduto dal cosiddetto "pre-sacco" dei Colonna del 1526 capeggiato dal cardinale Pompeo Colonna che era diventato, come noto, il punto di riferimento dell'imperatore. Giova ricordare che Pompeo, dopo la morte di Francesco Colonna romano (ante 1517?) e di suo cugino il cardinale Giovanni (1508), era diventato il rappresentante della nuova

cultura antiquariale romana ispirata all'*Hypnerotomachia* (1499) in quanto committente sia del Ninfeo di Bramante di Genazzano (1508-1511 sicuramente completato nel 1518)⁵ sia delle splendide illustrazioni egizie presenti nel suo celebre messale miniato (dipinto a partire dal 1517), tra cui una statuette appunto egizia ritrovata a Tivoli ed oggi conservata nel Museo di Berlino. Statuette già presente nel Cinquecento nel Museo di Francesco Colonna Jr. e molto probabilmente, anzi quasi certamente, proveniente dalla collezione di Francesco Colonna Sr., signore di Palestrina ed autore dell'*Hypnerotomachia*, che nel Quattrocento fu appunto governatore di Tivoli.⁶ Il cardinale Pompeo Colonna, protagonista della storia che si svolse intorno agli anni del Sacco di Roma, fu uno strenuo fautore della cultura antiquariale da lui interpretata anche in chiave politica. Nel Sacco vero e proprio del 1527 Stefano Colonna, figlio di Francesco signore di Palestrina, fu valido difensore delle mura vaticane tanto che il nobile romano si vide riconosciuto successivamente da papa Clemente VII il feudo del castello di Stroncone in Umbria a ragione del suo impegno personale nella difesa della città.⁷ Quindi la politica dei Colonna si alternava, a seconda delle necessità contingenti, senza avere un carattere univoco.⁸

A cavallo di questi episodi storici stanno due opere letterarie molto importanti per la letteratura artistica e per la cultura antiquariale romana e "italiana", quasi del tutto sottaciute dagli storici molto probabilmente anche per motivi ideologici. La prima di queste fonti



Bernardino di Betto detto Pinturicchio, Città del Vaticano, Appartamento Borgia, Sala dei santi, *Episodi legati al mito di Iside e Osiride*



è un testo, caduto nel dimenticatoio fino a qualche anno fa e riportato brillantemente alla luce da Fabio Forner che nel 2002 ha pubblicato una dotta edizione critica, completa di traduzione italiana, della *Ad Erasmi Roterodami expostulationem responsio accurata et paraenetica* (1526) del principe Alberto III Pio da Carpi, primo finanziatore del suo maestro Aldo Manuzio il Vecchio, che così si esprime nei confronti di Erasmo da Rotterdam da lui accusato di essere troppo filo-luterano:

Non per questo sembra opportuno che tutti i passi della Scrittura siano resi accessibili al popolo senza criterio, né le perle si devono dare ai porci, né ciò che è santo si deve dare ai cani. Se i primi interpreti della natura e i fondatori della sapienza umana per non profanare quest'ultima ed i segreti della natura, la trasmisero nascosta sotto forma di racconti o di calcoli o di metafore ed enigmi o in espressioni difficilissime, perché fosse lecito occuparsi di quella solo alle persone di grande ingegno, mentre i più deboli d'intelletto ne fossero tenuti lontani, se presso i romani i Libri



Sibillini non erano letti dal popolo, ma solo da alcuni uomini più saggi, scelti per quell'ufficio, ai quali veniva dato il permesso di guardarli, quanto più conviene che la Sacra Scrittura, dove è contenuta la sapienza divina, sia accessibile solo a coloro che hanno la possibilità di comprenderla? Poiché è palese che il volgo ignorante non è adatto a questo compito, nessuno deve farsi venire il dubbio se la Sacra Scrittura debba essere data da leggere al popolo. Se si facesse il contrario, fra i tanti svantaggi che seguirebbero ad un comportamento del genere, si avrebbe questo gravissimo inconveniente, e cioè che morirebbe ogni forma di rispetto per la Sacra Scrittura. Se essa venisse divulgata entrando in ogni casa come oggetto d'uso quotidiano, il suo contenuto verrebbe disprezzato dal popolo, e ciascuno oserebbe dire la sua seguendo il proprio giudizio. Molti di giudizio sono soliti attribuirsi in abbondanza, più di quanto



sia giusto. La temerarietà del popolo è grandissima, ingente l'arroganza degli ignoranti. Per questo motivo riterranno di poter discutere e trarre le conclusioni in materia di dottrina divina anche il contadino e il cuoco allo stesso modo del dottissimo teologo, purché abbiano leggiucchiato le scritture. Allo stesso modo si comporteranno anche la vecchia stolta e l'artigiano. Per tacere poi del fatto, che nessun onore verrebbe più riservato all'erudizione e gli uomini più illustri non avrebbero più alcuna autorevolezza. Se qualcuno esaminerà seriamente queste motivazioni, riterrà che si debbano proteggere ed occultare molte cose agli occhi di coloro che ne sono indegni, piuttosto che dare tutto a tutti. Non è infatti casuale che i sacri profeti abbiano pronunciato i loro oracoli in un linguaggio tanto difficile ed oscuro e non è senza motivo che gli antenati abbiano chiamato misteri i riti sacri. Già la parola stessa doveva chiarire che ciò che è sacro non va profanato.⁹

Seguì una polemica tra Erasmo e Alberto III Pio da Carpi che ebbe anche dei difensori dell'italiano. L'anno dopo il Sacco di Roma, vale a dire nel 1528, Erasmo da Rotterdam scrisse infatti il *Ciceronianus*¹⁰ dove viene affrontata, in apparenza, solo la questione linguistica del ciceronanesimo ma è invece coinvolta pesantemente sia la storia dell'arte, sia la cultura antiquaria, sia la storia della costituenda Italia *tout court*. Anche questo testo non era ignoto alla critica ma è stato poco letto e ancora meno discusso e quindi vale la pena di commentarne alcuni passi salienti.

Erasmo adotta la formula del dialogo al quale partecipano tre "esseri pensanti": Buleforo, Ipologo e Nosopono che sostengono varie teorie relative alla lingua ma qualche volta toccano anche temi delicati

della Storia dell'Arte. Per esempio in un passo significativo del *Ciceronianus* Buleforo si interroga sulla questione della bellezza ideale nella pittura antica:

«Che giudizio fai di Zeusi da Eraclea?» e Nosopono risponde: «Che altro se non un giudizio degno di chi fu il più insigne artista nella pittura?» E Buleforo: «Credi che fosse grande per genio e discernimento?» Nosopono risponde a sua volta: «Come mai ad arte così eccelsa sarebbe potuto mancare il discernimento?». Buleforo chiarisce bene: «Adeguata la tua risposta. Che dunque gli veniva in mente quando, dovendo fare per i cittadini di Crotona il ritratto di Elena, deciso a dispiegarvi tutta la possanza della sua arte e a produrre della figura di donna (e in questa materia si legge che superasse gli altri) un tipo perfetto somigliantissimo alla figura viva, nel quale non mancasse nessun elemento di bellezza, non si valse di una qualche modella più avvenente di tutte, bensì fra tutte quelle presentate ne scelse alcune più belle delle altre, in modo da prendere da esse quanto v'era di più leggiadro in ciascuna, e così finalmente compì quel meraviglioso capolavoro dell'arte sua?».¹¹

Da questo ragionamento risulta evidente che Erasmo possedeva la consapevolezza che la messa a fuoco del procedimento di creazione della bellezza ideale avvenisse tramite un criterio di cernita delle fattezze fisiche delle donne, avendo ben chiaro il concetto che la bellezza è un criterio ideale e non la mera riproduzione di un attributo della natura.

Sembra una folgorante anticipazione della teoria estetica che verrà completamente codificata solo molti decenni più tardi nell'*Idea* di Federico Zuccari e poi nelle *Vite* di Giovan Pietro Bellori del 1672¹²



all'interno delle quali viene pubblicato il Discorso pronunciato nell'Accademia romana di San Luca nel 1664 dove Bellori affermava a sua volta il concetto di *Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*.¹³

Questa idea, ovvero dea della pittura e della scultura, aperte le sacre cortine de gl'alti ingegni de i Dedali e de gli Apelli, si svela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele; originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine [...] Idea del pittore e dello scultore è quel perfetto ed eccellente esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando, si rassomigliano le cose che cadono sotto la vista: tale è la finizione di Cicerone nel libro dell'Oratore a Bruto: *'Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad excogitatam speciem imitando, referuntur ea quae sub oculis ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus'*. Così l'idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, ed unisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo ed al meraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesandoci l'opere sue eleganti e compite, quali essa non è solita dimostrarci perfetti in ogni sua parte.

È significativo che, più di un secolo dopo Erasmo, Bellori citi proprio Cicerone per dimostrare la superiorità dei Carracci che fondavano la propria arte sull'idea piuttosto che sulla mera copia della realtà come faceva Caravaggio, alla cui vita il Bellori aveva aggiunto l'icona della "praxis" con intento volutamente dispregiativo.

Erasmo dunque, nel *Ciceronianus* del 1528, all'interno del passo relativo al ritratto di Elena dipinto da Zeusi, sembrerebbe avere un alto

apprezzamento delle radici "antiche" ovvero "archeologiche" dell'ideal-classicismo a lui contemporaneo, vale a dire di quello raffaelloesco. Ma nel volgere del discorso l'apprezzamento dell'antico lascia il posto a considerazioni critiche sempre più radicali e così continua il dialogo con la netta affermazione di Nosopono:

«Assolse il dovere di pittore accuratissimo». E Buleforo: «Vedi dunque se noi siamo guidati da sano criterio, quando stimiamo che nel solo Cicerone, per eccellente che sia, si debba ricercare il ritratto dell'eloquenza». Nosopono: «Se Zeusi avesse incontrato una giovane di tale bellezza, quale è nell'eloquenza Marco Tullio, forse si sarebbe contentato di una persona sola come modello». Buleforo: «Ma come avrebbe potuto giudicare questa stessa persona, se non esaminandone attentamente molte?» Nosopono: «Immagina che io ne sono convinto». Buleforo: «Tu dunque sei del parere che non v'è in altri oratori alcun pregio degno d'imitazione, il quale non sia sommo in Marco Tullio?» Nosopono: «Così ritengo». Buleforo: «E che in lui non si trova ne che non sia maggiore in tutti gli altri?» Nosopono: «Così credo per fermo». Buleforo: «Non citerò a questo proposito Marco Bruto, il quale disapprovò tutto quel genere oratorio che a Cicerone pareva il migliore [...]».¹⁴

Da queste parole appare chiaro che Cicerone assurge a modello di perfezione ideale e da ciò nascono dei "doveri" nei confronti dei cosiddetti "ciceroniani", cioè di tutti coloro che, avendo capito la grandezza del maestro, si devono poi adeguare al suo perfetto modo di scrivere nella pratica letteraria di ogni giorno. Ogni pratica linguistica difforme dal modello ideale diverrà, agli occhi severi di Erasmo, un trasgredire la lezione di Cicerone, maestro indiscusso





Messale miniato egizianeggiante del card. Pompeo Colonna, ms. latino 32 della John Rylands University Library, Manchester, Londra



della lingua latina. Anche qui Erasmo sembra collocarsi nella lezione umanistica italiana che di Cicerone aveva fatto a sua volta un punto di riferimento ideale come, per esempio: a cavallo tra Medioevo e proto-Rinascimento il Petrarca, scopritore di orazioni e lettere di Cicerone; in pieno Umanesimo Coluccio Salutati, Gasperino Barzizza e Angelo Poliziano e, in pieno Rinascimento, Pietro Bembo e Iacopo Sadoletto. Meno noto, ma sempre indispensabile per i nostri studi, il fondamentale contributo di Martino Filetico che, allo studio della perfetta lingua latina di Cicerone aggiunge quello, altrettanto importante, della lingua greca. Nelle *Iocundissimae Disputationes* (1462-63), manoscritto pubblicato da Guido Arbizzoni in un'eccellente edizione critica,¹⁵ Martino Filetico rievoca le vivaci discussioni avvenute tra i suoi due giovani allievi Battista e suo fratello Costanzo Sforza. Battista, per dimostrare la superiorità della lingua greca su quella latina, ricorda a Costanzo che nel greco ci sono parole intraducibili in latino se non con una perifrasi e tra queste cita: «πολυφιλία, πολυτροπία, πολυσαρκία et multa alia quae propriis vocibus et absque periphrasi nullo modo interpretari possunt latine».¹⁶

Il filo-ellenismo di Filetico ben si sposerà con il filo-ciceroniano, in un connubio originalissimo che darà origine alla cosiddetta "cultura antiquariale" dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499) di Francesco



Colonna romano signore di Palestrina, come per la prima volta acutamente e scientificamente dimostrato da Maurizio Calvesi in numerosi articoli e monografie (1980 e 1996) a partire dal primo saggio del 1965. Il Filetico, infatti, come ho proposto in un mio articolo del 2002, fu molto probabilmente maestro anche di Francesco Colonna, essendo stato nel biennio 1470-1471 certamente maestro di suo cugino Giovanni, futuro cardinale.¹⁷ L'ammirazione per Cicerone degli italiani non era dunque minore di quella di Erasmo.

Ma nel *Ciceronianus* di Erasmo, ad un certo punto del dialogo, l'amore per Cicerone, lungi dal continuare la "cultura antiquariale" tanto amata dagli umanisti italiani, cede il passo ad un'invettiva proprio in direzione opposta.

Sempre nel solco del binomio *ut pictura poësis* Buleforo tira in causa ancora una volta la pittura dicendo che:

[...] è in giuoco la causa di Cicerone e la causa nostra: di Cicerone, perché riproducendolo fuor di proposito rischiamo per avventura di oscurarne la gloria, alla stessa guisa che i pittori inesperti sogliono rappresentare coloro di cui hanno ritratto la figura diversamente da quel che si dovrebbe; nostra, perché v'è il pericolo che collochiamo male i nostri amori e che ci copriamo di ridicolo finendo infelicemente come Issione, del quale si dice che invece dell'amatissima Giunone abbracciò una vana immagine di nube, o come Paride che per la rapita Elena combatté una guerra di dieci anni, mentre frattanto gli toccava di abbracciare un'ingannevole immagine di Elena appunto perché ella, con un'espedito degli dèi, era stata condotta via lontano in Egitto. Quale epilogo infatti sarebbe per noi più disgraziato e più ridicolo, se in capo a tante fatiche ci capitasse di non raggiungere nient'altro che l'inconsistente e fallace ombra di Cicerone?¹⁸

In questo confronto tra pittura e poesia sembra evidente l'emergere di un atteggiamento latamente iconofobico, della stessa matrice culturale che alimenterà una certa avversione iconoclasta del movimento religioso luterano. Ma certamente è molto interessante notare quanto era profonda l'analisi di Erasmo che aveva perfettamente capito che la moda e l'estetica antiquariale del Rinascimento italiano non era nata casualmente nelle corti ma era stata proprio voluta come uno dei più raffinati esperimenti culturali dei letterati umanisti che avevano offerto agli artisti una formula inedita di fare pittura unendo la sperimentazione linguistica alle nuove pratiche archeologiche.

Buleforo continua paragonando Cicerone ad Apelle:

«E che? Non giudichi Cicerone il più insigne degli oratori?» e Nosopono: «Sì, e di gran lunga il più insigne»; Buleforo: «E Apelle non lo ritieni il più eccellente dei pittori?»; Nosopono: «Lo dicono e lo credo»; Buleforo: «Chiameresti allora Apelléo chi riuscisse a ritrarre non le immagini di qualsiasi cosa, ma solo quelle già rappresentate da Apelle? E financo chi non avesse visto tutte le pitture dovute alla mano di Apelle?». Ipologo: «Lo potrebbe dire solo quegli a cui piace il famoso pittore messo in burla da Orazio il quale, incaricato dietro compenso di dipingere un naufragio, rappresentò un cipresso e, irritatosi il committente, gli domandò che altro voleva che fosse raffigurato sporgente dal cipresso». E Buleforo continua il paragone con Apelle e Lisippo cercando di far capire che l'imitatore di questi due grandi artisti non sarebbe mai all'altezza dei maestri qualora nel restaurare una copia degli stessi si ispirasse ad un altro maestro invece che ritornare alla fonte principale. Allo stesso modo si dovrebbe fare con Cicerone. E continua dicendo che il Cicerone «da noi posseduto è non solo mutilo e lacerato, ma anche talmente guasto che, s'egli tornasse in vita, a mio giudizio non riconoscerebbe né potrebbe restituire alla forma



originale i suoi scritti, rovinati dalla temerarietà, dalla trascuraggine e dall'ignoranza di copisti e di semidotti, torto che Poliziano attribuisce principalmente ai tedeschi quantunque, senza volere qui scagionare costoro, io ritengo che mende non meno numerose siano state introdotte dall'audacia e dalla saccenteria di certi italiani».¹⁹

Ecco che la discussione dotta entra nel vivo della polemica ma soprattutto acquista un valore "territoriale" e religio-geo-cultural-politico. Tralascio ora una larga porzione di testo dedicata all'analisi dell'eloquenza di Cicerone e della sua lingua corredata di numerose citazioni di formule linguistiche opportunamente commentate per mettere in risalto la differenza tra la formula originale e le citazioni corrotte. In un altro passo Buleforo manifesta il suo scetticismo nei confronti delle capacità della pittura quando afferma che:

{...} le doti essenziali dell'uomo sono inimitabili per il pittore {...} Sennonché dal pittore non si esige nient'altro, una volta che abbia dato quello solo che l'arte professa: da noi invece, se vogliamo ritrarre tutt'intero Cicerone, si richiede ben altro. Se il ritratto, nel quale intendiamo rappresentare Marco Tullio, manca di vita, di attività, di sentimento, di nervi, di ossa, che vi sarà di più freddo della nostra imitazione? Ma sarà molto più ridicolo, se con aggiungervi bitorzoli, nei, cicatrici, o insomma altre bruttezze di membra, riusciamo a dare al lettore l'impressione che noi abbiamo letto Cicerone.²⁰

E Ipologo:

«Un pittore di tal genere è stato poc'anzi oggetto di riso per noi. Aveva assunto l'incarico di ritrarre al vivo il nostro compagno Murio; e non

potendo rendere la genuina figura di lui, lo squadrava intorno per cogliervi o nel corpo o nel vestito un qualche segno caratteristico. In estate aveva cominciato e già in parte finito il quadro, aveva dipinto l'anello, ch'egli portava, il borsellino, il cinturone, poi rappresentò esattamente anche il berretto. Avendogli notato nell'indice della mano sinistra una cicatrice, riprodusse bene pure quella. Poi avvertì nella destra, al punto in cui il pugno si salda al braccio, un grosso bitorzolo: non volle omettere nemmeno questo. Ancora nel sopracciglio destro ritrasse alcuni peli piegati in direzione diversa. Parimenti raffigurò sulla bocca a sinistra una cicatrice, segno di una ferita. Dopo che al ritorno, poiché andava spesso dal proprio modello, ebbe visto la barba rasa di lui, rappresentò un nuovo mento: quando poi scorse che la barba era cresciuta alquanto, siccome questa gli piaceva di più, gli mutò il mento. Frattanto Murio fu colpito da una febbriattola, ed essa gli produsse, come suole ritirandosi, un'eruzione sul labbro: il pittore ritrasse la pustula. Finalmente giunse l'inverno; fu preso un berretto diverso: ed egli mutò la pittura; fu indossato un vestito invernale a pelliccia: ed egli dipinse il nuovo vestito. Il rigore del freddo aveva mutato colore e, come si suole, contratto la pelle, ed egli cambiò tutta la pelle; era sopraggiunto un raffreddore, che aveva alterato l'occhio sinistro e che provocando frequenti soffiare di naso, aveva reso questo alquanto più grosso e molto più rosso, e il pittore gli fece un nuovo occhio e un naso nuovo. Se a volte lo vedeva spettinato, lo raffigurava con i capelli arruffati; se pettinato, lo ritraeva con i capelli ben composti: per caso dormicchiava Murio nel posare davanti al pittore, e questi lo rappresentò sonnecchiante; aveva preso per esortazione del medico una medicina, che gli diede un'aria di vecchio, e l'altro gli cambiò la faccia. Se avesse potuto rendere la vera e genuina forma di uomo, non sarebbe ricorso a queste cose secondarie» e conclude dicendo che, se noi volessimo imitare Cicerone allo stesso modo, incorreremmo nel monito di Orazio: «*O imitatori, gregge di servi, come sovente i vostri schiamazzi han suscitato in me riso e scherno*».²¹



E ad un certo punto Erasmo arriva al centro della sua invettiva riprendendo ancora una volta l'esempio di Apelle pittore celebre dell'antichità facendo dire a Buleforo:

Prendi ora di grazia tra i pittori Apelle, ch'era solito a rappresentare perfettamente dèi e uomini del suo tempo, se per un qualche destino ritornasse ai nostri giorni e si mettesse a dipingere i Germani come già rappresentò i Greci, e i monarchi come una volta ritrasse Alessandro, mentre oggi non sono più così, non si direbbe che egli ha dipinto male?»; e Nosopono: «Male, perché in maniera non conveniente»; e Bulefono incalza: «Se si rappresentasse Dio padre con lo stesso abito col quale egli dipinse un tempo Giove, e Cristo con lo stesso aspetto col quale allora dipingeva Apollo, ti piacerebbe il quadro?»; Nosopono: «Per nulla»; e Buleforo: «E che? Se uno oggi effigiasse la Vergine madre così come Apelle una volta dipingeva Diana, o rappresentasse la vergine Agnese in quella forma in cui egli dipinse la dea celebrata da tutti gli scrittori come la dea che sorge dal mare, o santa Tecla con quella sembianza con la quale ritrasse Laide, diresti forse costui simile ad Apelle?»; Nosopono: «Non credo»; Buleforo: «E se uno adornasse le nostre chiese di statue del genere di quelle onde un tempo Lisippo abbellì i templi degli dei, lo diresti forse simile a Lisippo?»; Nosopono: «Non lo direi»; Buleforo: «Perché mai?»; Nosopono: «Perché quei simulacri non corrisponderebbero alla realtà. Direi lo stesso, se uno dipingesse un asino in sembianza bovina o un avvoltoio in forma di cuculo, anche se per quel bel quadro adoperasse d'altronde la massima cura e il meglio della sua arte»; Ipologo: «Io non qualificarei buon pittore neppure quello che rendesse bello nel quadro un uomo brutto»; Buleforo: «E perché, se per altro desse prova di arte sopraffina?»; Ipologo: «Io non direi privo di arte il quadro, ma menzognero. Poiché avrebbe potuto dipingere in altro modo, se avesse voluto [...]»; e Nosopono conclude: «[...] il principio fondamentale dell'arte è rappresentare agli occhi la realtà com'è». ²²

Infine Buleforo arriva alla presa di posizione religiosa: «[...] Io cristiano devo parlare a cristiani della religione cristiana: forse che, per parlare acconciamente, immaginerò di vivere ai tempi di Cicerone e di parlare nel senato affollato ai padri coscritti sulla rupe Tarpea, e accatterò parollette, figure e ritmi dalle orazioni che Cicerone tenne in senato? [...]» e continua citando il discorso di un oratore della Roma di Giulio II di cui non vuole rivelare il nome: «[...] l'esordio e la perorazione, più lunghi di quasi tutto il discorso, furono spesi nel tessere le lodi di Giulio II, che chiamava Giove ottimo massimo, che, tenendo nella destra onnipotente e vibrando il trisulco e inevitabile fulmine, otteneva col solo cenno quel che voleva. ²³

Quindi in questo passo del *Ciceronianus* del 1528 la questione antiquariale si sposa con quella religiosa in un binomio esplosivo.

Giova citare quanto dirà nel 1566 un anno dopo l'intervento censorio di Daniele da Volterra sul *Giudizio Universale* di Michelangelo, e in seguito alla condanna del nudo nell'arte religiosa da parte del Concilio di Trento, il celebre antiquario Antonio Agustín arcivescovo di Tarragona, riferendosi al rinvenimento di statuette antiche di carattere erotico in un'epistola all'amico Fulvio Orsini:

Al Granvelano senatore ²⁴ (come dice il Salvago, dil quale non credo che si trovi altro che il naso in questo Pontificato) basiate la mano in nome mio: et domandateli se sa cosa alcuna del mio Giovan Metello. Bisogna che il vostro patron ad ogni modo agiuti M. Pirro ²⁵ per poter mandar fuori tanto belle fatiche delle antichità purché lasci da canto la sua Faustina, se qualcuna habbia, che ora mai è tempo. Io dubito che bisogni sotterrare tutte le statue ignude, perché non venga fuori qualche riforma di esse. et certo parevano male quelli termini maschij della



vigna di Cesis et di Carpi et quel hermafrodito col satyretto nella cappella, et altre pitture in casa d'un altro senatore patrone del famoso Mario. et la vigna di papa Giulio terzo con tante Veneri et altre lascivie che se bene alli studiosi giovano, et alli artefici, li ultramontani si scandalizzano bestialmente, et fama malum virum acquirunt eundo. Così va perdendo provincie la nostra urbs alma Regina provinciarum Moribus antiquis restat Romana, virisque disse Ennio, oraculo che dura tuttavia. Santagostino de civitate dei a 56 carte e meza della stampa vecchia vecchia assai.

Haec hactenus. La mano al patron, la bocca alli amici.

Vale a XII di Novembre del LXVI

di V.S. sing.ma

A.A. Ilerd.²⁶

[sul verso] Al molto mag.co e Rev.do signor mio

M. Fulvio Ursino a Roma.²⁷

Agustin si interroga sulla necessità di sotterrare le statue antiche di soggetto erotico perché non vengano “riformate” cioè “moralizzate” con interventi censori e dice che queste immagini erotiche agli artisti giovano ma che gli “oltremontani” si scandalizzano bestialmente e costoro sono i luterani. È interessante notare come Agustin avesse perfettamente capito in che misura la polemica sul nudo e quindi sulla questione antiquariale fosse utilizzata in maniera strumentale per la lotta politico-religiosa: Agustin ricorda quanto la fama acquisti forza propagandosi, e in questa epistola la fama deve essere identificata appunto con la pericolosa propaganda religiosa dei luterani contro i cattolici. Erasmo dunque, nel *Ciceronianus* del 1528 non certo decreta ma sicuramente registra la fine della cultura antiquariale del Rinascimento

propriamente intesa. Se è vero come è vero che le grottesche della *Domus Aurea* scoperte nel xv secolo da Raffaello e dalla sua scuola continueranno ad essere raffigurate fino ai giorni nostri senza alcuna interruzione, è anche evidente che dal *Ciceronianus* in poi inizierà quel processo irreversibile di scissione tra i contenuti religiosi e abito antiquariale che verrà poi sancito in maniera formale dal Concilio di Trento per difendere la cultura cattolica dalle accuse dei luterani.

L'epistola dell'arcivescovo spagnolo Agustín è illuminante per capire come il centro della polemica sull'Antico rimanesse sempre Roma, centro ideale dell'Antico e, al tempo stesso, centro della cristianità proprio come ai tempi di Erasmo nel 1528, un anno dopo quel Sacco di Roma, che, lo ripetiamo, era stato considerato come una punizione nei confronti della presunta corruzione morale della città eterna. Ovviamente la Roma della *Renovatio Urbis* era a sua volta il centro della costituenda Italia e per questo motivo Erasmo accusa gli italiani delle “infrazioni ciceroniane” discolpando i tedeschi e creando quindi una difesa culturale degli eventi politico-religiosi del Sacco. La polemica sull'Antico di Erasmo dunque non è una questione esclusivamente culturale ma assurge a metafora religiosa e politica del Rinascimento europeo.

La proto-archeologia di Pomponio Leto cederà il passo all'archeologia propriamente detta di Antonio Agustín e Fulvio Orsini in quella che sarà la terza Accademia Romana, anche se all'epoca del *Giudizio Universale* papa Paolo III, committente degli affreschi



michelangioleschi, fu al secolo quell'Alessandro Farnese cugino di Francesco Colonna romano signore di Palestrina giustamente considerato autore dell'*Hypnerotomachia Poliphili* da Maurizio Calvesi.²⁸ I nudi del *Giudizio* rappresentano l'emergere della cultura "laica" di Michelangelo voluta e sostenuta dai circoli, appunto, della terza Accademia Romana che cercherà di difendere la parabola evolutiva della cultura antiquariale nonostante le paure e i sospetti che dopo l'anatema del *Ciceronianus* di Erasmo erano stati diffusi nell'ambiente culturale romano ed italiano. La Galleria Farnese rappresenterà l'ultimo ed estremo contributo dell'Accademia Romana alla questione antiquariale propriamente intesa. La cosiddetta "Teoria degli affetti" del filosofo controriformato Pomponio Torelli conte di Montechiarugolo (Parma)²⁹ cercherà di conciliare intorno all'anno 1600 l'erotismo sensualissimo dei Carracci con il moralismo repressivo della Controriforma elaborando il felice ossimoro, con funzione paradossale, dell'"erotismo catechistico o didattico" elaborato per cercare di superare l'anatema del *Ciceronianus*. La Galleria Farnese rappresenta al tempo stesso il canto del cigno della cultura antiquariale romana, ormai giunta al suo epilogo storico, ma anche come tutti sanno l'inizio di una nuova era della Storia dell'Arte perché risulta essere il geniale incubatore del protobarocco europeo grazie alla sinestesia artistico-musicale con il nascente melodramma di Claudio Monteverdi. Ma questa è un'altra storia.



Annibale Carracci, *Giove e Giunone*, 1598-1600, Roma, Palazzo Farnese, Galleria Farnese, affresco

Per concludere possiamo affermare, con sicurezza, che il *Ciceronianus* di Erasmo del 1528 rappresenta un testo fondamentale per la periodizzazione storica della cultura antiquariale stabilendo in modo preciso un *discrimen* che permette di datare con chiarezza la fine o, ancora meglio, l'inizio della fine del Rinascimento italiano propriamente inteso.

Il presente intervento su *Erasmo, la polemica sull'Antico e l'Italia*, in origine destinato a *La Fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi* a cura di Stefano Valeri, Roma, Lithos, 2016 ma non consegnato per personali contemporanei impegni editoriali pregressi, viene ora cortesemente pubblicato da "TeCLA" in questa prestigiosa sede accademica unitamente ad un ricordo personale che spiega e ricorda del mio legame con Sergio Rossi, intellettuale "della vecchia scuola romana" che, quando ero studente alla Sapienza, maggiormente mi ha seguito in quella didattica quotidiana che all'estero era ed è praticata normalmente, per esempio nei campus americani, mentre in Italia, e specialmente nella Sapienza, era generalmente sottintesa a vantaggio dei corsi monografici. Sergio Rossi ha avuto il merito di perseguire la buona prassi di quelle lezioni di didattica di base che oggi viene erogata sotto il nome di "Fondamenti di Storia dell'Arte": negli anni '80 Rossi impartiva infatti memorabili, utili e divertenti lezioni di carattere generale all'IDISU (Istituto per il Diritto allo Studio) nell'ampia sala conferenze di Via de Lollis e

partecipare a questi appuntamenti "*extra moenia*", al di fuori della cinta delle mura universitarie, stimolava la fantasia di noi studenti e ci rendeva più attenti. Sergio Rossi teneva anche un interessantissimo Seminario sulla cosiddetta "Scuola Romana di Storia dell'Arte" che eccitava in me, ancora giovane, quei sentimenti di appartenenza ad una scuola di studio che sono poi diventati una sorta di codice genetico di riconoscimento. In queste "occasioni didattiche", concepite *ad hoc* per attenuare il disagio della talvolta traumatica transizione dalle rassicuranti quotidiane lezioni frontali del Liceo verso la metodologia didattica universitaria, Sergio Rossi trasmetteva una speciale carica emotiva aiutandoci a ricreare sia l'immagine storica della Roma rinascimentale sia quella critica della Roma moderna degli studi scientifici facendoci affezionare alla Sapienza in un modo completamente naturale. Ricordo anche con piacere un viaggio a Parma e Fontanellato, alla scoperta di Correggio e Parmigianino, che si concluse con una memorabile visita guidata ai frigoriferi della mensa universitaria all'insegna del prosciutto e del parmigiano. Sergio Rossi, correlatore della mia Tesi di Laurea con Maurizio Calvesi, ha saputo dunque conciliare l'esigenza di una vita universitaria ricca di stimoli ricercati sul territorio, nel diretto confronto con le opere d'arte, con la didattica più severa dell'insegnamento frontale, secondo i dettami della vecchia e nuova critica d'arte. Il mio ricordo di Sergio Rossi è dunque carico di riconoscenza e, dopo il suo pensionamento, non privo anche di una certa sana nostalgia.



NOTE

1 Cfr. M. Calvesi, *Identificato l'autore del Polifilo*, in "L'Europa artistica letteraria e cinematografica", 6, 1965, pp. 9-20, ripubblicato in Id., *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma 1980, pp. 301-313 e Id., *La pugna d'amore in sogno di Francesco Colonna romano*, Lithos, Roma 1996.

2 E. Valeri, *Italia dilacerata. Girolamo Borgia nella cultura storica del Rinascimento*, Milano, F. Angeli, 2007.

3 Cfr. i versi intitolati *Laocoon loquitur*, in Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3351, foll. 107v. - 108r. Cfr. anche Vat. Lat. 10377, fol. 75-76. Versi pubblicati in *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 2006-2007), a cura di F. Buranelli, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2006, pp. 141-142.

4 A proposito si veda ancora oggi il celebre e ottimo libro di A. Chastel, *Il sacco di Roma: 1527*, Einaudi, Torino 1983.

5 Sul Messale miniato del card. Pompeo Colonna (ms. latino 32 della John Rylands University Library, Manchester, Londra), oltre i numerosi interventi di Maurizio Calvesi si veda lo studio analitico di C. Mochi, *Il messale di Pompeo Colonna: antichità ed egizianismi a Roma*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento. La rivisitazione pagana di artisti e umanisti. Cultura anti-quinaria tra filologia e simbolo. Il problema del Polifilo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 28-31

ottobre 1996), a cura di S. Colonna, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2004, pp. 439-452. Ringrazio Cristina Mochi per avermi dato notizia della sua datazione del Messale agli anni a partire dal 1517. Sul Ninfeo di Genazzano è ora in corso di pubblicazione nel "BTA – Bollettino Telematico dell'Arte" un importante saggio di Giacinta Battaglini, estratto della Sua Tesi di Laurea Magistrale con me discussa alla Sapienza. Ringrazio Giacinta Battaglini per avermi anche lei comunicato l'ultima sua datazione del Ninfeo in base ai suoi più recenti studi.

6 A. Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, Romae 1654, t. 3, p. 488: «[...] quae in Museo Illustrissimi Equitis Francisci Serrae [scil.: Sciarra Colonna] Romani, Viri, & nobilitate, omniumque bonarum artium cultura eximij, spectanda exhibetur [...] e p. 500: [xilografia che raffigura una statuetta egizia che rappresenta una figura umana inginocchiata recante in mano una lastra incisa. La figurina è a ridosso di un pilastro con geroglifici. Si legge la seguente dicitura] Ex Museo Francisci Serrae».

7 Si vedano i documenti conservati nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini Colonna di Sciarra.

8 Per uno studio aggiornato sulla famiglia Colonna tra Quattro e Cinquecento si veda la molto documentata monografia di A. Serio, *Una gloriosa sconfitta. I Colonna tra papato e impero nella prima Età moderna (1431-1530)*, Viella (I libri di Viella, 74), Roma 2008

9 Alberto III Pio da Carpi, *Ad Erasmi Roterodami expostulationem responsio accurata et paraenetica*, a cura di Fabio Forner, Leo S. Olschki, Firenze 2002, vol. 1, pp. 112-115. Per questo stesso passo citato si veda anche l'analisi contenuta nella mia monografia in corso di pubblicazione presso l'editore Bulzoni di Roma e intitolata *DE NAEVIA ET AMORE. Nevia polisemantica e il mito di Bruto nella cerchia del Polifilo*.

10 Desiderio Erasmo da Rotterdam, *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, a cura di A. Gambaro, La Scuola Editrice, Brescia 1965 (titolo originale: *Dialogus cui titulus Ciceronianus sive de optimo dicendi genere*). Si veda anche T. Payr, *Dialogus cui titulus ciceronianus sive de optimo dicendi genere. Der Ciceronianer oder der beste Stil., ein Dialog*, WBG, Darmstadt 2016.

11 Ivi, p. 53.

12 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976, pp. 14-15.

13 Ivi, p. 13.

14 *Ciceronianus...*, p. 55.

15 M. Filetico, *Iocundissimae Disputationes*, Panini, Modena 1992. Presentazione di Scevola Mariotti. Introduzione, traduzione e testo critico di Guido Arbizzoni. Edizione critica dell'Urb. Lat. 1200 con testo bilingue latino e italiano; si veda anche C. Bianca, *Martino Filetico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*,



XLVII, Roma 1997, pp. 636-640. Emy dell'Oro è la studiosa che maggiormente ha approfondito lo studio del Filetico individuando i punti salienti della sua ricerca letteraria. Si veda l'eccellente studio di E. Dell'Oro, *Uno scritto di Martino Filetico sugli inventori dell'alfabeto*, in "Res publica litterarum. Studies in the Classical tradition", a. XXI, 1 della nuova serie, 1998, pp. 121-133. La Dell'Oro analizza e propone una nuova edizione del testo di Martino Filetico, *De primis inventoris litterarum*, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XIV, 239 (4500), ff. 44r. 47r., testo per la prima volta edito da U. Caperna, *Un inedito di Martino Filetico*, in "Teretum. Bollettino della Libera Associazione Ciociara", IV, 2, 1993, pp. 51-63. Per gli studi linguistici filo-ellenici di Filetico si consulti anche E. Dell'Oro, *Termini greci nei Dialoghi di Martino Filetico con Battista e Costanzo Sforza*, in *Volgarizzare e tradurre dall'Umanesimo all'Età contemporanea* (Atti della Giornata di Studi, 7 dicembre 2011, Università di Roma Sapienza), a cura di M. Accame, Tored, Tivoli 2013, pp. 31-45.

16 Martino Filetico, *Iocundissime Disputationes...*, p. 100.

17 S. Colonna, *Per Martino Filetico maestro di Francesco Colonna di Palestrina. La πολυφιλία e il gruppo marmoreo delle Tre Grazie*, in "Storia dell'Arte", 2002, N.S. n. 2, n. 102, pp. 23-29. Poi ripubblicato in Id., *Hypnerotomachia Poliphili e Roma. Metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Roma, Gangemi Editore, 2012. Con CDROM allegato contenente le Statistiche delle Ricorrenze in ordine alfabetico e di frequenza

relative all'editio princeps (1499) dell'*Hypnerotomachia* ottenute tramite trattamento informatico del testo elettronico appositamente modificato da Stefano Colonna.

18 *Ciceronianus...*, pp. 61-63.

19 Ivi, p. 71.

20 Ivi, pp. 103-105.

21 Ivi, pp. 105-107.

22 Ivi, pp. 123-125.

23 Ivi, pp. 127-129.

24 scil. Antoine Perrenot Cardinale di Granvelle.

25 scil. Pirro Ligorio.

26 Ilerdensis. L'Agustin divenne Vescovo di Lerida il 13 ottobre del 1561. Così in F. Latassa y Ortiz, *Biblioteca nueva de los Escritores Aragonenses...*, t. 1, 1798, riprodotto in Saur, microfiches.

27 A. Agustìn, *{Epistola a Fulvio Orsini sull'utilità delle statue antiche a soggetto erotico per gli studi anti-quariali}*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4105, fol. 245 v. Già pubblicata in S. Colonna, *La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma. Eros, Anteros, Età dell'Oro*, Gangemi, Roma 2007, Repertorio delle fonti a stampa.

28 M. Calvesi, *La «Pugna d'amore in sogno» di Francesco Colonna romano*, Roma, Lithos, 1996, Biografia di

Francesco Colonna, p. 271, nota 3: «Francesco Colonna [romano signore di Palestrina 1453- ante 1517] fu cugino di Alessandro Farnese, il futuro Paolo III (figlio di Pier Luigi, fratello di Eugenia Farnese madre di Francesco) e del cardinale Giovanni Colonna (figlio di Imperiale Colonna, sorella del padre di Francesco). La zia Imperiale aveva per altro sposato Antonio Colonna, fratello del cardinale Prospero. La stessa era poi madre anche del condottiero Prospero Colonna (altro cugino quindi del Nostro, e zio del cardinale Pompeo Colonna)».

29 Cfr. S. Colonna, *Pomponio Torelli Conte di Montechiarugolo. Tragedia e teoria degli affetti*, in Id., *La Galleria dei Carracci...*, pp. 61-68 e S. Colonna, *Annibale e Agostino Carracci e la teoria degli affetti nella Galleria Farnese. Il rapporto tra le corti farnesiane di Parma e Roma*, in *Il debito delle lettere: Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, a cura di A. Bianchi, N. Catelli, A. Torre, Unicopli (Parole allo Specchio / Studi e Testi, 26) Parma 2012, pp. 131-152.





UNA SCHEDA SU UN DISEGNO RAFFIGURANTE L'ANDATA AL CALVARIO QUI RESTITUITO A POLIDORO DA CARAVAGGIO

Antonio Cuccia

Studio per l'Andata al Calvario (recto) / Il Cireneo solleva la Croce (verso)

Matita e tratti di penna

mm. 285 x 320

Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Gabinetto disegni e stampe

inv. Lotto C n. 358

Provenienza: Palermo, Museo Nazionale (inv. Lotto n. 97)

È un puro caso che un disegno di tale spessore possa essere sfuggito al vaglio attento degli studiosi che nel catalogo *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis* hanno resa pubblica gran parte della straordinaria raccolta del Museo palermitano,¹ lasciandoci il godimento di una scoperta di grande rilevanza. Nel foglio è chiaramente riconoscibile l'episodio dell'*Andata al Calvario* raffigurato con una veemenza e una tale forza espressiva da non lasciare

dubbi sulle capacità dell'autore e sulla collocazione in un preciso momento culturale riconducibile alla Maniera. Non si sa nulla circa la sua provenienza, se non la sua presenza tra i disegni sfusi del Museo Nazionale palermitano transitati nella nuova istituzione di Palazzo Abatellis.² Certo è significativa la presenza del disegno a Palermo e il suo legame tematico se non iconografico col celebre *Spasimo* di Raffaello, oggetto di particolare attenzione da parte di Polidoro da Caravaggio nel confronto, a quanto pare richiesto, a sentire il Susinno,³ quando venne affidata al pittore lombardo la commissione dell'analogo soggetto per la chiesa messinese dell'Annunziata dei Catalani. L'opera venne consegnata nell'agosto del 1534 dopo lunga gestazione, puntualmente ricostruita dal Marabottini⁴ attraverso l'identificazione dei vari bozzetti preparatori. Di tale saggio e della successiva scoperta di altri bozzetti e disegni preparatori tiene conto l'esauritiva mostra di Napoli sul pittore (1988-89).





Polidoro da Caravaggio (qui attribuito), *Studio per l'Andata al Calvario* (verso), Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Gabinetto dei disegni e stampe



Tali testimonianze attestano il confrontarsi di Polidoro con lo *Spasimo* di Raffaello a Palermo, dove il quadro era arrivato attorno al 1517. I messinesi sapevano bene che lo scolaro di Raffaello sarebbe stato in grado di fornire un dipinto all'altezza del prototipo del maestro e questo spiega l'impegno di Polidoro nel produrre una messe di studi sul capolavoro palermitano. Ma va puntualizzato che era già trascorso un decennio dalla realizzazione del primo, ed era già accaduto il Sacco di Roma e mutato il tipo di religiosità che adesso, venendo meno quelle serene certezze umanistiche, lasciava spazio ad uno stato di ansioso smarrimento.

A enucleare questo stato d'animo che determinerà in Polidoro quella furia esecutiva dei bozzetti, è l'insuperato contributo del Marabottini, di cui mi sembra particolarmente calzante citare il seguente passo: «È



Raffaello Sanzio e aiuti, *Ascesa al Calvario (Lo Spasimo di Sicilia)*, Madrid, Museo del Prado



estremamente importante avere potuto stabilire che fin dal 1534 circa Polidoro era capace di esprimersi in questo modo violento e sommario, cavando dalle tavolette effetti singolari di impetuoso non finito [...] strisciando segni rapidi e arsicci di terra d'ombra [...] accatastando ossessive cubizzazioni formali, assiependo figure, o disciogliendo i gruppi in guizzanti contorni, ravvivati da pochi tocchi striati di chiaro. Ciò significa che il linguaggio dei bozzetti va sviluppando una propria autonomia (parallela a quella dei disegni) nei confronti delle grandi opere da cavalletto». ⁵ Questa risulta essere la chiave di lettura, condivisa dagli storici, del dipinto messinese, ora a Capodimonte, e di tutta la produzione preparatoria, grafica e pittorica, che documenta mirabilmente il graduale passaggio, elaborato dal pittore, dallo *Spasimo* palermitano a quello di Messina, divulgato dall'incisione del prete Colagiaco d'Alibrando. ⁶

Tra i bozzetti legati allo studio della pala palermitana il più fedele al prototipo, almeno iconograficamente, con la sola variante della Veronica, è quello del palazzo della Cancelleria a Roma, anche se il linguaggio e il tipo di sensibilità pittorica denunciano già la distanza dal prototipo raffaelliano, ⁷ mentre gli altri elaborati anticipano quella che sarà la definitiva realizzazione finale. Anche il disegno pubblicato, da Vincenzo Abbate reperito nella cartella "Pietro Novelli" del fondo



Colagiacomo d'Alibrando, *Il Spasmo di Maria Vergine*, Messina, Biblioteca Regionale Universitaria



Sgadari di Lo Monaco della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo, manifesta lo stretto rapporto con la grande pala dipinta di Polidoro per l'Annunziata dei Catalani di Messina.⁸

Su scala diversa si configura il nostro disegno, che invece testimonia una fase molto prossima



al bozzetto del palazzo della Cancelleria, pur anticipando dei motivi che ritornano nel disegno "Sgadari": il tracciato corsivo a ghirigori del paesaggio e la figura del Cristo di profilo come nell'incisione ispiratrice di Luca di Leida. Più concretamente ritengo che il foglio in questione costituisca l'elaborazione di un momento successivo al bozzetto romano ma che dà inizio allo scardinamento compositivo dello stesso, a cominciare dal soldato vessillifero che nel



Polidoro da Caravaggio, *Andata al Calvario*, Roma, Palazzo della Cancelleria



disegno mantiene l'elmo piumato, ma accorpa la figura che gli sta di fronte nel gesto di brandire il rotolo nella visione frontale del cavallo mentre, non tenendo conto della centralità del Cristo-portacroce, così come configurato nello *Spasimo* di Palermo e nel bozzetto romano, lo relega in controparte quale

appendice di un cono immaginario disposto in diagonale, denso di figure concitate che popolano il tragico corteo. Tale nuova disposizione radicalmente trasformata, rispetto al prototipo di Raffaello, che rappresentava un raro momento di incontro tra Cristo e la madre, ostacolato dagli aguzzini, ora qui si configura come l'intervento del Cireneo, che sgrava dal peso della croce il Cristo caduto. Sul retro un particolare del medesimo quadro però abbozzato conferma



Polidoro da Caravaggio (qui attribuito), *Il Cireneo solleva la Croce* (recto), Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Gabinetto dei disegni e stampe



l'intenzionalità di focalizzare tale episodio. Entrambi i disegni su foglio bianco sono tracciati a matita, sul recto soltanto alcune striature nell'angolo inferiore sono a penna. Il segno grafico è incisivo e ripetuto, e si avvale di ombreggiature – tale si riscontra nei disegni a penna del periodo messinese – il tratto è sintetico, veloce, volutamente non definito, di forte impatto e con quel carattere “impressionistico” largamente utilizzato nei bozzetti. E proprio un bozzetto si può definire tale disegno dove si colgono il carattere drammatico della scena e l'immediatezza del messaggio trasmesso da una gestualità marcata: il soldato a cavallo intima al Cireneo, individuabile nel personaggio con la mano alzata, di farsi carico della croce che due pietosi astanti sollevano dalle spalle del Cristo. A conferma dell'autografia polidoriana si offrono svariati richiami espressivi che ricorrono nel percorso figurativo del pittore a cominciare dalla mano





Polidoro da Caravaggio, *Trasfigurazione*, Berlino, Staatliche Museen



sventagliata dal Cireneo, spesso ricorrente come negli *Studi per il Cristo della Trasfigurazione* di Londra⁹ o nell'apostolo posto al centro nel disegno ripassato (?) della *Trasfigurazione* di Berlino.¹⁰

È riconoscibile il carattere risentito del cavallo e l'elmo piumato del cavaliere nel bozzetto della Cancelleria e c'è nel Cristo piegato il ricordo dell'angelo inginocchiato della rondella monocroma dell'altare della Pescheria a Napoli. Ma trovo scontato rilevare che c'è un'evidenza più profonda, aldilà dei rimandi su cui si potrebbe ancora continuare riscontrabile proprio nel *ductus* disegnativo nervoso, instabile e tenacemente espressivo ben evidente nella resa delle mani (si veda la nodosità della mano dell'uomo a cavallo) e dei volti parlanti e dei profili resi di tre quarti, la forte definizione incisiva degli occhi,

della bocca, con i loro appoggi d'ombra, retaggio peculiare di un "naturalismo espressivo".

A conclusione di questa dissertazione non poteva passare inosservata la figura in movimento, posta in primo piano al centro della composizione, le cui gambe muscolose e la stessa articolazione dei piedi richiamano prepotentemente i due pastori in ginocchio e in piedi posti ad apri-quinta della *Natività di Altobasso*, commissionata al pittore nel febbraio del 1533, di lunghissima gestazione e con supposti interventi di aiuti.¹¹ Ci troviamo di fronte a una interferenza tra i due dipinti capisaldi dell'attività del pittore a Messina in apparenza in contraddizione ma che è possibile giustificare grazie ai contributi confluiti nella basilare mostra napoletana dell'88-89. Dalla disamina espletata dal De Castris¹² risulta che la *Natività* commissionata nel febbraio del 1533 «giaceva ancora incompiuta nella



Polidoro da Caravaggio, *Natività*, Messina, Museo Regionale



mente o già nella bottega del pittore» negli anni tra il 1534 e '35 per impegni che egli andava espletando inerenti all'*Andata al Calvario* e agli apparati in onore di Carlo V. «Se ne deduce che la *Natività*, lungi dall'essere realizzata secondo contratto fra il 1533 e il 1534, era ancora in fase di ideazione nel 1535; cade così ogni imbarazzo nella difficile sovrapposizione fra questa pala e quella ben diversa con l'*Andata al Calvario*, fra l'altro di certo iniziata vari anni prima».¹³ Questa congiuntura, caratterizzata dal sovrapporsi di idee, si palesa chiaramente nel nostro disegno testé scoperto¹⁴ che si rivela di straordinaria rilevanza, aldilà della qualità, per l'apporto conoscitivo che reca al menzionato momento creativo denso di continue sollecitazioni che sotto forma di ideazioni si riversano sulle due opere capitali in cantiere. Proprio a una di queste ideazioni trovo opportuno associare un disegno a penna e acquerello raffigurante l'*Adorazione dei pastori* al Louvre (inv. 6068), che secondo De Castris¹⁵ riprende motivi della grande *Andata al Calvario* ed è databile al 1533. Ebbene non è un puro caso che in questo disegno, come pure nel nostro, si riscontri un tratto corsivo e sintetico nel delineare il paesaggio con tratti veloci e nervosi, quasi fosse uno scarabocchio. Trovo che i due disegni si sostengano a vicenda pur differenziandosi, il primo nella sua struttura finalizzata a imbrigliarne l'idea, mentre il nostro più concretamente a impiantare un dettato prossimo a essere realizzato.



Polidoro da Caravaggio, *Adorazione dei pastori*, Parigi, Louvre



A chiusura, ottemperando ai limiti di una scheda, non posso non chiedermi, sollecitato da questa scoperta, se il soggiorno di Polidoro a Palermo non abbia avuto quivi una qualche ricaduta sullo sviluppo della cultura pittorica in considerazione dell'incontro scontato con Vincenzo da Pavia, col quale egli si suppone abbia lavorato nella bottega di Raffaello.



NOTE

1 *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo, 15 dicembre 1995 – 29 febbraio 1996), a cura di V. Abbate, Sellerio, Palermo 1995.

2 Ringrazio la Direzione di Palazzo Abatellis, in particolare la dottoressa Evelina De Castro per la gentile fornitura delle immagini. E ringrazio ancora Salvatore Pagano per le notizie circa la provenienza del disegno.

3 F. Susinno, *Le vite dei Pittori Messinesi* (ca. 1724), a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 56.

4 A. Marabottini, *Genesi di un dipinto (l'Andata al Calvario di Polidoro a Capodimonte)*, in "Commentari", XVIII, 1967, 1-3, pp. 170-185; A. Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, 2 voll., Edizioni dell'Elefante, Roma 1969, p. 191.

5 Ibidem.

6 *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Napoli, 11 novembre 1988 – 15 febbraio 1989), a cura di P. Leone de Castris, Mondadori-De Luca, Milano-Roma 1988, p. 170.

7 T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia Orientale*, Electa Napoli, Napoli 1993, pp. 114-139.

8 V. Abbate, in *Polidoro da Caravaggio...*, 1988, pp. 125-127.

9 Scheda IX. 5, in *Polidoro da Caravaggio...*, 1988, p. 112.

10 Scheda IX. 6, in *Polidoro da Caravaggio...*, 1988, pp. 112-114.

11 Per tutta la problematica relativa al quadro cfr. Scheda XI b.6 in *Polidoro*

da Caravaggio..., 1988, pp. 148-150; *Opere d'Arte Restaurate nel Messinese*, a cura di F. Campagna Cicala, Regione siciliana, Assessorato per i Beni culturali ed ambientali e Pubblica Istruzione, Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici della Sicilia orientale, [Messina] 1979.

12 P. Leone De Castris, in *Polidoro da Caravaggio...*, 1988, pp. 141-142.

13 Ivi, p. 141.

14 Va detto che il nostro disegno è stato pubblicato in una miscelanea curata da M.A. Spadaro, *Raffaello e lo Spasimo di Sicilia*, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, Palermo 1991, p. 24, fig. 33 ma riferito a ignoto del secolo XVII, riconducibile a modi novelleschi.

15 P. Leone De Castris, in *Polidoro da Caravaggio...*, 1988, scheda XI b.6, pp. 148-150. Si veda anche A. De Marchi, *Raffaello, Polidoro e lo Spasimo di Sicilia: un caso di scuola*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. Immagine, memoria, materia*, vol. 2, a cura di G. Bordi, I. Carlettini, M.L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani, Gangemi, Roma 2014, pp. 119-126.





UN PROTOTIPO DELLE RIVISTE D'ARTE IN ITALIA: LA “DECA DI BELLE ARTI” (1813)

Francesco Paolo Campione

1. Il mercato dell'informazione sull'arte in Sicilia nell'Ottocento

Il ruolo della stampa periodica nella costruzione della critica e della teoria dell'arte in Italia è da almeno un quindicennio oggetto di una estesa campagna d'indagini che hanno ricostruito, ormai con buona definizione, le dinamiche culturali e il retroterra che stavano a contorno della produzione e della diffusione di questo mezzo d'informazione. Importanti occasioni di confronto tra le diverse *équipes* di studiosi italiani¹ hanno costituito non solo una registrazione dello “stato dell'arte” intorno agli studi sulle riviste a tema figurativo in Italia tra Ottocento e Novecento, ma anche un preciso indirizzo metodologico nella catalogazione e nell'analisi di quella immensa messe di scritti che dà luogo – a oltre quindici anni di distanza dall'inizio di quelle investigazioni – a un modello ancora perfettamente funzionale.

Lo statuto introduttivo di quegli studi,² ha mostrato una sostanziale unitarietà nel quadro della “virale” diffusione del sapere artistico in Italia tra il XIX e il XX secolo: si trattasse della colta ed “europea” Milano, della borbonica e caotica Napoli o della lontana e fervida Palermo, ogni realtà culturale e territoriale affidava ai fogli periodici l'ufficio di propagatori della conoscenza in forme più o meno indirizzate dalla politica ufficiale, e con una attenzione sempre viva alla valorizzazione e alla conoscenza del patrimonio artistico locale. L'unificazione culturale della penisola, prim'ancora che attraverso le campagne militari savoiarde, avvenne attraverso la fitta rete di scambi di riviste che circolavano in Italia già a partire dalla fine del Settecento. Il caso della Sicilia, e di Palermo in particolare, presenta alcune particolarità che indubbiamente fanno di questa realtà storica e culturale un interessante modello di analisi per comprendere, a un livello più generale, quali meccanismi abbiano sovrinteso alla nascita, alla



organizzazione e alla diffusione delle testate specificamente dedicate alle arti in Italia nel corso del XIX secolo. Le indagini condotte dal gruppo di studio dell'Università di Palermo³ hanno messo in luce da una parte la vocazione multidisciplinare che stava a fondamento del progetto culturale di ciascun giornale, dall'altro l'assenza – almeno fino alla seconda metà dell'Ottocento – di una loro specializzazione esclusivamente dedicata alle arti. D'altro canto, la diffusione della stampa periodica s'inseriva in un disegno di più ampia latitudine: il ceto borghese (o borghesizzato, giacché persino l'aristocrazia a un certo momento si volse a tentare la carta della vocazione imprenditoriale per evitare l'abisso) esigeva uno strumento d'informazione agile, sintetico, a basso costo. Una “piattaforma” ad ampio spettro che servisse a formare il perfetto intellettuale moderno. Bandita (o quasi) la figura dell'erudito di vecchio stampo, spesso un ecclesiastico o un nobile sfaccendato, l'informazione era



Giuseppe Patania (inc.) su disegno di Giuseppe di Giovanni, *Ritratto di Francesco Franco*, litografia, 1847 ca.



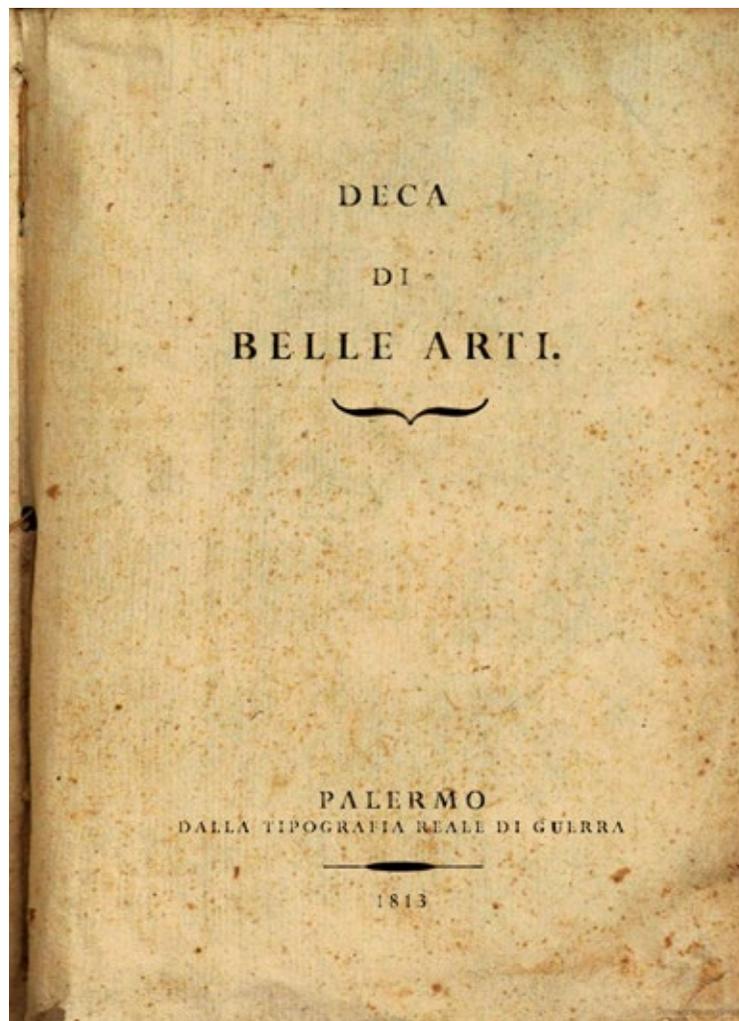
agita adesso da uno stuolo di “giornalisti” capaci di spaziare, magari con abilità velleitarie, nei più disparati dominî del sapere attraverso l'uso di un linguaggio semplice, immediato, accattivante. Entro questo enciclopedismo, la elaborazione di una sia pure embrionale *Kunstwissenschaft* era solo l'aspetto emergente di un programma politico più sottile e, per la natura stessa del suo medium, più insinuante: rivendicare alla Sicilia, attraverso la ricostruzione della sua storia artistica, letteraria e scientifica, quella specificità che – all'alba del XIX secolo – le macchinazioni politiche di sovrani sentiti come lontani e abusivi – s'apprestavano a cancellare. Per una stagione relativamente lunga, corrispondente alla prima metà dell'Ottocento, riviste quali il “Giornale di Scienze, Lettere ed Arti” (1823-1842), le “Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia”



(1832-1840), “L’Oreteo” (1839-1841), “L’Osservatore Peloritano” (Messina, 1834-1842), “L’Eco Peloritana, giornale di scienze, lettere ed arti” (Messina, 1853-1858), il “Giornale del Gabinetto Letterario dell’Accademia Gioenia” (Catania, 1834-1858), a cui va aggiunto almeno un centinaio di altri titoli più o meno duraturi, rappresentarono il vero motore della cultura siciliana. Viene da credere che il fenomeno letterario delle riviste fosse però anche l’epifenomeno di una smisurata macchina economica e imprenditoriale: a un certo punto, insomma, alcuni editori e tipografi (i Dato, i Lao, i Meli, Solli, i Clamis & Roberti, i Pedone Lauriel per non citare che i maggiori e più fortunati) dovettero subodorare l’affare, e impiantare un vero e proprio marketing editoriale basato su sottoscrizioni di abbonamenti, diffusione capillare e puntuale dei numeri, qualità e autorevolezza delle firme. Certo non sempre l’avventura delle riviste era accompagnata da durevole successo: a fronte dei casi limite del “Giornale” letterario”, delle “Effemeridi” e del “Giornale

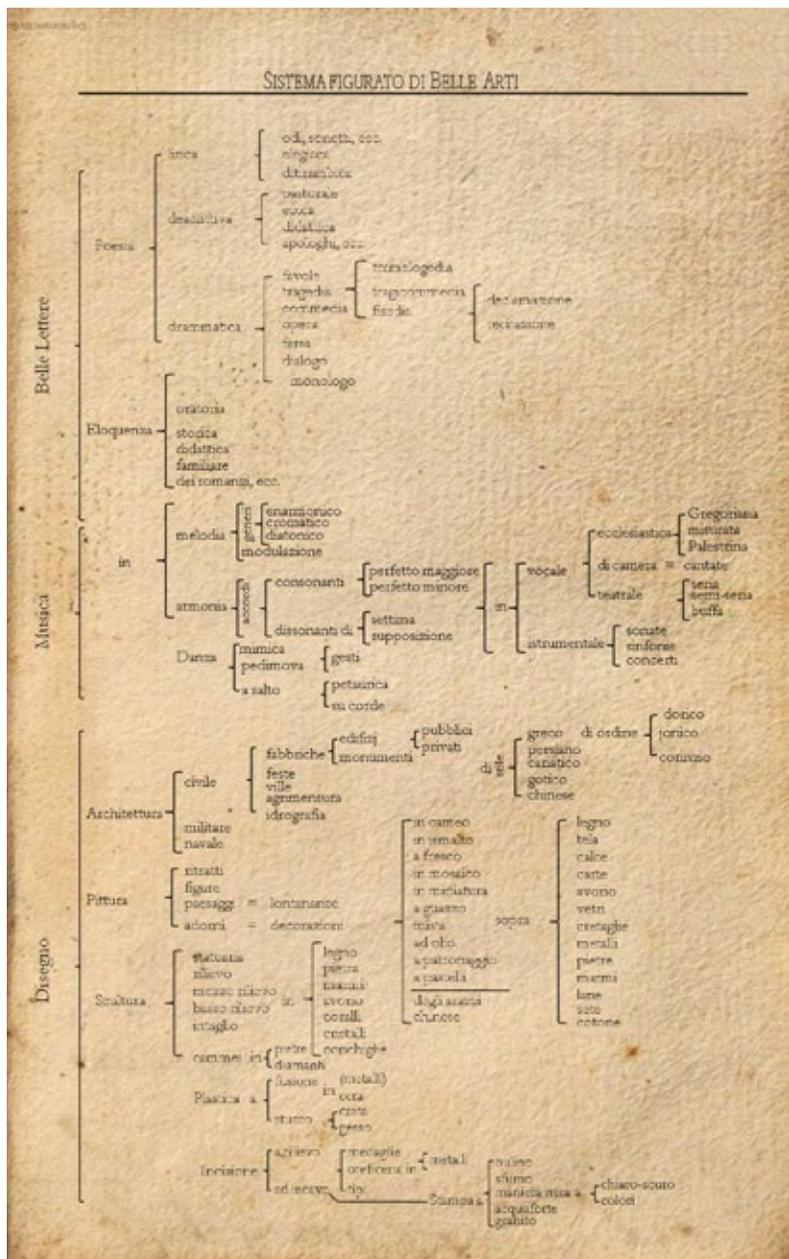
Gioenio”, che ebbero vita lunga e prospera, peraltro “protetti” e sorvegliati dalle alte gerarchie della burocrazia (il “Giornale di Scienze, Lettere ed Arti” stava addirittura sotto gli auspici del capo della Polizia borbonica), la gran parte delle riviste pubblicate in Sicilia in

quel tempo non vide luce – nella migliore delle ipotesi – per più di due o tre annate. Quale la ragione di una tale “mortalità”? Difficile spiegarlo. Probabilmente la causa della debolezza intrinseca di ciascuna rivista stava da un lato nella scarsa capacità previsionale degli editori (i quali, tuttavia, come in un moderno gioco finanziario, nel giro di pochi mesi aprivano e chiudevano con disinvoltura le testate per aggirare le maglie del fisco o della censura) rispetto all’effettivo *impact factor* che esse potessero garantire; dall’altra nel pubblico stesso, probabilmente dai gusti ondivaghi e scarsamente propenso alla “fidelizzazione”. A dispetto tuttavia della deciduità di molti titoli, è



Frontespizio del primo numero della “Deca di Belle Arti”, Tipografia Reale di Guerra, Palermo 1813





Il sistema delle Belle Arti secondo il progetto teorico della “Deca di Belle Arti”



un dato irrevocabile che la vera partita intorno alle vicende della critica d’arte e dell’estetica in Sicilia, prim’ancora che nei saggi numerosi e informati di un Agostino Gallo, prim’ancora che nei grandi sistemi architettati da un Di Marzo, o nelle altrettanto appassionate pubblicazioni degli studiosi d’area messinese e catanese, si giocò negli innumerevoli articoli che uno stuolo di intellettuali (è bene ribadirlo, non sempre specialisti del settore) pubblicò in quei decenni risolutivi.

È stato più volte rilevato che la ricerca e la schedatura degli articoli d’arte entro le riviste siciliane⁴ deve spesso farsi spazio entro una intricatissima selva di temi, espressione di quell’abito multisetoriale che è il connotato più tipico della pubblicistica periodica del XIX secolo, non solamente in Italia. Nell’Isola

bisognerà attendere gli ultimi decenni dell’Ottocento affinché compaiano i primi periodici esclusivamente votati alla critica e alla storiografia artistica: “La Sicilia Artistica e Archeologica”, uscita per tre sole annate a partire dal 1887, ne è il primo esempio significativo sia per la risonanza degli autori che vi contribuirono,⁵ sia per la splendida veste grafica elaborata dal pittore Rocco Lentini.⁶ I nuovi ritrovati della tecnica tipografica e di foto-composizione permettevano adesso di editare riviste illustrate con minori costi di produzione, ma infinitamente più attraenti dei disadorni periodici di qualche decennio prima, solo qua e là arricchiti da una sparuta illustrazione litografica, o da qualche siderografia. Il “vedere e rivedere” di venturiana autorità, d’altro canto, ora esige che la rivista d’arte strutturasse un dialogo immediato fra testo e opera d’arte riprodotta. Siamo in verità in un momento molto al di



qua rispetto al consolidamento, ormai pressoché definitivo, di una scienza dell'arte in Italia e nel resto dell'Europa che di necessità doveva tradursi in una diffusione a vasto raggio del sapere estetico anche presso la “base” della struttura socio-culturale.

Poco noto è piuttosto il tentativo, esperito agli inizi del XIX secolo, di pubblicare in Sicilia una rivista che fosse in via quasi esclusiva dedicata all'arte. Per la sua breve durata e anche per il periodo cruciale in cui si trovò coinvolto, quell'esperimento fu destinato a un rapidissimo oblio e a non lasciare quasi alcuna traccia negli archivi e nelle biblioteche dell'Isola. Eppure la “Deca di Belle Arti”, pubblicata per pochissimi numeri a Palermo nel 1813, come il fossile di un organismo presto estinto offre alcuni indizi significativi non solo degli indirizzi percorsi da quella sorta di “paleo-critica” d'arte elaborata in Sicilia agli inizi del XIX secolo, ma anche dello stretto rapporto che annodava – in quel preciso momento della storia dell'Isola – la politica e lo studio dell'arte.

2. Al centro di un incrocio “pericoloso”

Scorrendo il ponderoso repertorio bibliografico di Giovanni Maria Mira⁷ alla voce “Francesco Franco”⁸ apprendiamo che costui, «celebre avvocato», fu autore di una tragedia intitolata *L'Amalarico*, pubblicata per la prima volta nel 1812.⁹ Una *pièce*,

alla quale pare arridesse ampio successo di pubblico e di critica tanto che l'autore dovette ristamparne per ben quattro edizioni¹⁰ fino al 1815.¹¹ Solo che, a quanto sembra, essa non era tutta farina del suo sacco. Mira ci informa che era stata composta a tre mani con gli interventi di Giacinto Agnello¹² e di Pompeo Insenga¹³, altri due giovani e ambiziosi letterati. Ma non è tutto: i tre avevano deciso di spacciare la loro letteraria e letterale falsificazione come un'opera di Vincenzo Monti, il poeta più celebre (e idolatrato) di quel tempo, scatenandone la reazione stizzita.¹⁴ La sfacciata violazione del diritto d'autore, in verità, non pare che recasse alcun tipo di conseguenza, che fosse di responsabilità civile o penale, agli autori i quali si godettero placidamente i frutti della loro impostura.

In effetti, al di là di questo episodio che molto somiglia a una giovanile goliardata, Francesco Franco fu tra i più attivi animatori del panorama culturale palermitano agli inizi del XIX secolo: benché votato agli studi giuridici, nel 1813 intraprese con gli altri due compagni di burla l'avventura di una nuova rivista dedicata alle Belle Arti, argomento che da un lato gli consentiva d'introdursi con un prodotto nuovo nel mercato dell'editoria periodica di quel tempo; dall'altro, di approfittare del momento politico che, giusto in quel preciso frangente, vedeva la Sicilia al centro di un vero e proprio intrigo internazionale. È utile forse delineare brevemente il sottofondo di questa vicenda.



3. L'orizzonte della storia

Nel 1806 l'esercito francese aveva invaso il territorio del Regno di Napoli costringendo Ferdinando IV e la sua famiglia a una precipitosa fuga in Sicilia. Nuovamente nel volgere di pochi anni (l'ultima volta che il re aveva riparato a Palermo era stata in occasione della Rivoluzione del 1799) la Sicilia diveniva sede reale, custode di un trono effettivo rimasto vuoto per secoli. È certo però che, benché nell'animo dei Siciliani il desiderio di un re tutto loro per oltre quattrocento anni fosse rimasto una chimera, adesso la figura di quel sovrano inetto, volgare e fatuo era destinata a scavare uno iato incolmabile tra i sudditi e la corona. Ferdinando, che doveva soffrire di una qualche forma di demenza senile o forse di una inguaribile depressione, preferì gettarsi a capofitto nell'amata caccia, nei divertimenti sfrenati e lascivi consegnando alla spregiudicata moglie Maria Carolina le chiavi del governo, quasi che



Giuseppe Velasco, *Noli me tangere* (1808). Mistretta, chiesa di San Giuseppe del Collegio di Maria



ormai avesse in orrore le cure dello Stato. Non s'avvedeva, o proprio non voleva accorgersi, che quella totale devoluzione del potere significava condurre verso il naufragio l'intero reame del sud. Ben presto i Siciliani avrebbero sperimentato sulla loro pelle le spese sfrenate della regina (per mantenere le quali occorreva a ogni piè sospinto una richiesta di cospicui "donativi" ai contribuenti), la corruzione della corte ostile agli isolani, il mostruoso disavanzo che costava una guerra impari condotta con mezzi inadeguati e obsoleti. D'altra parte, i segreti raggiunti con cui la consorte reale tentava di riprendere il possesso del Regno di Napoli pervenendo a patti con i Francesi di stanza in Calabria,¹⁵ e la circostanza del matrimonio della nipote Maria Luisa d'Austria con Napoleone, dal quale la regina attraverso le ormai ben note trame contava di trarre vantaggio, da una parte avevano posto in

allarme gli Inglesi – ormai di fatto “protettori” della Corona borbonica –; dall’altra avevano esacerbato ancor più i rapporti tra la nobiltà meno incline a tollerare ulteriori sopraffazioni e l’entourage sovrano, che da sempre considerava la Sicilia una provincia subalterna e una comoda riserva fiscale.¹⁶ L’incapacità previsionale di Ferdinando, proteso a mantenere il proprio trono anche a costo di colare a picco con l’intero Stato, aveva dunque fatto sì che il potere effettivo sul governo passasse ai britannici, che – in misura più o meno esplicita – della Sicilia avevano divisato fare una vera e propria colonia occulta. Per la sua posizione strategica, che avrebbe garantito loro la supremazia navale nel Mediterraneo, e per le risorse del suolo potenzialmente illimitate (che essi erano convinti di poter sfruttare in modo molto più efficace di quanto non facessero i nativi), il possesso dell’Isola avrebbe fatto degli Inglesi i padroni assoluti dei traffici nell’intero continente e avrebbe

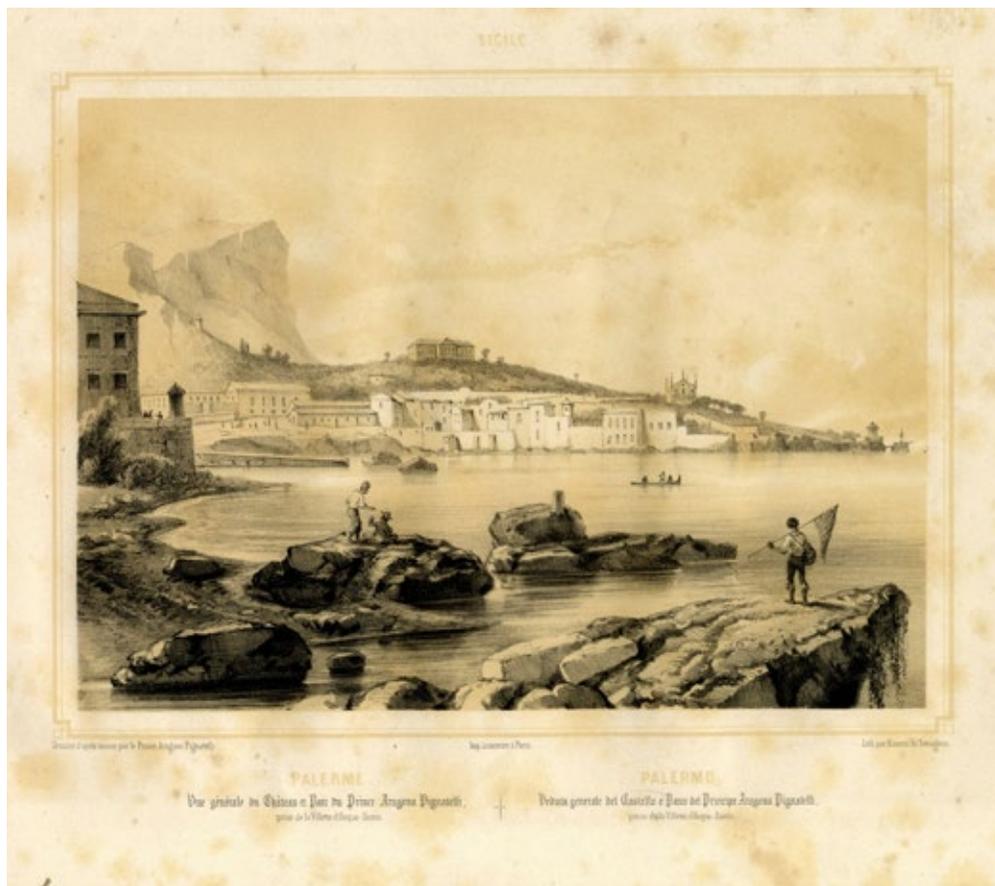
costituito l’imprescindibile punto di partenza per arrestare l’avanzata di Napoleone in Europa.¹⁷ Nel 1811 Ferdinando impose, oltre a un pesantissimo donativo di quasi 800 mila onze (cui si aggiungevano 100 mila ducati destinati a finanziare gli svaghi della regina), una nuova tassa su tutte le transazioni commerciali e finanziarie. Le proteste da parte di quel settore della nobiltà che ormai mal sopportava un ospite ingombrante e parassita ebbero come risposta l’arresto e il confino dei principali esponenti del partito dissidente, i principi di

Castelnuovo, di Belmonte, di Villafranca, di Aci, e il duca d’Angiò, la notte tra il 19 e il 20 luglio 1811, poiché «turbolenti e disturbatori della tranquillità pubblica».¹⁸ Gli Inglesi, probabilmente informati da spie che avevano disseminato per tutto il territorio, e temendo che una rivolta avrebbe reso impossibili i



Giuseppe De Bernardis, *Veduta della Casina del Principe di Belmonte, nell'acqua Santa presso Palermo*, incisione a bulino, 1825





Ettore Aragona Pignatelli, *Veduta generale del Castello e Parco del Principe Aragona Pignatelli*, litografia, 1837 (in alto, al centro, la villa del principe di Belmonte).



loro disegni di egemonia sulla regione, decisero dunque di intervenire: il 23 luglio lord William Bentinck sbarcava con le proprie truppe a Palermo per prendervi la carica di plenipotenziario. Doppia mente la Sicilia vedeva tramontare i vaneggiamenti della propria autonomia,

giacché si trovava adesso suddita di un re estraneo a sua volta succubo di un'altra potenza straniera. Bentinck sapeva bene che il perdurare delle frizioni tra Corona e aristocrazia avrebbe alla lunga sortito effetti catastrofici, e d'altro canto avvertiva che la sopravvivenza del residuo di un *ancien régime* altrove da tempo trapassato ostacolava i propri disegni politici. Agitando i fantasmi di una rivoluzione non tanto remota, il generale convinse Ferdinando IV a rafforzare la presenza militare inglese nell'Isola, a coinvolgere maggiormente i baroni nelle scelte politiche (liberando immediatamente i cinque ribelli al confino) e soprattutto a conferire un peso a un cetto – quello borghese – fino a quel momento rimasto escluso dai giochi di potere. Per limitare l'influenza di Maria Carolina, sulla quale le voci di presunti tentativi d'accordo con la Francia e con Napoli erano giunte a Londra con tutti i crismi della certezza, lord Bentinck si fece assegnare il titolo di Capitano Generale degli eserciti e della flotta: una mossa che intendeva esautorare la regina da qualunque ulteriore ingerenza. Posto con le spalle al muro di fronte a scelte che *motu proprio* non avrebbe mai avallato, il re decise di conferire al figlio Francesco il titolo di vicario del re con pieni e assoluti poteri: in pratica un'abdicazione sotto altre spoglie. Era il 16 gennaio 1812.

I disegni di Bentinck, tuttavia, mancavano ancora di un ultimo e clamoroso tratto: con il nuovo vicario istituì un governo militare in cui entrarono in qualità di ministri i baroni filo-britannici già confinati nelle isole, e che – in quanto comandante supremo delle truppe



– lo vedeva capo pressoché assoluto. Ma la mossa più dirompente di quel nuovo assetto di governo, il plenipotenziario se la riservò per ultima: impose al vicario l’emanazione di una costituzione liberale sul modello inglese, che fu approvata il 19 luglio 1812.¹⁹ La Sicilia, unica in Europa, aveva uno Statuto che più la faceva assomigliare a una repubblica che a un regno.

Ovviamente, la promulgazione della carta costituzionale non trovò tutti contenti. Per diverse ragioni, molti – tanto della vecchia aristocrazia quanto della nuova classe borghese – avevano di che temere da quel sussulto politico. I vecchi, perché l’entrata in vigore della Costituzione portava in dote l’abolizione dei diritti feudali, secolari tratti distintivi del privilegio e della prevaricazione; i nuovi, poiché quel documento sanciva di fatto l’entrata della Sicilia nell’orbita politica ed economica dell’Inghilterra e dunque rafforzava le prerogative dei magnati inglesi (non dimentichiamo che questa è l’epoca in cui ascendono alle

vette della supremazia mercantile in Sicilia famiglie di imprenditori come gli Ingham, gli Hopps, i Woodhouse, i Whitaker, i Pyne) al cui strapotere quelli isolani non avrebbero potuto che sottomettersi.

Tra gli affaristi inglesi giunti in Sicilia in quegli anni agitati, Gould Francis Leckie²⁰ aveva istituito una tenuta-modello nei pressi di Siracusa²¹ (dove ricopriva la carica di console di Sua Maestà) auspicando che il suo esempio fosse in breve seguito non solo dagli altri compatrioti che detenevano interessi commerciali nell’Isola, ma anche dagli stessi abitanti. Proprio Leckie era l’esponente di un partito avverso allo stato di militarizzazione dell’Isola, e che piuttosto considerava possibile debellare la potenza francese in Europa mostrando con i fatti (primo tra tutti proprio l’applicazione del dettato costituzionale) la deriva autoritaria che invece aveva intrapreso il potere napoleonico.



Raffaello (in realtà Giulio Romano), *Noli me tangere* (1520 ca.).
Madrid, Museo del Prado



Alla fazione anti-costituzionale dovette invece appartenere Agostino Gallo. L'erudito, lo ricordiamo, proveniva da una famiglia di commercianti di cristalli originaria di Savona²² e probabilmente non vedeva di buon grado la progressiva inglesizzazione che in quegli anni stava subendo l'assetto politico ed economico della Sicilia. Nel 1813, proprio in contemporanea all'uscita dei primi numeri della "Deca", aveva iniziato la pubblicazione di un foglio periodico, le "Riflessioni sulla Cronica", che attaccava la testata ufficiale filo-britannica (intitolata appunto "La Cronica di Sicilia",²³ fondata dagli stessi Franco, Inzenga e Agnello e uscita a partire da 2 settembre di quell'anno)²⁴ con posizioni imbevute di un fiero regionalismo. A proposito dell'ingerenza inglese sui fatti di Sicilia Gallo, il 23 ottobre, scriveva: «Erano essi (gli Inglesi) a dir del saggio, ed imparziale Leckie i giannizzari (sic) del dispotismo del Governo Siciliano, lo proteggevano colla forza, e col danaro, i loro larghi sussidj s'impiegavano al mantenimento d'infami spie, e di truppe dirette a tutt'altro oggetto che a favorire la Nazione». ²⁵ In altri termini, Gallo era convinto che tra il male di una tirannide esangue e quello di una totale sottomissione alla potenza straniera si dovesse scegliere quello minore, quand'anche ciò comportasse restare letteralmente al palo nella crescita economica, sociale e culturale dell'Isola.²⁶ Ben diversa la posizione politica assunta dagli autori della "Deca di Belle Arti", la cui pubblicazione prende avvio proprio in quei giorni convulsi: la Sicilia, ai loro occhi sognanti, pareva già avviata a far parte dell'Impero britannico.

4. Una rivista dalle pagine effimere

Ma tai libri periodici non possono affatto considerarsi sotto il rapporto di giornali letterari nell'indicata estesa significazione, ma piuttosto son da chiamarsi collezione di opuscoli, o raccolte di prose e versi di vario argomento. Questi medesimi pertanto non ebbero lunga esistenza, ma con più o meno spazio di vita cessarono; e l'ugual sorte ebbero eziandio quelli del presente secolo, sebbene in miglior maniera compilati, come a dire il "Giornale politico e letterario di Palermo" comparso nel 1810; il "Giornale enciclopedico di Sicilia", sotto nome di *Specchio delle scienze*, scritto da Rafinesque nel 1814; e la "Deca di belle arti" compilata quasi nello stesso tempo da' valorosi giovani Franco, Inzenga ed Agnello.²⁷

Così, a distanza di oltre venticinque anni dall'uscita dei pochi numeri della "Deca" (la rivista uscì per soli 12 numeri dal 10 agosto al 30 novembre 1813),²⁸ un anonimo cronista (da identificare forse con lo stesso Agostino Gallo) registrava la fugace apparizione di alcune pubblicazioni periodiche tra il primo e il secondo decennio del XIX secolo. In effetti, il destino della rivista dovette essere segnato da un lato dal progetto velleitario sul quale si fondava (annodare l'informazione culturale a una ben precisa ideologia politica, di fatto per accreditare l'immagine di una Sicilia che in fondo manteneva la propria identità culturale a dispetto dello stato di asservimento); dall'altro, dall'adesione a un partito politico che – per la situazione d'emergenza su cui aveva fondato il proprio potere – ben presto sarebbe stato messo in mora da un ineluttabile ritorno all'*in statu quo*.



Il primo numero della rivista esce il 10 agosto del 1813 nella veste grafica estremamente spartana che caratterizzerà l'intera tiratura. La Tipografia Reale di Guerra,²⁹ che stampava il periodico, era d'altro canto quella ufficiale del governo militare e poco indulgeva – causa peraltro la grave crisi economica – a qualsivoglia raffinatezza di stampa.³⁰ Nel programma pubblicato nel primo numero, ed elaborato forse dallo stesso Francesco Franco, è chiaramente esposta la vocazione della rivista (che si potrebbe riassumere nella formula “informazione rapida, efficace e a basso costo”) con un linguaggio immediato, arguto e apparentemente antidogmatico:

La calcolatrice esperienza ha persuaso che cotesta specie di fogli, per la sua utilità, più ragguardevole risulta de' grandeggianti volumi. Chi va a sobbissarsi oggigiorno negli archivj polverosi di Manetone e Sanconiatone!³¹ Sempre un periodico, oltre la facilità dell'acquisto, il comodo trasporto, la brevità del tempo consumato a percorrerlo, vanta almeno la certa prerogativa, che non mortificando l'amor proprio del leggitore credentesi abile a foggiarlo, riesce perciò lusinghevole e ben accetto. [...] Ma qual vistoso argomento sceglieremo pe' nostri fogli, onde attirare l'altrui ricerca? Forse le gare parlamentarie? O politiche discussioni? Materie dottrinali? Notizie europee? Nulla di ciò: batta chi vuole sì orrevoli ed ardue carriere. Noi rivolti a più dilettevole serie d'oggetti, e pretendendo occuparci di quanto il maggior numero d'ogni classe, d'ogni tempo e luogo agogna conoscere, di che altro mai occuparci dovremo, se non delle figlie primogenite del delicato sentimento, delle imitatrici della vaga natura, le Veneri letterarie, la magia de' sensi, l'arti belle? Ah, divine bell'arti! – Freddi apatisti, orang-ou-tanghi dell'umanità non leggete no, qualunque esse sieno, tali carte: altrove, altrove quegli occhi profani: e che ci cale di voi?³²

Il prologo esibisce con chiarezza la vocazione divulgativa della rivista, che nel progetto degli estensori assurge a uno specimen dell'intera scrittura sull'arte in quel torno di tempo:

Non si ha comunemente nel mondo che idee indistinte e confuse su le belle arti; la loro istoria trovasi sparpagliata in una infinità di libri: molto è stato scritto, molti punti sono stati negletti; il loro nome complessivo non le ha fatte per avventura accuratamente classificare. Frattanto il pubblico accoglie sempre con avidità smaniosa [ciò] che riguarda [le] belle arti: tiensene spesso soggetto nelle conversazioni; ne discorrono le *gens d'esprit* e gl'ignoranti. Si sentono desse, è vero; ma si potrebbero sentir meglio. In siffatto stato di cose dunque, un'istruttiva serie di fogli periodici dee certamente riputarsi quale strada deliziosa, che conduce alla volta della perfezione: ed anzi così, a capo di parecchi anni si fonda, si costituisce un considerevole raccoglimento di tutto ciò che serve alla storia dell'arti belle in Sicilia, sotto il secolo decimonono.³³

Il futuro della storiografia artistica, almeno al sentire dei redattori della “Deca”, appare segnato: il pubblico moderno difficilmente s'accosterà ai trattati enciclopedici, alle sconfinare elaborazioni dottrinali che paiono scritte solo a beneficio di chi scrive. Piuttosto, cercherà uno strumento informativo agile e versatile capace di istruirlo senza gravarlo di indigeste erudizioni. Ci si aspetterebbe dunque che, date queste premesse liquidatorie nei confronti della cultura ufficiale, l'impianto teorico sul quale era costruita la rivista si spogliasse del gravame della trazione che ancora la fletteva verso il secolo precedente. Ovviamente nulla di tutto ciò. Di fatto, lo schema che rappresenta l'ossatura su cui si appoggia il progetto della “Deca”



è rappresentato da un diagramma intitolato *Sistema figurato di Belle Arti*, che delinea la costellazione di pratiche artistiche che saranno oggetto di esposizione tra le pagine della rivista. Ed è appunto la medesima aggregazione concettuale che aveva escogitato Charles Batteux quasi settant'anni prima in uno dei testi capitali della storia dell'estetica: *Le Belle Arti ricondotte a unico principio* (1746)³⁴ rappresentavano ancora – sebbene portatrici di un costrutto che nulla di nuovo introduceva nell'ambito della storia delle idee – il modello teorico di riferimento della cultura estetologica italiana di inizio Ottocento. Batteux, com'è noto, aveva individuato un sistema di sette arti “belle” (pittura, scultura, architettura, poesia, eloquenza, musica, arte gestuale) accomunate da uno statuto imitativo che le faceva funzionare in modo reciprocamente analogo, e dal quale sarebbe discesa la produzione di “oggetti” belli. È lo stesso prototipo a

Federico Barocci, *Noli me tangere* (1590 ca.). Firenze, Galleria degli Uffizi



cui si era affacciato, pochi anni prima dell'uscita del primo numero della “Deca”, il trapanese Giuseppe Maria Di Ferro³⁵ nelle sue dissertazioni *Delle Belle Arti*³⁶ (1807-08) che si configurano come una delle estreme propaggini della cultura settecentesca nel pieno del XIX secolo. L'intento di Di Ferro, in sostanza, era stato quello di “aggiornare” il dettato di Batteux in una prospettiva che da un lato ricomponesse il dissidio tra arti e scienze intendendole come emisferi di uno stesso universo di conoscenze, che mutuamente si danno senso; dall'altro s'aprì al non meno cogente portato del *Laocoonte* lessinghiano, e alla “scoperta” delle differenti qualità semiotiche tra poesia e pittura. Gli scostamenti dal recinto normativo di Batteux in Di Ferro erano stati pur sempre minimali, specie laddove all'orizzonte di tutte le



Belle Arti era individuata la poesia, l'arte "bella" a cui sembravano fare da corollario tutte le altre. Da teorico della retorica, l'abate francese aveva approfondito in via quasi esclusiva il sottofondo mimetico dell'arte poetica, sorvolando invece molto alla lontana su pittura, musica e danza (e naturalmente sull'architettura). Di Ferro, dal canto suo, aveva riacquisito la centralità monopolizzante della poesia, attribuendole soprattutto un abito "sentimentale" capace di fornire un sottofondo emozionale a tutte le altre pratiche artistiche.³⁷ La pittura, secondo Di Ferro, si eleva invece a un podio più alto, per la sua più forte presa sui sensi: la bellezza che essa trasmette è più immediata di quella che per opera del verso s'insinua nella fantasia, perché la vista è più facilmente impressionabile.³⁸

Nel prospetto elaborato dagli estensori della "Deca", come è possibile osservare dal grafico che riproduciamo, la propensione classificatoria di Batteux è portata alle ultime conseguenze: le Belle Arti si sono ridotte a tre macrosettori (Belle Lettere, Musica e Disegno) dai quali a loro volta discendono Poesia, Eloquenza, Architettura, Pittura e Scultura, ulteriormente suddivise in una miriade di pratiche individuate – specie per le arti visive – sulla *ratio* delle tecniche e dei materiali di cui fanno uso. Manca, sia detto per inciso, un qualunque riferimento alla teoria della tattilità, tal quale risulta da *Plastica* di Herder (1778),³⁹ cosicché la scultura è ad esempio ancora considerata un'"arte del disegno", e dunque sovrintesa dai meccanismi fruitivi dell'occhio piuttosto che della mano.

Naturalmente, la sopravvivenza della normativa batteuxiana era anche il più rassicurante ancoraggio a un passato che sembrava la marca identitaria di un'Isola che s'apprestava a perdere del tutto sia la propria specificità politica, sia persino il riconoscimento delle proprie radici culturali. Il compito della rivista consiste dunque, innanzi tutto, nel recupero di questa individualità in un momento nel quale le arti in Sicilia paiono del tutto trascurate dalle gerarchie del potere:

Si teme – scrivono i redattori – che in Sicilia manchi materia onde vestire un foglio ogni dieci giorni. Siam sinceri. Qui non possediamo né la meraviglie di Roma, né la musica di Vienna; ed anzi talune delle belle arti vengono pochissimo curate. Ma si abbia pure la crudeltà di supponerle oggi eliminate ed escluse omninamente da questo suolo, ove in vero nessuno ci contrasterà che pompeggiarono un tempo. Concediamo che non esistano. Non vi entreranno giammai però, finché non si scaglia la prima pietra. Una voce qualunque animatrice dà sempre una spinta salutare al cuore dell'artista, che langue timido ed avvilito negli abissi dell'oscurità. Si può giovare all'arti buone egualmente col predicarne i progressi, quando si trovano già allignate, che col liberarle dagli ostacoli [e] dai pregiudizj che fatalmente le inceppano. [...] Siamo cittadini degli Empedocli e degli Archimedi; siamo fervidi ed elastici, capaci quando lo vogliamo, ed uomini come gli altri. Ci pregiamo di poeti, di pittori ed artisti e di teatro principalmente, che è il complesso dell'arti tutte. V'ha dunque molto da sperare. Bando dunque al misantropismo.⁴⁰

E così, il primo articolo che inaugura la rassegna di interventi nella "Deca" è un commento all'ode *Alla Gran Bretagna* che Michelangelo Monti⁴¹ aveva composto qualche mese prima. Il fine strumentale di



questa recensione, al di là dell'elogio a uno dei poeti allora sulla breccia in Sicilia, sta proprio nella esaltazione del sottofondo politico su cui appoggia la composizione: la Sicilia vi è rappresentata grata alla nazione "liberatrice" e persino nelle vesti di una sorella minore della grande isola albionica:

Che nuovo accordo di pensieri, che felicità di verso, che eleganza di frasi, che tema robusto! Non è la lode che si vende ad un particolare; non la bizzarria d'un poeta; è l'inno del cuore, che una nazione rigenerata (*si Di favent*) drizza in atto di riconoscenza ad una delle più distinte nazioni Europee.⁴²

Lord Bentinck – ciò soprattutto muove l'entusiasmo interessato dei redattori – nel carme di Monti è rappresentato come l'eroe portatore di buone leggi, il regolatore che con l'arma della Costituzione ha salvato la Sicilia dal caos cui inesorabilmente stava avviandosi con lo straripare dei Napoleonidi in Europa. Naturalmente, questa partigianeria (parsa a più d'uno frutto di un meschino calcolo di convenienza) attirò non pochi strali sulla testata. In un opuscolo anonimo pubblicato a Palermo proprio nel 1813 gli autori della "Deca" sono definiti «corifei della macchinata oppressione, [e da ciò sono]⁴³ stati ribassati e consegnati all'odio di tutta la Nazione».⁴⁴ La difesa da parte della redazione è veemente, non solo contro l'anonimo autore del libello tacciato di calunnia, ma anche nei confronti di coloro che nostalgicamente stavano ancora al fianco del regime borbonico:

Già i partigiani non lasceranno di appellarci partigiani com'essi: ma niente di meraviglia in un'epoca turbinosa, in cui si svisano, si ammalignano i fatti più puri, se fia financo calunniata la voce della verità col facile pretesto di nominarla figlia di partito [...] Generosa alleata, Brettagna, deh autorizza colla tua augusta testimonianza i nostri detti, sì che impallidisca la plebaglia dei detrattori. – Per nitida, per raggiante che sia, virtù non havvi cui l'invidia non appanni col livido fiele delle sue tinte. Di' tu, o Brettagna, quai prodi sentirono primi ira virtuosa e pietà cittadina ribollire nel petto? Quali innalzarono la face dell'onore per allumarla all'arte della Patria? Di', se affrontaro la massa annosa degli abusi? Se egregiamente tranquilli soffrirono ciò che nissuno si sarebbe messo nel periglio di soffrire? – E non è tutto. – Tripartito il governo, distrutta la feudalità, spogliati i Baroni delle loro angariche prerogative, scevri i Comuni del gioco patrimoniale, piantate le fondamenta della macchina politica, insegnatine i costituzionali dettami, scossi i siciliani perché ritornassero uomini... e chi oprò tanto se non dessi? – E non è tutto. – O voi maligni, di qual delitto riuscirete ad accusarli? Altre calunnie! Si: fu delitto in vero la loro deliberazione di rendersi piuttosto sudditi alla legge nel governo equilibrato, anziché primeggianti nell'arbitrato (e ben lo poteano). Si: fu delitto quel maschio eroismo, per la cui riforma incominciarono dal sacrificio esemplare dei loro proprj diritti. E le promesse dispregiate? e le minacce derise? e la fermezza imperterrita infra le mille, fatali vertigini sconvolgitrici dello stato? E quando chiare alfine scoprirono le mire dell'astio personale, quel rientrar quai Silla no, quai Scipj nella classe dei particolari non fu il magnanimo esperimento estremo, onde salvar la già già cedevole patria? Eppure li francheggiava altamente la forza nazionale, la confederata... Ma non è tutto. Noi non viviam come prima: spira un'aura di libertà: se a pro non ci ridonda, contro di chi la colpa? (Perché tremare? asseriscasi pure; e fingano di non appropriarselo i perversi). Sta la colpa, eccettuando i pochi, contro d'una faziosa immorale zotica ciurma, anzi mandra di Trebonj, di Camulei, di Petilj, che rompono la pace comune, che mozzate vorrebbero l'altrui sostanze, che



ignorano la legge e la si fabbricano in cervello, turgidi di vuota rabbia, finti devoti a libertà ed organi dell'interesse, addentatori dei forti quando lontani e lambitori se prossimi, feroci di lingua ma vigliacchi di cuor. Ahi scorno del nome sicano! Crollò, piombò il già sorgente edificio; e sulle rovine errano ormai gemebonde e disperse le speranze di Sicilia. - E tu, di concerto co' tristi, insorgi a latrar contro il sole, o oscuro anonimo, antro della Risposta? Nebbia di fallacia n'è il soggetto, fango la dicitura. Già ci aspettiam more solito un'esplosione di maldicenze e vituperj: ma ci protestiamo fin d'ora che non saremo per degnarli di ascolto. - Arti belle nostr'unica cura!⁴⁵

La vena polemica e accesa settaria della rivista si esprime anche negli interventi rivolti alle arti figurative. Il primo articolo della "Deca" sull'argomento (lo riportiamo integralmente in Appendice 2)⁴⁶ esce già nel numero d'apertura, dedicato a un'opera fin d'allora stimata abbastanza marginale di Giuseppe Velasco:⁴⁷ la tela raffigurante il *Noli me tangere* (1808) in quel tempo custodita presso la Chiesa Madre di Mistretta. Il sottofondo ideologico del pezzo, al di là della descrizione minuziosa della scena e dei suoi caratteri stilistici (certamente erudita e dilettantesca), sta soprattutto nell'adombrare una capacità "esegetica" da parte dell'artista che sarebbe mancata alla gran parte dei pittori – anche sommi che in precedenza avevano affrontato questo tema iconografico. Raffaello (erroneamente l'autore gli attribuisce il dipinto oggi custodito al Prado, opera invece di Giulio Romano), Federico Barocci e Francesco Albani ciascuno per proprio conto avrebbero disatteso il dettato evangelico abbandonandosi a



Francesco Albani, *Noli me tangere* (1640 ca.). Mantova Fondazione Banca Agricola Mantovana



licenze rappresentative fuorvianti. Velasco, invece, seguì alla lettera il passo delle Sacre Scritture dando luogo a un «capo d'opera» esattamente narrativo e istruttivo. Sta di fatto, e questa è l'accusa che l'autore dell'articolo (forse Francesco Franco) rivolge alla comunità locale, che «è peccato che debba andare un tanto quadro a seppellirsi



in Mistretta». ⁴⁸ La chiusa è una esortazione piuttosto pessimistica: «Curiosi, avanti che vi fugga, accorrete a contemplarlo». ⁴⁹ In realtà l'intento dell'articolo – in ossequio all'indirizzo “patriottico” del giornale – è quello di mostrare le eccellenze dell'arte siciliana di quel tempo e avvalorare l'idea di un'arte isolana che pur in quella temperie agitata era ancor vivissima.

Sorprende che, benché appartenesse a un partito fieramente avverso ai filo-britannici della “Deca”, Agostino Gallo vedesse pubblicata una sua ode sulle opere di Giuseppe Patania corredata da un ampio apparato di note, uscita sul numero 5: ⁵⁰ segno certamente della considerazione di cui il giovane studioso godeva già come una delle voci più promettenti della critica d'arte in Sicilia, quali che fossero le sue prese di posizione nel campo della politica. Questa convergenza in effetti va letta con ogni probabilità alla luce della comune appartenenza di Gallo e del “triumvirato” al vertice della “Deca” a congreghe massoniche operosissime proprio in quegli anni: ⁵¹ nonostante le divergenze ideologiche, le logge operavano nelle analoghe finalità di preservare gli interessi del ceto egemone e di garantire l'integrità di un patrimonio di cultura posto in serio pericolo dalla politica unificante dei Borbone. Perseguivano questo scopo, ovviamente, da prospettive del tutto diverse. La presenza inglese nell'Isola, d'altra parte, dovette rafforzare e incoraggiare la presenza di circoli massonici ispirati in gran parte proprio alle logge attive a Londra e nelle altre principali città del Regno Unito.

È comunque curioso (ma, alla luce di quanto ora accennato, perfettamente spiegabile) il fatto che la gran parte delle notizie riguardanti le belle arti riportate nel corso delle poche uscite della “Deca” ragguagliassero su fatti che avevano da poco avuto luogo in Inghilterra. Mostre, esposizioni, premi conferiti ad artisti britannici divengono tra le pagine della rivista (dichiaratamente debitrice in questo caso di avvisi desunti dall’“Examiner”) ⁵² il consueto repertorio informativo a beneficio del lettore anglofilo. La “Deca” realizzava così una inedita koinè artistica anglo-siciliana che poneva sullo stesso piano Giuseppe Patania e Valentine Green, John Flaxman e Liberto Quattrocchi: forse un po' temeraria, ma certo interessantissima. Di John Flaxman, un autore che – al di là della congiuntura storica – in Sicilia era ammiratissimo, ⁵³ ad esempio si dà conto a proposito di un bassorilievo appena esposto a Londra:

Mr. Flaxman ha lavorato un monumentale basso rilievo, cui l'invenzione, la disposizione e la scienza anatomica gareggiano a renderlo insigne: esprime il contrasto del bene e del male con cuore umano. L'azione violenta e le rudi forme angolari e le terribili teste dei demoni disegnano l'impetuosa deformità del vizio: come all'incontro gli eleganti ed energici aspetti degli antagonisti mostrano l'amabile natura e la possanza prosperatrice delle inclinazioni virtuose. Il simbolo risulta puro e luminoso: non come l'arte allegorica inintelligibile nel caso delle pitture di Rubens alla galleria Luxemburg in onore dell'avola immeritevole di Luigi XIV. ⁵⁴

Nel disegno utopico della “Deca”, lo ribadiamo, la Sicilia era già da considerarsi una colonia inglese *in pectore* e la Gran Bretagna una



benigna e lontana madre patria: nulla di strano, dunque, se l'orizzonte dell'informazione s'estendesse ben al di là del Mediterraneo verso le contrade civili, regolate e progredite del nord Europa. Un traguardo culturale considerato assai più aperto e raffinato rispetto all'abbruttito panorama dell'opinione pubblica locale (ovviamente soprattutto quella di ispirazione filo-napoletana), poiché in grado di apprezzare artisti siciliani che nel luogo d'origine erano stati sottostimati: è il caso del pittore trapanese Giuseppe Errante,⁵⁵ la cui fortuna – pressoché nulla nell'Isola – s'era invece alimentata di un pubblico di collezionisti entusiasti in Francia e in Inghilterra. A suffragio di questa denuncia, la rivista pubblica tre articoli sul pittore trapanese, sostenuti per altro dalle traduzioni approntate dal poeta Giuseppe Marco Calvino di un saggio pubblicato a Parigi sull'artista siciliano.⁵⁶

L'intento della "Deca" è però anche mostrare che il gusto di alcuni siciliani "eletti" è capace di sollevare le sorti culturali e politiche dell'Isola. Non è senza significato che un ampio articolo nella sezione *Giardinaggio* sia dedicato alla Villa del Principe di Belmonte all'Acquasanta, maestosa architettura innalzata su progetto di Giuseppe Venanzio Marvuglia in uno dei siti più panoramici dell'agro palermitano. Perché proprio questa scelta? Evidentemente perché nel far costruire la propria dimora di svago l'aristocratico aveva trasfuso tutta la propria squisita sensibilità, aggiornata peraltro sugli esiti della coeva architettura europea. La descrizione del parco che

circonda la villa è condotta con accenti che, toccando le corde del pittoresco e del sublime, denunciano affetti già preromantici:

Compagno osservatore, sui scalini di questo edificio t'assidi; e niega se puoi, un profondo senso di meraviglia nel signoreggiar coi volubili occhi il sottopo[sto] mare e porto, l'arco formato dagli alberghi della città; le amenissime campagne che si stendono dai Colli alla Bagaria; ma verso la sinistra sporgi il volto ... in giù... precipizio orrendo! Sublime! Scendiamo: la vetta coronata di fichi indiani e giovani cipressi, che vanno le petrose balze ingombrando; ad ora ad ora si trovano candidi sedili rivolti all'occidente, un'infinità di tramitelli serpeggia, sieguono fruttifere chiusure e piani misticati d'alberi e di vigne, in cui le corde che passano fra tronco e tronco dei primi servono a sostener nel mezzo le seconde.⁵⁷

Ma soprattutto perché il principe di Belmonte (che di lì a pochi anni, com'è noto, avrebbe donato la propria quadreria alla Regia Università, nucleo primigenio di quello che sarebbe divenuto il Museo di Palermo)⁵⁸ è da annoverare tra i padri della patria, tra i più ferventi sostenitori della Costituzione emanata l'anno avanti. Uno di coloro che, nello schierarsi apertamente contro le angherie del sovrano, avevano subito l'onta della deportazione e del carcere. Siamo già, con l'articolo dedicato alla maestosa villa del principe, giunti al novembre del 1813: un autunno che mestamente annunciava l'epicedio per la rivista. L'ultimo numero, il 12, sarebbe uscito il 30 novembre già consapevole di un domani che non sarebbe mai giunto. Il congedo che la redazione rivolge ai lettori



è testimonianza toccante e grottesca a un tempo di un castello di speranze poco meno solido delle carte da gioco. Un anatema contro tutto e tutti (eccettuati i pochissimi abbonati) che disegna il quadro sconsolato di una terra irredimibile, bestialmente votata al servaggio da un lato e all'ignoranza dall'altro. Lo riportiamo, in chiusura di questo nostro articolo:

Congedo

*Effuge crudeles terras, Virg.*⁵⁹

Ed ecco sepolta la Deca: autori d'opuscoli miserabili e d'insipide memorie non bestemmiate di vantaggio. Gentili celesti germane, arti belle... addio: fuggite da questo suolo malaugurato, e possa deserto da tutti tornar vuoto, come languìa all'era de' Ciclopi.

A rendimento di conti, ciascun Associato avrà certamente riscosso dodici numeri con un'introduzione e un supplimento; caso mai d'alcun numero si trovasse manchevole, ne porga richiesta pria che gittiamo a' cani le copie sopravanzanti. Giusta la nota conservata presso Francesco Romeo, coloro che replicarono di buon animo la firma per il secondo quadrimestre, non ascendono dunque a più di 20, numero insufficiente a coprir neppur la parte decima delle spese di stampa. Le poche persone che pagarono per un semestre o per un anno, potranno indirizzarsi all'officina della *Cronica* esistente al Club, per ivi fedelmente riscuotere il sovrappiù lor dovuto, o per iscontarlo ascrivendosi alla *Cronica*, qualora così vogliano.

Noi ad ogni modo non risentiamo da rimproverarci il menomo scrupolo, né per la varietà e novità degli articoli esposti, né per la dose dell'erudizione, né per la parte storico sicola, né per lo stile florido e vivace, né per la scelta dei caratteri e l'abbondanza di materia. Pazienza: c'ingannammo nel credere a via di travaglio d'appagare il sopraffino, acutissimo, coltissimo gusto dei Siciliani. Veramente non corre tempo che per qualche giornalista di Palermo, il quale ben appropriato al paese, mercanteggia

in ismaltendo carte da zucchero, e a furia di fogli mosaicamente composti ed impressi si diletta d'emungere le borse altrui. Barbarica terra! California! A che ci sei Patria? Terra d'ignoranza ereditaria e di delitti! Popolo che non conto fra' popoli, popolo d'ourang-outanghi! (Perdonate o scarsi ottimi, che noi conosciamo e veneriamo; perdonate uno sfogo, amaro sì ma necessario e giusto).

Ciò che narrasi d'Archimede, d'Empedocle, di Gorgia, solenne bugia: o affè non appartenevano alla Sicilia. Che marmaglia d'ominacci sozzi, abbrutiti vegetano al dì d'oggi! Togli loro il cibo ed il moltiplicarsi, nascono, vivono, muojono ad una foggia comune, quasi caproni, bestialmente. Forse se insorgesse un giornale o epulonio o muliebre, ne sarìa lo spaccio in certa guisa vantaggioso: ma del resto non si concepisce qui né tampoco la idea primigenia.

Accorrono al teatro per esempio o per cenare o per ciarlare: qual pezzo aggradiscono, anco senza capirlo? Quello ove l'attore fa pruova di polmoni, ove la prima donna il buffo saltella, si contorce in luogo di cantare. La miglior musica? La più strepitosa. Il quadro migliore? Il più rosso.

– Che fogli pubblicate ad ogni dieci giorni? (mesi addietro nell'associarsi ci chiedeva un cotale).

– Un solo.

– E quanti associati?

– Circa a dugento.

– E basta a leggersi in dieci giorni un foglio, quando girar deve sotto gli occhi di dugento persone?

Che rispondere a sì eterogenea dimanda? Che crassezza! Già per riguardo a' libri, superata che si ha a forza di sferzate la grammatica, ne giura aperto divorzio la grandissima parte; al più qualcuno non fruga smanioso qua là dei volumi, che per segnarvi a piè dell'ultima pagina le lettere iniziali del suo cognome (come G. Z., p[er] es[empio]). Vedi scimunitaggine! E sempre ed in tutto così. Degli eroi si sollevano intrepidi ad apprestarci libertà, vita, Costituzione: chi ne sa lor grado? Nissuno: per non provare il peso enorme della riconoscenza, si dispregiano, anzi per controcambio



scioperatamente s'insultano. I magnanimi confederati ci francheggiano, ci sostengono: ed a chi cale di tanto? Si giunse a stampare una stoltissima lettera contra Bentinck. Gran Dio! Cotesto fu il segnal decisivo della più rude, della più stupida barbarie di Sicilia al 1813... *Effuge, effuge crudeles terras.*

“Fuggi dalle terre crudeli”: in effetti sembra questo l'esergo di una rivista che si dissolse per il progetto troppo grande e troppo ambizioso che le faceva da fondamento: il pubblico, forse indolente, forse oltremodo legato alla tradizione e ancor più avverso agli Inglesi, ben presto abbandonò i tre temerari animatori della “Deca”. D'altra parte la storia stessa dell'esperimento costituzionale tenacemente sostenuto dal giornale s'avviava a una non meno malinconica fine: solo tre anni dopo, nel 1816, Ferdinando IV adesso primo Re delle Due Sicilie l'avrebbe cancellata, e con essa la specificità stessa del Regno su cui aveva esercitato il potere per oltre mezzo secolo: la Sicilia, come entità politica ma ancor più come luogo di una particolarità culturale, non esisteva più.

Appendice I

(Riportiamo la rassegna degli articoli pubblicati sui 12 numeri della “Deca” così come compare nell'ultima uscita della rivista. Tra parentesi quadra abbiamo integrato l'indicazione della data d'uscita e dei numeri di pagina. I punti interrogativi riguardano i numeri del giornale che risultano irreperibili)

*Indice degli articoli pubblicati*⁶⁰

Poesia

Alla Gran Bretagna, ode di Michelangelo Monti, distesamente analizzata e con dei pezzi trascritti, n. 1 [10 agosto 1813, pp. 5-6].

Il Genio di Sicilia restituito in libertà da Ferdinando III Borbone, ode pindarica del P. Francesco Paolo Filocamo, caratterizzata e coll' inserzione di una stanza, n. 7 [10 ottobre 1813, pp. 32-33].

Ode di Agostino Gallo per il pittore Giuseppe Patania, inserita [nel] n. 5 [20 settembre 1813, pp. 21-22].

Il damerino ode Pariniana, d'uno degli estensori, trascritta n. 4 [10 settembre 1813, pp. ?].

Merito poetico di Giovanni Alcozer cultore delle muse patrie, con uno squarcio di parafrasi del *Solvitur acris hiems* d'Orazio, n. 12 [30 novembre 1813, p. 51].

La sensitiva, strofe didattiche a Fille, d'altro estensore, inserita [nel]



n. 3 [30 agosto 1813, pp. ?].

Sonetto postumo di Vittorio Alfieri, addotto per modello di stile, n. 6 [30 settembre 1813, p. 28].

Sonetto siciliano del chiarissimo Meli, allusive ai fogli ingloriosi che sortivano nello scorso Ottobre, n. 7 [10 ottobre 1813, p. 34].

Sonetto per l'arrivo di Bentinck, sciocca risposta d'un anonimo di verso in verso confutata, e terribile controrisposta sempre nelle stesse rime, n. 8 [20 ottobre 1813, pp. 35-36].

Favole di Giovanni Meli annunziate, colla prima delle medesime trascritta e commentata, n. 2 [20 agosto 1813, pp. ?].

Tragedia

Esame del C. Gracco di Vincenzo Monti, insigne esempio di tragico stile, n. 9 [30 ottobre 1813, p. 42].

Spartaco tragedia spettacolosa di anonimo autore, difetti massicci del medesimo, e cause del suo maraviglioso effetto sul teatro, n. 7 [10 ottobre 1813, p. 32].

Declamazione

Francesco Petta, attore caratteristico nel Gracco: cattivo stato del nostro teatro tragico per la parte sì de' personaggi che degl'ignoranti spettatori, n. 9 [30 ottobre 1813, p. 41].

Merito di Petta nel declamare con applauso lo Spartaco dopo Marini, n. 7 [10 ottobre 1813, p. 32].

Traduzione

Saggio d'una versione d'Orazio, con alquante idee sul volgarizzare questo classico, e colla traduzione trascritta dell'ode Quem tu Melpomene in prosa ed in verso, n. 11 [20 novembre 1813, p. 47].
Elogio della vita rustica, nella Georgica di Virgilio, tradotto da Francesco Pasqualino in capitolo nostrale, con osservazioni, e coll'inserimento di parecchie terzine [senza l'indicazione del numero].

Oratoria

Rapidi cenni su tutti gli opuscoli usciti dall'epoca della libertà della stampa sino ai 30 del trascorso Ottobre: vie via dal n. 2 al 9.

Idee sulla tachigrafia, in occasione d'un manifesto dell'abb[ate Salvatore] Morso, n. 3 [30 agosto 1813, pp. ?].

Scappata fulminante contro l'opuscolo calunnioso Risposta di un siciliano ad un suo amico in Londra, supplemento al n. 6 [30 settembre 1813, pp. 29-30].

Analisi compiuta dell'Elogio di Gio[vanni] Agostino de Cosini scritto da Vincenzo Gagliani, col rapporto d'uno squarcio sulla tranquilla morte del Cosmi, n. 6 [30 settembre 1813, pp. 25-26].

Epistolare

Lettera onorifica del principe Reggente al marchese di Wellington, additata per modello, n. 10 [10 novembre 1813, p. 43].



Musica

Progetto di miglioramento della nostra musica strumentale e locale, e riorganizzazione de' conservatoi, ove del divino maestro di canto Michele Guerra e dell'intendentissimo Barone Pisano n. 2 [20 agosto 1813, pp. ?]. Questo progetto venne in parte esaudito: giorni sono, la Secret[eria] di Guer[ra] sciolse un dispaccio, per cui si addossò al prelodato Guerra ed all'abb[ate] Bertini l'incarico di foggare un piano di musica per il ristoramento de' conservatoi, ecc.

Invenzioni siciliane di suoni e di strumenti musicali, estratto storico; ove [si discute] della zampogna, organo d'acqua sambuca, ecc., n. 11 [20 novembre 1813, pp. 49-50].

Differenze notabili fra i cembali di costruzione inglese e di tedesca; e cembali principali qui esistenti; ove [si discute] del nostro fabbricante di Paola, n. 10 [10 novembre 1813, pp. 42-43].

Musica di camera

Daliso, monologo con accompagnamento di piano-forte del P Giuseppe Terzo, sulla maniera dell'Arianna abbandonata dell'Haydn: con un tratto inserto di prosa dell'autore stesso circa il soggetto, n. 9 [30 ottobre 1813, p. 39].

Musica teatrale

Cenni sulla composizione, sui cantanti e l'orchestra, e sul risultato dell'effetto dei seguenti pezzi eseguiti al Carolino:

Orazj e Curiatzj, tragedia in musica di Cimarosa, n. 4 [10 settembre 1813, pp. ?].

Lodoviska, dramma serio di Simone Moyer, n. 4 [10 settembre 1813, pp. ?].

Amore ed armi, dramma giocoso di Luigi Mosca, n. 4 [10 settembre 1813, pp. ?].

Cantatrici villane, dramma giocoso di Fioravanti, n. 4 [10 settembre 1813, pp. ?].

L'impresario in angustie, farsa di Cimarosa, n. 4 [10 settembre 1813, pp. ?].

L'alloggio militare, farsa di Sigismondi, n. 4 [10 settembre 1813, pp. ?].

L'eredità senza eredità, dramma giocoso di Silvestro Palma, n. 4 [10 settembre 1813, pp. ?].

L'Idolo cinese, commedia buffa per musica, di Giovanni Generale, num. 7 [10 ottobre 1813, p. 33]. Strumentatura maestra, e motivi brillanti, benché di qua e là rappezzati; ma il gusto della musica falso per lo sfoggio delle trombe e lo smodato fracassio. Come già da noi si promise, ciò volevamo patentemente dimostrare, cessata l'*idolomania*: ma pria di questa cessò la Deca.

Che originali! farsa di Simone Mayer, n. 9 [30 ottobre 1813, p. 39].



Danza

Origine della danza in Sicilia: saggio completo, n. 7 [10 ottobre 1813, p. 31]. Ci spiace non esser riusciti a pubblicare le istruttive notizie biografiche, ivi compromesse, sul Noverre morto nell'Ottobre 1810.

Opera

L'Andromaca di Paesiello ed il ballo La schiava sultana, eseguiti al teatro S Cecilia. Cattiva la prima, mediocre il secondo, n. 10 [10 novembre 1813, pp. 43-44].

Architettura

Menzione della splendida festa data dal principe della Cattolica per l'arrivo di Bentinck: sul che un'ottava, n. 10 [10 novembre 1813, p. 43].

Giardinaggio

Villa del principe di Belmonte al poggio detto dell'Arenella, articolo di natural leggiadrezza, e trattato colle teorie recenti sulla materia, n. 11 [20 novembre 1813, pp. 48-49].

Pittura

Elenco de' pittori siciliani, interessantissimo ma rimasto incompiuto, n. 10 [10 novembre 1813, pp. 44-45]. Il Saggio sulla vita e le opere

del Mor-realese, arrecava molt'onore alla Sicilia, se giungevamo ad esporlo.

Ritratti

Ritratto di Lady Bentinck, opera di Roberto Fagan, minutamente descritto e dichiarato, n. 4 [10 settembre 1813, pp. ?].

Quadri

Rimembranza del nostro Giuseppe Errante; ed inserzione d'una lettera sommamente orrevole del Morning-post a tal proposito, n. 4 [10 settembre 1813, pp. ?].

Continuazione delle notizie circa Errante, e relazione del di lui quadro Artemisia piangente sull'urna di Mausolo, n. 10 [10 novembre 1813, p. 44].

Endimione dormente a' rai lunari, e Psiche richiamata in vita da Amore, altri due patetici quadri di Errante, n. 10 [10 novembre 1813, p. 44]. *Il signor Calvino di Trapani ci favorì, fino a quindici, le relazioni originalmente impresse a Parigi.*

Noli me tangere, quadro del Raffaello siciliano, Giuseppe Velasques. *Descritto veracemente grande qual è*, n. 1, [10 agosto 1813, pp. 7-8].

Quanto l'invidia gracchiò sopra e la descrizione ed il quadro!

Deposizione dalla croce di Salvatore Burgarello: si mostra donde il pittore ricavò le sue idee, n. 7 [10 ottobre 1813, pp. 31-32].



Decorazioni

Peregrine, costumate, abbaglianti quelle dell'Idolo Cinese, mercé l'accortezza dell'impresario, n. 7 [10 ottobre 1813, pp. 33-34].

Scultura

Succinta idea de' nostri scultori, n. 12 [30 novembre 1813, p. 51].

Non ci è dato lo approfittarci dei lumi e della cortesia del Signor Michele Estero riguardo alla storia del Gaggino.

Elogio di Liberto Quattrocchi palermitano morto a 20 febbrajo 1811.

Fedele, n. 8 [20 ottobre 1813, pp. 36-37].

Intaglio

Saggio sull'arte dell'intaglio in Sicilia, n. 3, [30 agosto 1813, pp. ?].

Continuato al n. 5 [20 settembre 1813, pp. 23-24]. Rimasto incompiuto per mancanza d'opportunità d'ulteriori inserzioni.

Gliptica

Usi della gliptica, e stato attuale della stessa in Europa; e specialmente encomio ragionato del perfetto artista trapanese Michele Laodicina, n. 6 [30 settembre 1813, pp. 26-27].

Monete

Ciò che si predica al n. 12 [30 novembre 1813, pp. 51-52] circa le virtù de' fratelli Costanzo, non le adombrano né tampoco per metà.

Notizie d'Inghilterra

Attinenti a bell'arti, n. 4 [10 settembre 1813, pp. ?], n. 5 [20 settembre 1813, p. 24], n. 6 [30 settembre 1813, p. 28].

Varietà ecc.

Appendice 2

(Riproduciamo una scelta di articoli segnatamente dedicati alle arti figurative, tra il breve novero di quelli usciti nei pochi numeri della rivista. Il primo tra essi, come si accennava più sopra, è dedicato al pittore Giuseppe Velasco)

Pittura

*Noli me tangere, quadro di Giuseppe Velasques*⁶¹

Qual ventura per il nostro foglio, di aprir la scena pittorica con un quadro di tanta vaglia! Il soggetto è ricavato dall'Evangelio di Giovanni, cap. 20. Per meglio intenderne lo spirito, bisogna premettere che il pittore allude alla circostanza in cui la Maddalena recatasi al monumento, che chiudeva il corpo di Cristo, né rinvenutolo ivi, rovesciata anzitrovando la pietra sepolcrale, se ne stava in sulle soglie tutta lagrimosa e desolata; quando richiesta della cagion di quel pianto da un uomo, cui ella prese per ortolano ad una specie di marra che gli scorgea, rispose con ricercare il luogo ove si trovasse il



corpo desiato. Ma chiamandola quegli col nome di Maria, già riconosce d'essa il di lei maestro. Ecco quanto si deve precedentemente supporre: il momento dell'azione, su cui Velasques atteggia le figure del suo quadro, consiste nello slanciarsi che ella fa, agitata da cento affetti subitanei, verso il Salvatore, e nell'occasionare in lui le famose parole *Noli me tangere*.

La tela presentatrice di tale argomento ha nove palmi di larghezza, e tredici di altezza.⁶² Le sole figure che l'occupano sono il Cristo e la Maddalena: in atto questa di prostrarsi, abbandonata sul ginocchio dritto e sospesa coll'altro, ondeggiante nel panneggio, scarmigliata i biondi capelli, e colle braccia e le dita avidamente distese; l'altro maestoso all'in piedi, sfuggito di corpo, col volto inchinato e di profilo, appoggia la manca sulla marra, e coll'altro braccio nudo e allungato in gesto d'opposizione, sembra veramente indicare il sentimento principale non toccarmi.

La luce diffusa per la tavola è tranquilla: entra dalla parte delle spalle del Salvatore, il quale tien la dritta; e mentre restano adombrate le membra di questo, s'illumina frattanto tutta la faccia della protagonista. Si veggono all'un canto del terreno alcune erbe ed ajuole, e più in fondo una siepe ed alberame, come per accordare colla marra tenuta dal Nazareno e per rendere verisimile in quei luoghi l'esistenza del creduto ortolano. Dalla parte della Maddalena giace rotta per terra la lapida [sic] sepolcrale, che si finge abbattuta; sulla lapide posa un gentile vaso da unguenti, portato dalla donna sull'idea di

ungere il corpo divino; al di sopra grandeggia un masso di monte enorme e scuro: ed i lati d'una porta già disserrata, che incastrati sono nel fianco del masso, fanno comprendere ivi l'ingresso al monumento di Cristo. Nell'alto della tela una fuga di montagne degradate guida alla vetta del Calvario, la quale si può riconoscere alle piccole croci che leggermente ed in lontananza appaiono piantate colà: sotto del Calvario si distingue la strada che conduce a Gerusalemme; ed il pittore seguendo le tracce dell'Evangelio vi ha situate due minutissime figure, che sembrano addrizzarsi alla volta della medesima: sono due Apostoli che riedono dopo essersi addotti per istanza della Maddalena al vuoto sepolcro. L'adattamento delle circostanze locali, la dignitosa gravità del Salvatore in contrasto coll'energica e a drittura animata vivezza della Maddalena, la nota eccellenza del disegno e dei muscoli, la tornitura delle estremità, il lume ben gettato, il Tizianesco colorito, l'eleganza delle forme, le pieghe non affettate, la verità che vi parla, formano un assieme sì meraviglioso e patetico, che ti può descrivere?... No: si vede, si gusta, si sente.

Il difficile del quadro, che veniam di rapportare, consiste nel cogliere lo spirito delle intensissime parole *noli me tangere*, e nel far sì che i due personaggi ne eseguiscono scrupolosamente il punto di azione. Tre grandi maestri, per tacer degli altri, hanno maneggiato il presente soggetto, e di un modo differente tra loro, Raffaello,⁶³ Federico Barocci,⁶⁴ e l'Albano:⁶⁵ ma salva la venerazione, che si deve a tali insigni luminari della pittura, e non intendendo escludere i pregi



immortali, che ne caratterizzano le opere, noi stimiamo di asserire che nessun di loro afferrò il senso delle sapute parole, e che quindi falsamente lo espresse, benché poi abbiano pennellato il quadro a meraviglia. Esaminiamo i loro pensieri colle stampe sott'occhio. Albano sopraccarica inopportuna la sua tela di angeli, ad un de' quali situa in mano la marra: ma oltre che eglino non furono dalla donna riguardati che al di dentro del sepolcro, la marra poi è necessità situarsi nelle mani del Nazareno, altrimenti non riesce verisimile lo sbaglio di lei nel prenderlo per ortolano. Costui frattanto sta atteggiato nella posizione di girarsi, rivolgendo quasi le spalle alla commossa Maddalena; e ciò oppugna manifestamente il testo, giacché dopo la ricognizione racconta S. Giovanni che desso continua ancora a favellarle della sua gloria: il *noli me tangere* non può, dunque esprimersi colla mossa a partire, come l' Albano si avvisò di significare. Il Baroccio, facendo erroneamente giacere al suolo la marra, presenta il Cristo con atto violento sì gettato indietro, che sembra paventare il tocco della Maddalena, ed obbliga il pittore alla poco lodevole circostanza di appoggiargli il fianco e la destra a delle spalliere di canne, senza cui si sarebbe squilibrato. Ma già nell' Evangelio leggiamo a chiare note *vidit Jesum stantem*: e le parole addrizzate da Gesù non sono di proibizione, ma bensì di avvertenza, quasi non fosse necessario il toccare per convincersi della di lui realtà; né dovea temere peraltro d'esser toccato, quando pronunzia già *noli me tangere*: la mossa di scagliarsi cotanto indietro è quindi esagerata. Meglio di

tutti e prima di tutti il Raffaello seppe piantare convenevolmente il Nazareno; lo ravvolse in dei vasti panni, e gli pose la zappa alla spalla, benché si fosse alquanto trasportato nel coprirlo di largo cappello e nel dargli folta e da vecchio la barba; ma dove mancò di molto, fu nel piegare la Maddalena verso i piedi di Gesù, per ungerli d'unguento, di cui porta il vaso; e così credette spiegare il testo con una proibizione di Cristo a non volere esser unto da quella.

Non è verisimile che nel gran punto della riconoscenza fosse tale la primissima idea della Maria, e sì fatta supposizione del pittore è veramente ipotetica e destituita dal soccorso del testo. Raffaello balza fuori dell'argomento, Baroccio esagera, Albano falseggia. Quei che azzecca il verace senso dell' Evangelio è Velasques; il quale esprime colla magia delle tinte, senza cader né in errore né in caricature, la Maddalena che desidera, ed il Salvatore che le volge le sue imponenti parole. Cotesto scopo principale viene poi concordemente secondato dagli accidenti, che spiccano per tutto il quadro: come il piede dritto del Cristo per esempio; il qual piede, benché offerto di fronte in un picciolo sito di tela, pure sembra col favor del lume conservare la totale estensione: la gamba sinistra, che mezza ombreggiata mostra tuttavia risentiti fortemente i suoi muscoli per l'aggravamento fermo e maestoso del Nazareno: ciò che è lo *stantem* del testo; come il volto e la mano del medesimo, che con uniforme movimento cospirano ambidue a significare il *noli me tangere*; quel ginocchio della Maria il quale vestito anche del panno, si vede



sensibilmente sospeso nell'aria e quasi rilevato dalla tela; la destra di costei scorciosa e difficile; la capigliatura diffusa ampiamente sulle spalle e sul petto, il cui color lucido biondo la maestria del dipintore ha saputo egregiamente differenziarlo dal giallo del manto.

Ma quello che rende l'opera immortale è sopra ogni altro il lagrimoso, il giulivo, l'incerto, il marcato viso della Maddalena: è il viso della circostanza. Quanti affetti contrarij, tumultuosi, toccanti, vi passeggiamo, vi fervono! Lo cercava, ha pianto, lo vede, lo riconosce, si sorprende, ne giubila, vorrebbe toccarlo: ecco la gioja stampata sui vestigj del dolore, ed un misto d'incertezza confusa ancora tra loro. Ha pianto, non v'ha dubbio; lo dicono le lagrime lucenti parte nella guancia, parte nell'orbita dell'occhio; lo dice quel rossiccio che orla le palpebre faticate: il famoso *rubent ocelli* di Catullo; intanto le labbra sorridono, e questo angelico sorriso le rischiara la fisonomia; *piange e ride* e l'espressione del Sozzi:⁶⁶ e noi aggiungiamo che tutta la mossa risente ciò, che intendono i Francesi col termine privativo di *tressaillement*.⁶⁷ Prodigio stupendo dell'arte! E mancano capi d'opera in Sicilia? È peccato che debba andare un tanto quadro a seppellirsi in Mistretta. Curiosi, avanti che vi fugga, accorrete a contemplarlo.

Elenco

Dei pittori siciliani⁶⁸

(La stragrande maggioranza delle notizie contenute in questa breve rassegna dei pittori siciliani, specialmente nella prima parte, è

desunta dalle *Memorie de' Pittori Messinesi* edite a Napoli nel 1792, l'unica raccolta di biografie di pittori fino a quel momento pubblicate in Sicilia. Le *Memorie* erano state compilate dal pittore tedesco Philipp Hackert, che si era avvalso della fondamentale collaborazione del canonico Gaetano Grano, cui si deve con ogni probabilità l'impostazione dell'opera. In realtà i due autori avevano ben poco posto del proprio nella elaborazione del loro saggio: si tratta infatti di una riproposizione delle *Vite de' Pittori messinesi* di Francesco Susinno (che allora circolavano manoscritte in una qualche copia dell'autografo originale), riassunte in 72 pagine e manomesse nemmeno poi tanto da dare l'impressione di un'opera originale. La propensione razionalizzante a ripartire in epoche ben precise la storia della pittura messinese, ciascuna caratterizzata da uno stile distinto, si ravvisa già nella prefazione all'opera: «Tutti i pittori messinesi ponno dividersi in tre classi: ne' pittori anteriori a Polidoro; nella scuola di questo Pittore; e ne' pittori posteriori a questa scuola». ⁶⁹ Dunque il raffaellismo di Polidoro da Caravaggio rappresentava nella classificazione proposta il cardine ed insieme il vertice più alto raggiunto dall'arte pittorica nella città dello Stretto. L'altra fonte è quasi certamente il xxxi dei *Discorsi intorno alla Sicilia* di Rosario Gregorio, anche questi allora ancora inediti, intitolato *Dei più celebri pittori messinesi*. Le notizie sugli artisti palermitani potrebbero invece derivare dalle *Memorie dei pittori, scultori architetti artefici in cera siciliani*⁷⁰ di Antonino Mongitore (1743 ca), a quel tempo ancora manoscritte e custodite presso la Biblioteca



del Senato di Palermo. Il fatto che in chiusura dell'articolo si accenni alla futura pubblicazione di uno studio su Pietro Novelli farebbe ipotizzare che l'autore dell'articolo sia Giuseppe Maria Bertini,⁷¹ il quale pochi anni dopo – nel 1818 – pubblicherà sul pittore siciliano una biografia apparsa all'interno della *Biografia degli Uomini illustri della Sicilia* di Giuseppe Emanuele Ortolani.⁷²

Demofilo d'Imera creduto da Plinio il maestro di Zeusi.

Fiorì al 1267 Antonio d'Antonio da Messina; contemporaneo di Cimabue. Vedesi nella Cattedrale una tavola del martire S. Placido dipinta da lui.⁷³ Oggi si annoverano molte tavole appartenenti alla famiglia degli Antonj. Al xv secolo [visse] Jacopello d'Antonio,⁷⁴ del lignaggio medesimo. Pinse il S. Tommaso d'Aquino esistente nella chiesa di S. Domenico.⁷⁵

Il più riputato fra gli Antonj fu Antonello d'Antonio, detto volgarmente Antonello da Messina,⁷⁶ ove nacque verso il 1430 dal Jacopello che cennammo. Tratto dalla fama del Masaccio recossi a Roma, e vi si formò nel disegno. Di là tornando, oltre varj lavori conservati tutt'ora, riuscì nelle Madonnine. Come racconta Maurolico,⁷⁷ in Palermo pennellò due vecchie rugosissime le quali guatandosi e sghignazzando attiravano le risa. Ma quel che val più Antonello, avendo a Napoli presso il re Alfonso riguardato alcune pitture colorite ad olio, d'invenzione del Vandyck,⁷⁸ corse a Bruges; e qual semplice amatore dell'arti, introdottosi bel bello nello studio di costui

ne discoperse il segreto: il primo poi usollo e comunicò al Bellini, a Domenico Veneziano, al Beccafumi, uno dei suoi allievi, ed agl'italiani tutti in Venezia dove morì nel 1501.⁷⁹

Pietro Oliva fiorì in Messina; e nel 1491 ivi eseguì l'Adorazione dei Magi, che si mantiene nella sagrestia dei Greci.⁸⁰

Antonello Resaliba⁸¹ coetaneo d'Oliva. Nella parrocchia del villaggio di Pistunina ne resta una Vergine col Bambino, colla sottoscrizione Antonellus Resaliba me pinsit anno 1508.

Antonello Pino da Messina, mercò lode in Venezia assieme col suo scolare

Salvo d'Antonio, nipote d'Antonello ed anch'egli famoso verso il 1511. Di lui si possiede nella sagrestia della Cattedrale il Transito della Vergine, opera di grandissima verità e di puro stile raffaellesco.⁸²

Merita somma ricordanza Alfonso Franco nato in Messina al 1446 ed ivi morto nel contagio del 1524. Portò il soprannome d'Argentario, per hé pria cotal mestiero esercitava. La maggior parte de' suoi travagli, pregiati per la naturale forza ed espressione, venne altrove condotta: non ci rimangono che la Deposizione dalla croce a S. Francesco di Paula e la Disputa de' dottori nel tempio a S. Agostino, in Messina.⁸³

Fra pittori di quei tempi primeggia Girolamo Alibrandi,⁸⁴ giudicato per il Raffaello di detta città sua patria al 1470. Per elezione spontanea, in vece degli studj forensi, frequentava la scuola allora celebre degli Antonj. Alla morte del padre, andò a Venezia e poi a



Milano, nella prima perfezionossi sotto Antonello da Messina. ed in dimestica fratellanza si unì con Giorgione; nella seconda presso Leonardo da Vinci corresse nel proprio stile quella durezza, risultante dalla pretta imitazione della natura. Ammirato il Correggio, ed indi a Roma l'Urbinate, e disegnando sempre quanto di antico ne' suoi viaggi incontrava, ritornò in Messina al 1514. Molti de' lavori di lui si sparpagliarono per l'Italia, a' più rinomati pennelli attribuendosi. La Sicilia tuttavia ne possiede un capo d'opera, il quale lo è altresì della messinese pittura: intendiamo un quadro di palmi 24 d'altezza e 16 di lunghezza, operato nel 1519, rappresentante la Purificazione della Vergine⁸⁵ sotto un magnifico tempio corinzio: si custodisce gelosamente nella chiesa della Candelora a Messina. Per conoscere l'alta vaglia di tal quadro pongasi a mente Polidoro da Caravaggio, che volle dipingere una tela onde conservarlo coprendolo. Il contagio del 1524 ammazzò anche l'Alibrandi: travagliava più per genio che per professione; colto nelle lettere ed intendente della prospettiva ed architettura.

Giacomo del Duca,⁸⁶ palermitano, scolare fra' nostri riputato del Buonarrotti.

Vincenzo da Palermo detto il Romano⁸⁷ dalla lunga dimora in Roma. Dopo il sacco di questa città nel 1627 [sic] si rifuggì in Napoli col suo maestro Polidoro: e da Napoli addottisi ambidue a Messina, Polidoro vi si fermò aprendo fioritissima scuola, Vincenzo si ridusse alla patria. Diodato Guinaccia,⁸⁸ nato in Napoli ma passato sin dalla puerizia

in Messina, scolareggiò più famosamente degli altri tutti appo Polidoro; e seppe così afferrarne la suppellettile pittoresca e sostenerne la scuola, che si confondono agli occhi degli esperti le opere d'entrambi. Il luminoso quadro della *Natività*, interrotto per la morte violenta di Polidoro, fu dal costui discepolo terminato. Diversi quadri ce ne restano. Stefano Giordano, pur della scuola medesima, fiorì in Messina circa l'anno 1541. Fece *La Cena del Signore*, *S. Benedetto moribondo*, ecc.⁸⁹

Iacopo Vignero,⁹⁰ stessa scuola. Trattò l'arte in varj luoghi della Sicilia; nella sua patria Messina non avanza che l'eccellentissima tavola di Cristo colla croce sulle spalle, faticata nel 1552 per S. Maria la Scala. I conoscitori asseriscono per opera della di lui mano un quadro somigliante nel Monte della Pietà, che si assegna a Giulio Romano.⁹¹ Mariano Riccio vide la luce in Messina al 1550. Dallo studio di Alfonso Franco passò a quello di Polidoro da Caravaggio. Attestano la di lui abilità il S. Leonardo, il S. Nicolò ecc., nelle chiese rispettive. Antonello Riccio, figliuolo di Mariano, ed ancor egli allievo di Polidoro. Levò fama verso il 1576, nel qual anno lavorò la *Natività del Signore* in S. Domenico, che si reputa per l'egregia fra le sue numerose opere.⁹²

Alfonso Lazzaro,⁹³ discepolo di Polidoro. Si vedeano del Lazzaro parecchi quadretti nel fregio della chiesa di S. Giuseppe al Palazzo. Antonio Barbalonga⁹⁴ da Messina, e Francesco Cozza⁹⁵ palermitano. Ammaestrati e formati dal Domenichino, acquistaron grido fra



noi: in Roma gl'intendenti ne apprezzano dei quadri. Ma Cozza va tacciato d'anacronismo e d'inverisimiglianza.

Pietro Novelli, detto il Morrealese dalla sua patria, morì nel 1647.

Daremo un saggio speciale sulla vita e le opere di esso lui.⁹⁶

Agostino e Rosalia Novelli, figli del Morrealese, ambi ai lor tempi in istima. Le lezioni di Rosalia istruirono ed allevarono Anno Sortino,⁹⁷ celebratissima per i lavori di cera.

(Sarà continuato)

Giardinaggio

*Villa del principe di Belmonte al poggio detto dell'Arenella*⁹⁸

In un raffinamento dell'agricoltura destinata alla nostra delizia consiste il giardinaggio: gl'Inglese, che tanto appassionati ne vivono, lo hanno ultimamente a ragion sollevato alla dignità d'arte imitatrice; in vero nell'architettare un ben inteso giardino l'uomo di genio si para d'innanzi per modello la campestre natura; e ne va acconciamente trasegliendo, disponendo, combinando i diversi oggetti le irregolari vaghezze sì che in fine dal moltiforme intreccio delle parti risulta l'eleganza, lo strepito, il peregrino l'insolito; e la natura vi sorride perché rimbellita delle proprie spontanee bellezze in più breve spazio prodigalizzate e raccolte. L'arte del giardinaggio però, massime sul gusto cinese, credasi da comuni talenti eseguibile; chiama punti d'immaginazione, siti sublimi, patetiche contrade, il dominio intero della poesia; richiede nelle moli, ne' tempietti, nelle anticaglie,

nell'urne architettonica conoscenza; amenità di vedute esige, paesetti di Claudio e Vernet, frappeggiar, pittoresco di foglie, colori armonici negli alberi: in somma, una bell'arte che l'arti belle quasi tutte comprende, e per sovrappiù agronomia l'ottica, ecc. Oh straniero che navighi verso la sponda oretea affacciandoti al Mongerbino non iscopri tu sulla schiena delle colline sovrastanti al foro que' tre schietti edifizj in proporzionata distanza drittamente decrescenti sino all'altura della montagna? Oh! gitta l'ancora e dismonta; nell'agreste recinto, che li chiude, a passeggiar t'invitiamo: altro di più squisito lusinghevole e più raro non cercare in Sicilia.⁹⁹ Anzi se ti pervenne all'orecchio la celebrità degli orti esperii, dei poemetti di Persia [scil. Persio], degli orti di Pompeo, di Lucullo a Roma, dei Verzieri di Alcino e di Armida e dell'Eden cantati dall'Omero, dal Tasso, dal Milton, credici, compiuta fede non prestare alle menzogne mitologiche o all'esagerazioni della fama: l'Eden verace si è questo; questo poggio, da sassoso, alpestre infecondo, dopo acuto esame delle ville primarie di Gemania, di Lombardia, di Francia, d'Inghilterra perfettamente giardineggiato in pochi anni. Eccoci, o amico straniero, al piano ellittico, ove un doppio uscio invita a salire il diletto luogo; l'orror dei massi sotto il solco dei carri addivenne rotabile; su gli abbattuti macigni largheggiano strade, fiancheggiate da filari di bianco-verde acetosella; ecco viali di rosmarino, e sepolti infra dei frondosi virgulti, ecco scaglioni che conducono all'erta; vedi le due scolpite sfingi guardantisi di rincontro a' piè



della magnifica scalinata che mette al terreno semicircolare ed orlato di mezzane incatenate colonnette, ove posa il palazzo Periclèo, e davanti al palazzo la marmorina vasca maestosamente umile e cheta, i fioriti parterre, e la terrazza entro cui accolgonsi tepidi bagni. Ma stacciamoci da cotesta fabbrica di greca idea; e movasi al destro lato per il cespuglioso pendio che ci offre agevole la discesa. Qui non regna la monotona francese euritmia, que' scompartimenti simmetrici, quella corrispondenza di figure e di linee, que' verdi torturati quelle piante cincischiate da una forbice goticamente ingegnosa: regolarità sempre stessa e fredda, bello guasto e tedioso, gusto affettato che taluno appellò *Fontenellismo dello stile campestre*. Qui l'incantatrice negligenza del genio con ordinato disordine alligna e campeggia; e per tal riguardo dee cedere Versailles alla Villa del General Marborou p[er] es[empio], debbono cedere la squadra e la regola di la Quintinie e di le Nautre ai precetti sentimentali dei Kent e dei Chambers, dei Whately e dei. Brown. Ad ogni passo che s'innoltra cangi[a]no i punti di vista; né l'occhio si stancherà giammai quando via via non s'avviene in veruna delle scene che lasciò all'indietro.

Ritornando alla descrizione locale, in sulla dritta, per contrapposto all'arsiccio ed inutile dosso del monte, le coste da esso dominate si fecondano di vivifica cultura; qua e là caccian fuori ed ulive e ramoscelli tra le pietre e le vallee del suolo gratamente ineguale: gittando lo sguardo dal poggetto vicino ti ferisce un coffee-house cinese, il quale, costruito di legno ed intessuto di fior di passione

e d'ellera quinquifronde rosseggia, spicca sulle virenti cime degli affollati arboscelli: cammin facendo, incontrasi la piramide fondata per l'acque da lungi addotte; intanto le spalliere di vite e rosmarino attaccano con degli obliqui e lunghi viottoli. che tagliando e vincendo le falde scoscese guidano al gotico, edificio sopra la rupe più alta sorgente. Compagno osservatore, sui scalini di questo edificio t'assidi; e niega se puoi, un profondo senso di meraviglia nel signoreggiar coi volubili occhi il sottopo[sto] mare e porto, l'arco formato dagli alberghi della città; le amenissime campagne che si stendono dai Colli alla Bagaria; ma verso la sinistra sporgi il volto ... in giù... precipizio orrendo! Sublime! Scendiamo: la vetta coronata di fichi indiani e giovani cipressi, che vanno le petrose balze ingombrando; ad ora ad ora si trovano candidi sedili rivolti all'occidente, un'infinità di tramitelli serpeggia, sieguono fruttifere chiusure e piani misticati d'alberi e di vigne, in cui le corde che passano fra tronco e tronco dei primi servono a sostener nel mezzo le seconde. Se indirizzi i passi per il pendevoles manco sentiero ti perdi, ti sprofondi dentro la collaterale selvetta: qua dunque alla prossima collina, all'argivo tempietto che ivi centreggia la villa. Ricchi de' predati odori, senti nel salutarci quanta fragranza diffondano gli ospiti zeffiri! Mira o straniero amico qual sevie labirintica di sfumati elisii paesaggi! Che consolatrice verzura, che verzura sorprendente! e come accordata a varj colori, ed in varj gruppetti disposta! D'un fianco, pomifero giardino di soavemente sparpagliati pini e cipressi; s'incrocicchiano



viottoli l'acetosella i timi; qualche vasca, dei bassi canali; boschetti e pratelli; mormoreggiano acque; e la vasca che le acchiude resta invisibilmente tra le piantagioni celata; piccole spalliere di landro, ortaggi riparati da siepi, casetta da pampani vestita e coperta, colti alberami; luoghi per ciascheduna delle stagioni, scene differenti per la mattina pel meriggio per la sera, piacere e di rapimento di meditazione e di brio; sempre novità sempre venustà di paradiso, sempre natura. Ah l'arte per soverchio assottigliarsi distrugge se stessa! Come spiegarlo! Oh magia! internandoci nel retto e spazioso *berceau* e abbandonando a mancina le stalle e gli abituri con accortezza appartati e dietro fogliose piante nascosti, ci riduciamo all'urna eretta su tondo piedistallo e feralmente patetica per le quattro cipressate pareti che la stringono.

All'uscirne scogliosa fontana a semicerchio spalleggiata di landro, col suo arcato disegno guarda e ci addita finalmente la nota magione. Straniero se cerchi il Genio animoso che da' macigni di ferree radici trasse sì delizievole villa, sappi che desso, altri ferri, altri macigni di più annosa e selvaggia asprezza rompendo, si è uno dei pochissimi per cui germoglia in Sicilia la pianta esotica di saggia Costituzione. Il suo nome ? chiedilo a lei che tanto gli deve: alla Patria.

Scultura

*Idea de' nostri scultori*¹⁰⁰

(La preponderanza di notizie su scultori trapanesi contenuta nell'articolo fa credere che esso, se non scritto direttamente, possa essere stato ispirato da Giuseppe Maria di Ferro, biografo ed erudito trapanese su cui *supra*. È interessante notare come nell'intervento sia riservata un'attenzione particolare ad artisti dell'età barocca, segno di una apertura abbastanza precoce della storiografia artistica siciliana verso un'epoca e uno stile a lungo considerati degenerati) Se in altri tempi tenevansi in deposito le opere primeggianti de' greci, si ch'ebbe a dir Cicerone che la curiosità di Verre costò più Dei a Siracusa che non era ad essa costata d'uomini la vittoria di Marcello; se la Sicilia rammenta nei suoi fasti il nome di Pitagora leontino, famoso statuario a cui si attribuisce di aver primiero con singolar naturalezza espresso le vene i nervi ed capelli e il di cui simulacro di Astilo trionfatore nei giochi olimpici venne riputato mertevole, giusta il racconto di Plinio, di collocarsi in Olimpia; se Perillo agrigentino, benché per infame crudeltà famoso a sentenza di Diodoro, offrì a Falaride quel toro di bronzo cotanto artificiosamente animato e pareggiabile alla decantata vacca di Mirone: in Trapani al 1582 se Annibale Scudani[glio]¹⁰¹ coi lavori in metallo; dopo il 1650 Giuseppe Milante¹⁰² coi lavori in marmo bianco ed in istucco e Pietro Orlando¹⁰³ con quelli in legname segnarono strisce d'orrevole rinomanza; se quindi emersero colà Leonardo Bongiorno¹⁰⁴ e Mario



Ciotta,¹⁰⁵ discepoli illustri dell'Orlando; ed un Tartaglio,¹⁰⁶ un Filippo la Valle,¹⁰⁷ un Nolfo,¹⁰⁸ i fratelli Tipa¹⁰⁹ tutti trapanesi; un Vitagliano¹¹⁰ di Palermo, un Marabitti¹¹¹ ecc., nondimeno egli non ispettò che ad Antonio Gaggino¹¹² messinese padre di Jacopo¹¹³ e di Fazio,¹¹⁴ anch'essi scultori, la gloria di avere altamente nobilitato ed arricchito cotale bell'arte. Noi fil filo dovevamo dunque in tre o quattro fogli assorbire un saggio scultorio sul Gaggino: qual saggio ci giunge per posta trasmesso dalla cortesia di Michele Estero¹¹⁵ siracusano, ed è per colmo di ventura completo ed istruttivo come si potrebbe dagli intendenti desiderare. Ma ora...

NOTE

1 Citiamo solo a titolo di esempio i convegni nazionali dal titolo *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*, Atti del convegno, Torino 3-5 ottobre 2002, a cura di G.C. Sciolla, Skira, Milano 2003; e *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno, Milano 30 novembre-1 dicembre 2006, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Vita & Pensiero, Milano 2007.

2 Agli esiti cui sono approdati i convegni ora citati nel corso degli anni si

sono aggiunti i risultati delle indagini condotte dalle Università di Milano, Genova, Torino, Padova, Napoli, Lecce e Palermo.

3 Cfr. in particolare S. La Barbera, *Linee e temi della stampa periodica palermitana dell'Ottocento*, ivi, pp. 87-121. Sui temi più generali della critica d'arte a Palermo nell'Ottocento studiata attraverso le riviste, bisognerà citare almeno lo studio pubblicato in formato elettronico nel 2007 *Pagine di critica d'arte nei periodici palermitani dell'Ottocento della Biblioteca Centrale*

della Regione Siciliana, frutto della convenzione fra la cattedra di Storia della Critica d'arte dell'Università degli studi di Palermo tenuta da Simonetta La Barbera e la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "Alberto Bombace", che raccoglie – oltre a quelli della coordinatrice – gli studi di C. Bajamonte, F.P. Campione, R. Cinà, V. Sarri; cfr. inoltre: C. Bajamonte, *Due periodici palermitani del primo Ottocento: "L'Iride" e "L'Indagatore"*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea*, cit., pp. 143-158; R. Cinà, "La Sicilia Artistica e Archeologica" (1887-1889), ivi, pp. 231-257; P. Palazzotto, *Cronache d'arte ne "La Cerere" di Palermo (1823-1847)*, ivi, pp. 123-142; R. Santoro, *L'iter editoriale del "Mercurio siculo o sia collezione enciclopedica di materie, e argomenti relativi alle arti, scienze, e belle lettere" (1818), "teCLA – Temi di Critica e Letteratura artistica"*, 2, dicembre 2010, pp. 12-25; F.P. Campione, *Istanze di rinnovamento culturale e prassi critica ne "La Favilla" (1856-1859) e ne "L'Ateneo Siciliano" (1858-1859)*, in *Percorsi di critica...*, cit., pp. 159-176.

4 L'unità di ricerca di Palermo, coordinata da Simonetta La Barbera, nel corso di circa dieci anni d'indagini ha censito

e catalogato circa il 95 per cento degli articoli effettivamente reperibili e la quasi totalità dei titoli pubblicati.

5 Erano collaboratori fissi della rivista Giovan Battista Filippo ed Ernesto Basile, Gioacchino Di Marzo, Giuseppe Meli e Giuseppe Taormina.

6 Sui temi e sulle personalità che animarono il dibattito all'interno della rivista, rimando al già citato saggio di R. Cinà, in *Percorsi di critica...*, pp. 231-257.

7 G.M. Mira, *Bibliografia Siciliana ovvero Gran Dizionario Bibliografico delle opere edite ed inedite, antiche e moderne di autori Siciliani o di argomento siciliano stampate in Sicilia e fuori*, G.B. Gaudiano, vol. 1, Palermo 1875, ad vocem pp. 368-369.

8 Su Francesco Franco (Palermo, 1793-1847) sono abbastanza scarse le notizie biografiche, desumibili soprattutto da testimonianze secondarie. Ci informa Giuseppe Bozzo che fino alla morte, avvenuta a 54 anni nel 1847, Franco si era distinto come uno dei migliori avvocati del Foro di Palermo, autore di numerose orazioni scritte in bello stile. Cfr. G. Bozzo, *Le lodi dei più illustri siciliani trapassati ne' primi 45 anni del secolo*



19, scritte da Giuseppe Bozzo, vol. II, Clamis e Roberti, Palermo 1852, p. 90, nota 1. Stando a Mira (*ad vocem*, cit.), Franco – oltre che di un poemetto dichiaratamente ispirato a Ugo Foscolo (*I cipressi, poemetti in versi sciolti*, Palermo 1820) – fu autore delle seguenti opere di carattere giurisprudenziale: *Commentario dell'articolo del codice sulla retroattività delle leggi*, Palermo 1819; *Sulla prescrizione*, Palermo 1820; *Su' ricorsi in Corte Suprema circa le istituzioni fidecommissarie*, Palermo, 1821; *Memoria in favore del duca di Monteleone*, Palermo 1842. Un altro Francesco Franco, contemporaneo sacerdote messinese, fu solo un omonimo che tuttavia Mira identifica erroneamente con l'autore in questione. Di Francesco Franco resta un bel ritratto litografico (che qui riproduciamo) realizzato da Giuseppe Patania su disegno di Giuseppe Di Giovanni, impresso dalla Tipografia Minneci di Palermo verosimilmente in occasione della morte.

9 Sull'Amalarico, cfr. G. Agnello, *I veri autori dello Amalarico, quarta tragedia di Vincenzo Monti. Aneddoto nella storia letteraria di Sicilia nel 1815. Memoria letta alla Nuova Società di storia per la Sicilia l'11 aprile 1869 da Giacinto Agnello*, Tipografia Montaina, Palermo 1880; G. Pipitone Federico, *Dell'Amalarico; tragedia attribuita a Vincenzo Monti*, Tipografia Fratelli Castellana, Palermo 1895.

10 In realtà le edizioni della tragedia furono, fino al 1815, solo tre: per conferire un'aura ancor più viva di successo alla loro opera, gli autori indicarono la stampa di esordio come “seconda edizione”.

11 Tra le recensioni che accolsero, in questo caso *ex post*, la tragedia è il caso di citare quella di Agostino Gallo pubblicata sul “Giornale di Scienze, Lettere ed Arti”: «Nel 1812. il Dott. Francesco Franco, uno de' nostri più arditi e felici ingegni, del quale al presente si onora il foro, produsse una tragedia intitolata L'Amalarico, e pubblicolla sotto il nome del celebre Vincenzo Monti, forse per assicurarsi del successo della stessa, o per altro motivo. Il fatto rispose alla sua aspettazione. L'Amalarico fu applaudito, e per tre volte replicato sulle pubbliche scene. E in verità quella produzione ad onta de' positivi difetti ne' caratteri, e precisamente in quello di Amalarico, e di Bruchilda, che son fuori natura, comeché personaggi che appartengono a' secoli barbari, tuttavolta è di grandissimo effetto per diversi punti di scena, ed ha meriti essenziali nello stile; e per la forza ed arditezza è poi in tutto imitante i versi dell'immortale autore della Baswilliana. Si distingue tra i varj squarci il dialogo di Amalarico con Bruchilda, in cui il primo gli rimprovera tutti i delitti de' suoi maggiori e la tratta con tutta la rabbiosa asprezza d'un guerriero, e d'un barbaro re de' Goti. Né meno bella è un'apostrofe al sole, sebbene alquanto lirica. Il Monti a ragion si dolse d'essere stata stampata sotto il suo nome; e l'autore non lasciò di rendergli una gentile soddisfazione con una sua lettera privata». Cfr. A. Gallo, *Continuazione del Prospetto della Storia Letteraria di Sicilia*, “G.S.L.A.S.”, anno I, tomo, II, Palermo 1823, p. 118.

12 Giacinto Agnello (Palermo, 1791-1870), «d'integerrimi costumi ed amante della patria» (G.M. Mira,

Bibliografia..., cit., vol. I, p. 11) fu sostenitore assieme al principe di Castelnuovo e a Paolo Balsamo della Costituzione del 1812. Di queste convinzioni politiche si fece assertore in un periodico intitolato “La Cronica” presto additato dalle gerarchie più reazionarie del governo come giornale “indesiderabile”. La sua vocazione liberale si manterrà viva ancora in occasione della Rivoluzione del 1848, quando – sodale di Ruggero Settimo – fu Deputato alla Camera dei Comuni del Parlamento Siciliano.

13 Pompeo Insenga ([spesso citato come Inzenga] Palermo, 1783-1854) fu tra i più caratteristici esponenti dell'erudizione siciliana dell'Ottocento, soprattutto per via della propensione enciclopedica che informa la sua produzione. Animatore del “Giornale Letterario”, Insenga – in ossequio all'abito eclettico della rivista – fu poeta e storico della letteratura (scrisse un compendio e una continuazione della Storia Letteraria di Sicilia di Domenico Scinà), nonché editore. Nel 1824, pochi mesi dopo la scoperta a opera degli archeologi inglesi Samuel Angell e William Harris delle metope del Tempio “C” di Selinunte, scrisse un carme celebrativo su quello straordinario rinvenimento. Nel 1842 pubblicò inoltre una edizione commentata e accresciuta della *Storia cronologica dei Viceré di Sicilia* di Giovanni Evangelista Di Blasi, che era stata pubblicata per la prima volta nel 1790.

14 Sembra tuttavia che Francesco Franco avesse inviato a Monti una lettera di scuse che in qualche modo placò le ire del celebre poeta.



15 Su questi aspetti della politica segreta di Maria Carolina, e in generale sulla situazione politica dell'Isola agli inizi del XIX secolo, un testo ormai classico (basato peraltro su un'ampia messe di documenti allora inediti) è quello di G. Bianco, *La Sicilia durante l'occupazione inglese (1806-1815). Con appendice di documenti inediti degli Archivi di Londra*, Firenze e Palermo, Reber, Palermo 1902, in particolare a pp. 93 e ss.

16 Su questi aspetti cfr. lo studio fondativo di R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia*, Laterza, Roma-Bari 2001 (1a edizione 1950), p. 122.

17 Sul periodo dell'occupazione inglese della Sicilia uno dei testi più accreditati è quello di D. Gregory, *The Insecure Base. A History of the British Occupation of Sicily, 1806-1815*, Fairleigh Dickinson University Press, London-Toronto 1988.

18 Ivi, p. 94.

19 Sulla promulgazione della Costituzione Siciliana del 1812, cfr. soprattutto G. Gullo (a cura di), *La Sicilia e l'Unità d'Italia: la Costituzione del 1812, la Relazione del Consiglio straordinario di Stato del 1860 e lo Statuto del 1946*, introduzione di F. Renda, Rubbettino, Soveria Mannelli – Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, Palermo 2011.

20 Su Gould Francis Leckie (Londra, 1767 - Livorno, 1850), politologo e acuto osservatore della situazione

economica e sociale della Sicilia durante il periodo dell'occupazione inglese, nonché autore di un saggio sulla politica coloniale britannica intitolato *An Historical Survey of the Foreign Affairs of Great Britain, for the years 1808, 1809, 1810* (Londra, 1810), nel quale deprecava gli effetti che lo stato di perenne conflitto sortivano sull'economia internazionale, cfr. D. D'Andrea, *Gould Francis Leckie e la Sicilia, 1801-1818*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2012.

21 Per Leckie l'architetto tedesco Karl Friedrich Schinkel aveva progettato nella contrada di Tremilia una suggestiva villa neogotica nella quale nel 1804 trovò ospitalità il poeta Samuel Taylor Coleridge. La villa era stata edificata sulle strutture della chiesetta paleocristiana di San Pietro ad Baias e su una porzione delle fortificazioni dionigiane. L'intero complesso, abbandonato da tempo, è stato danneggiato da un incendio nel settembre 2014.

22 Su Gallo, cfr. F.P. Campione, *Agostino Gallo: un enciclopedista dell'arte siciliana*, in S. La Barbera (a cura di), *La critica d'arte nell'Ottocento in Sicilia*, Flaccovio, Palermo 2003, pp. 107-128.

23 "La Cronica di Sicilia", bisettimanale pubblicato dal 2 settembre 1813 al 4 febbraio 1814, fu fondato dai tre "giornalisti" sopra citati e diretto dal conte Giovanni Aceto Cattani. Rappresentava, per le sue posizioni apertamente favorevoli alla presenza inglese in Sicilia, l'organo ufficiale del "Club degli Amici della Costituzione e dell'Alleanza Britannica".

24 Cfr. S. Bottari, *La stampa siciliana nel "decennio inglese": consenso e dissenso*, in *Ordine e disordine. Amministrazione e mondo militare nel Decennio francese*, Atti del sesto Seminario di Studi "Decennio francese (1806-1815)", Vibo Valentia 2-4 ottobre 2008", a cura di R. De Lorenzo, Giannini editore, Napoli 2012, pp. 333-357.

25 Cfr. [A. Gallo], "Riflessioni sulla Cronica di Sicilia", n° 2, Palermo 1813, p. 2.

26 La reazione della polizia anglo-borbonica non si fece attendere: Gallo fu tratto in arresto e rinchiuso per nove mesi nella fortezza del Castello a Mare. Una prigionia in verità non particolarmente rigorosa, se lo studioso poté continuare a ricevere gli amici e a tenervi una sorta di salotto letterario. Di questa detenzione è testimonianza un altorilievo che lo stesso studioso commissionò a Costantino La Barbera intorno al 1850 (oggi custodito presso il Museo del Risorgimento di Palermo), eseguito sulla base di un disegno di Giuseppe Patania: nell'opera Gallo è ritratto in una cella della prigione in compagnia dello stampatore Vincenzo Li Pomi e di un corteggio di visitatori, Domenico Scinà, Giovanni Meli, Giuseppe Patania. Cfr. F. P. Campione, *Agostino Gallo, bonos et decus Siciliae* in *Kalós*, n° 3 Maggio-Giugno 1998, p. 14. Il disegno di Patania è pubblicato da I. Guccione, in *Poliorama Pittoresco. Dipinti e disegni dell'Ottocento siciliano*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera (Agrigento, 28 ottobre 2001 - 10 febbraio 2008), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 184-185.



27 Anonimo [A. Gallo?], *Quadro dei Giornali letterari, che sono stati in Sicilia dai tempi andati fino ai giorni nostri*, “Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia”, a. VIII, t. XXVI, Palermo 1839, pp. 111-120, a p. 113.

28 Gli unici esemplari della rivista tuttora reperibili, sia pure in una consistenza lacunosa, si conservano presso la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte di Palazzo Venezia a Roma, mancanti dei numeri 2, 3 e 4. Il testo è peraltro consultabile on-line su http://periodici.librari.beniculturali.it/PeriodicoScheda.aspx?id_testata=39. Non siamo riusciti a verificare la eventuale presenza e la consistenza degli esemplari custoditi presso la Biblioteca Comunale di Palermo per via della inaccessibilità ormai annosa della sezione periodici. Del tutto assente risulta la rivista presso le raccolte della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana.

29 Istituita nel 1806, la Tipografia Reale di Guerra continuerà a operare fino al 1835, dunque ben oltre la fine dell'occupazione militare inglese della Sicilia. Cfr. D. Vacca, *Indice generale-alfabetico della collezione delle leggi e dei decreti per il regno delle Due Sicilie, distinto per materie con ordine cronologico dall'anno 1806 a tutto il 1836*, Stamperia dell'Ancora, Napoli 1837, pp. 730-731 (la sezione s'intitola Stamperie e Tipografie Reali).

30 Come informa il colophon della prima uscita, ogni numero costava 14 grani ed era in acquistabile presso la rivendita di Francesco Romeo, al n° 339 della via Toledo. Era possibile scegliere tra diverse soluzioni

d'abbonamento, che costavano 7, 10 o 18 tari a seconda della formula quadrimestrale, semestrale o annuale.

31 Manetone e Sanconiatone sono due scrittori rispettivamente egizio e fenicio ai quali sono attribuite le testimonianze più antiche di ricostruzione storica.

32 [F. Franco], *{Appello alle} Genti colte*, “Deca di Belle Arti”, n° 1, 10 agosto 1813, p. 2.

33 Ibidem.

34 Ch. Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746); ed. moderna a cura di E. Migliorini, *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, Aesthetica, Palermo 2002.

35 Giuseppe Maria Berardo Di Ferro e Ferro (Trapani, 1774-1836), figura tipica d'intellettuale periferico nella Sicilia dell'inizio del XIX secolo, si formò in verità di una cultura libresca, e trasfuse buona parte delle proprie energie in opere celebrative della sua città, con uno spirito che riecheggia della più tipica erudizione municipalista settecentesca. Oltre alle dissertazioni *Delle Belle Arti*, Di Ferro fu autore della *Guida per gli stranieri in Trapani* (1825), e della *Biografia degli Uomini Illustri Trapanesi*, 3 voll., 1830, 1831 e 1850, l'ultimo dei quali postumo.

36 G.M. Di Ferro, *Delle Belle Arti dissertazioni del Cavaliere Di Ferro, e Ferro Accademico Arcade*, 2 voll., Stamperia del Solli, Palermo, 1807-08. Sull'opera di Di Ferro, cfr. S. La Barbera, *Giuseppe Maria Di Ferro teorico e storico d'arte*, in V. Abbate (a cura di), *Miscellanea*

Pepoli. Ricerche sulla cultura artistica a Trapani, Assessorato regionale ai Beni culturali e Ambientali – Museo Pepoli, Trapani 1997, pp. 147-166; e F.P. Campione, *La cultura estetica in Sicilia nel Settecento*, “FIERI. Annali del Dipartimento di Filosofia Storia e Critica dei Saperi”, Università degli Studi di Palermo, n° 2, 2005, pp. 172-176, 180-181.

37 G.M. Di Ferro, *Delle Belle Arti*, cit., vol. 1, p. 75.

38 Ivi, p. 50, nota 1.

39 J.G. von Herder, *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (1778): ed. mod. a cura di S. Tedesco, *Plastica (alcune riflessioni su forma e figura a partire dal sogno plastico di Pigmalione)*, Aesthetica, Palermo 2010.

40 Anonimo [P. Insenga?], *{Avvertenza}*, “Deca di Belle Arti”, n° 1, 10 agosto 1813, p. 5.

41 Michelangelo Monti (Genova, 1749 – Palermo, 1823), professore di eloquenza nella Regia Accademia degli Studj di Palermo, fu maestro tra gli altri di Agostino Gallo che ne raccolse gli scritti curandone la pubblicazione nel 1839. Per Monti, cfr. P. Cozzo, *ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2012, pp. 279-281.

42 Anonimo [P. Insenga?], *Poesia. Alla Gran Bretagna, ode di Michelangelo Monti*, “Deca di Belle Arti”, n° 1, 10 agosto 1813, p. 5.



- 43 Proponiamo questa integrazione al testo, notevolmente scorretto dal punto di vista sintattico come rilevato dagli stessi estensori della "Deca".
- 44 Anonimo, *Risposta di un siciliano ad un suo amico in Londra*, Solli, Palermo 1813, p. 3. Il frontespizio reca la notizia "Via di S. Francesco num. 3; si vende tarì uno dal sig. Barravecchia, via delli Cintorinara num. 5".
- 45 Anonimo [P. Insenga?], *Oratoria*, "Supplimento alla Deca di Belle Arti", n° 6, 30 agosto 1813, pp. 28-29.
- 46 Anonimo [F. Franco?], *Pittura. Noli me tangere, quadro di Giuseppe Velasques*, "Deca di Belle Arti", n° 1, 10 agosto 1813, pp. 7-8.
- 47 Giuseppe Velasco (Palermo, 1750-1827) ascese vivente ad ampia fama per via dello stile tersamente neoclassico che caratterizza la sua opera, aggiornata sugli sviluppi della contemporanea pittura italiana ed europea pur non avendo mai lasciato la Sicilia. Su Velasco, cfr. A. d'Angelo Palumbo, *Elogio del pittore Giuseppe Velasques*, "G.S.L.A.S.", tomo XV, fasc. 50, 1827, pp. 189-207; A. Gallo, *Vita di Giuseppe Velasques palermitano egregio dipintore scritta da Agostino Gallo*, Stamperia D. Barcellona, Palermo 1845; I. Bruno, *Giuseppe Velasco alle soglie dell'età neoclassica*, supplemento a "Kalós. Arte in Sicilia", n° 1, anno X, gennaio-febbraio 1998; C. Bajamonte, *La collezione di Giuseppe Velasco e il Museo di Palermo nell'Ottocento*, S. Sciascia editore, Caltanissetta 2008.
- 48 Anonimo [F. Franco?], *Pittura. Noli me tangere*, cit., p. 8.
- 49 Ibidem.
- 50 *Ode con note di Agostino Gallo sulle opere di Giuseppe Patania*, "Deca di Belle Arti", n° 5, 20 settembre 1813, pp. 21-22.
- 51 Sul ruolo della Massoneria in Sicilia in quel preciso momento, cfr. M.A. Ridolfo, *Massoneria e modelli politici dalle Constitutions al decennio inglese di Sicilia, 1723-1815*, Trisform, Messina 2002. Più in generale, sull'incidenza delle logge latomistiche nell'Isola a cavallo tra Sette e Ottocento, cfr. E. Librino, *I Liberi Muratori in Sicilia dal regno di Carlo III a quello di Francesco I*, "Archivio Storico Siciliano", a. XLV, n.s. (1924), pp. 379-406; A. Nobile, *Eustachio de la Viefuille ed i primordi della Libera Muratoria siciliana*, Tip. ed. Fiamma serafica, Palermo 1976; F. Landolina, *Logge siciliane tra '700 e '800*, Tipheret, Acireale-Roma 2010; R. Di Castiglione, *La Massoneria nelle Due Sicilie e i Fratelli meridionali del '700*, vol. 5 - La Sicilia, Gangemi Editore, Roma 2014.
- 52 "The Examiner" era stato fondato nel 1808 dai fratelli Leigh e John Hunt. La rivista, che uscirà fino al 1886, si caratterizzava curiosamente per un abito del tutto disallineato rispetto al potere ufficiale: circostanza che determinò non pochi guai giudiziari per i due giornalisti.
- 53 Ne dà testimonianza, tra l'altro, il breve scritto di Raffaello Politi intitolato *Slancio artistico di R. Politi all'ombra di Flaxman, famoso scultore Inglese e sublime imitatore delle dipinture greco-sicole che si osservano ne' vasi fittili*, Tipografia Li Pomi, Agrigento 1826.
- 54 Anonimo, *Notizie dall'Inghilterra tratte dall'Examiner*, "Deca di Belle Arti", n° 5, 20 settembre 1813, p. 24.
- 55 Giuseppe Errante (Trapani, 1760 - Roma, 1821) lavorò soprattutto a Roma, dove si era stabilito già nel 1784. Su Errante, il primo saggio biografico fu quello di F. Cancellieri, *Memorie raccolte da Francesco Cancellieri intorno alla vita ed alle opere del pittore cavaliere Giuseppe Errante di Trapani defunto in Roma a' xvi di febbraio mdcccxxi*, presso Francesco Bourliè, Roma 1821.
- 56 Anonimo, *Pittura (Saggio su Giuseppe Errante)*, "Deca di Belle Arti", n° 6, 30 settembre 1813, p. 25; n° 8, 20 ottobre 1813, pp. 37-38; n° 10, 10 novembre 1813, p. 44.
- 57 Anonimo [F. Franco?], *Giardinaggio. Villa del principe di Belmonte al poggio detto dell'Arenella*, "Deca di Belle Arti", n° 11, 20 novembre 1813, p. 48-49, a p. 49.
- 58 Sull'argomento, cfr. G. Barbera, M.C. Di Natale (a cura di), *Il Museo dell'Università. Dalla Pinacoteca della Regia Università di Palermo alla Galleria di Palazzo Abatellis*, New Digital Frontiers, Palermo 2016.
- 59 La citazione è desunta dal libro III dell'*Eneide*.
- 60 Ivi, pp. 52-54.



- 61 Anonimo [F. Franco?], *Pittura. Noli me tangere, quadro di Giuseppe Velasques*, "Deca di Belle Arti", n. 1, 10 agosto 1813, pp. 7-8.
- 62 Nella Vita di Giuseppe Velasques (cit., p. 56) Agostino Gallo riferisce che il dipinto si custodiva presso la Chiesa Madre di Mistretta. In data imprecisabile, e comunque dopo il 1845 (anno della pubblicazione della biografia), il dipinto fu trasferito nella chiesa di San Giuseppe del Collegio di Maria della cittadina nebroida, dove ancora si custodisce nel secondo altare del lato destro.
- 63 In realtà è probabile che l'autore si riferisca al dipinto di Giulio Romano con questo soggetto (1520 ca.) custodito presso il Museo del Prado.
- 64 Il *Noli me tangere* di Federico Barocci (1590 ca.) è conservato presso la Galleria degli Uffizi.
- 65 Francesco Albani dipinse diverse versioni del *Noli me tangere*. L'unica che corrisponde alla descrizione dell'autore è quella custodita a Mantova presso la Fondazione Banca Agricola Mantovana, risalente probabilmente al 1640.
- 66 L'autore fa riferimento a Olivio Sozzi (Catania, 1690 - Ispica, 1765) che rappresentò uno dei maggiori esponenti della pittura siciliana del Settecento.
- 67 Letteralmente "brivido".
- 68 Anonimo [G.M. Bertini?], *Elenco dei Pittori siciliani*, "Deca di Belle Arti", n. 10, 10 novembre 1813, pp. 44-45.
- 69 Ph. Hackert - G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, Napoli 1792, pp. 10-11.
- 70 A. Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori architetti artefici in cera siciliani*, Ms. del XVIII secolo (1743 ?) in B.C.P. ai ss. Qq c 63, edito a cura di E. Natoli, Flaccovio, Palermo 1977.
- 71 Giuseppe Maria Bertini (Palermo, 1759-1852), fu tra i primi studiosi ad affrontare la questione relativa alla vita e alle opere di Pietro Novelli al quale, dopo l'iniziale profilo biografico su cui *infra*, dedicherà una serie di articoli dal titolo *Di alcuni autentici documenti nuovamente scoperti, relativi alla Biografia del celebre dipintore Pietro Novelli* apparsi in "G.S.L.A.S.", tomo XX, anno V, Palermo 1827, pp. 205-222, 305-321.
- 72 G.M. Bertini, *Pietro Novelli il Monrealese*, in G.E. Ortolani, *Biografia degli Uomini Illustri della Sicilia ornata da' loro rispettivi ritratti*, tomo 2°, presso Nicola Gervasi, Napoli 1818, pp. n.n.
- 73 Ph. Hackert - G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi...*, p. 11. Il dipinto è andato perduto.
- 74 Jacobello di Antonio (not. fino al 1488) fu in realtà figlio di Antonello da Messina. La confusione nelle notizie risale in gran parte alle errate informazioni di Francesco Susinno, il "peccato originale" di tutte le fonti messinesi almeno fino a Gioacchino Di Marzo e Gaetano La Corte Cailler.
- 75 Anche questo dipinto, come la chiesa che lo custodiva, non è più esistente.
- 76 La prima fonte moderna su Antonello, e cronologicamente immediatamente precedente alla stesura della "Deca", è quella di T. Puccini, *Memorie storico-critiche di Antonello degli Antoni, pittore messinese compilate dal cav. Tommaso Puccini*, Carli, Firenze 1809. Puccini, tuttavia, interpreta correttamente i dati biografici relativi ad Antonello indicandone la morte a Messina nel 1479.
- 77 F. Maurolico, *Sicanicarum rerum compendium Maurolyco abbate Siculo authore*, s.l., Messina 1562, p. 186.
- 78 Qui per Van Eyck.
- 79 Si noteranno gli errori grossolani nella cronologia e nella geografia dei movimenti di Antonello, il quale non visse oltre il 1479. Qui l'autore dell'articolo curiosamente si distacca da Hackert e Grano (p. 13), che pure danno una corretta informazione sulla data di morte dell'artista.
- 80 La notizia è desunta integralmente da Ph. Hackert - G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi...*, p. 15.
- 81 Antonello de Saliba (Messina?, 1466 ca.-1535) fu nipote di secondo di Antonello in quanto figlio del cugino di questi Giovanni Resaliba o de Saliba.
- 82 Qui l'autore copia senza citare la referenza da R. Gregorio, *Dei più celebri pittori messinesi*, in *Discorsi sulla Sicilia*, xxxi. La raccolta nel 1813 era ancora inedita, e sarebbe stata data alle stampe a Palermo solo nel 1821 per i tipi di Pedone e Muratori. Il passo è a p. 191 di questa edizione.



83 Ph. Hackert - G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi...*, pp. 15-16.

84 Girolamo Alibrandi (Messina, 1470 ca.-1524) fu con ogni probabilità il maggiore tra i proto-manieristi messinesi. Le opere tuttora custodite rivelano una grande originalità di stile e una propensione alla monumentalità che si rivela soprattutto nella *Presentazione al Tempio* (1519) del Museo regionale di Messina.

85 *La Purificazione* (in realtà *Presentazione al Tempio*) si conservava presso la chiesa di S. Nicolò dei Gentiluomini. Gravemente danneggiata dal sisma del 1908, è ora custodita presso il Museo regionale di Messina.

86 Giacomo del Duca (Cefalù, 1520 - Messina, 1604), autore di numerosi progetti soprattutto a Messina (dove fu autore dell'originario disegno della Palazzata e della Tribuna della chiesa di San Giovanni di Malta), fu tra i maggiori seguaci di Michelangelo operosi in Sicilia.

87 Si tratta in realtà di Vincenzo degli Azani da Pavia (Pavia, ultimo ventennio XV sec. - Palermo, 1557), sul quale la confusione generata da Francesco Susinno, che aveva sovrapposto la figura del pittore a quella di Vincenzo da Imola (in realtà, "da Rimini"), e la errata lettura dei documenti da parte di Antonino Mongitore, avevano portato a far coincidere il pittore con un fantomatico "Vincenzo Aimmola" presto passato ad Ainemolo detto erroneamente Il Romano. Solo nel 1916 Gioacchino Di Marzo identificherà con esattezza il pittore con l'artista originario della Lombardia.

88 Deodato Guinaccia (Napoli, 1510 - Messina, 1585) fu tra i maggiori veicoli del secondo Manierismo pittorico continentale a Messina.

89 La referenza è desunta di peso da Ph. Hackert - G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi...*, pp. 23-24.

90 Jacopo Vignero (not. dal 1541 al 1552) fu tra i più interessanti pittori della Maniera a Messina.

91 La fonte è, al solito, Ph. Hackert - G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi...*, pp. 26-27.

92 Su Mariano (Messina, 1510-?) e il figlio Antonello Riccio (Messina, not. fino al 1593) la fonte utilizzata dal giornalista è Ph. Hackert - G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi...*, pp. 24-26.

93 Il pittore, del quale non restano opere attestate, potrebbe essere stato confuso dalla storiografia sette-ottocentesca con Alonso Rodriguez (Messina, 1578 - Messina, 21 aprile 1648), il primo e il maggiore caravaggesco messinese.

94 Antonio Alberti detto "Il Barbalonga" (Messina, 1600 - 2 novembre 1649) fu con ogni probabilità il migliore tra i seguaci di Domenichino in Sicilia.

95 Erroneamente, sulla scorta di Mongitore, l'autore ritiene Francesco Cozza (Stignano, Reggio C., 1605 - Roma, 13 gennaio 1682) palermitano

96 Sulla storiografia ottocentesca intorno a Pietro Novelli, e alle vicende che portarono alla stesura

della prima biografia di rilievo del pittore, l'*Elogio storico di Pietro Novelli* di Agostino Gallo (1831), cfr. F.P. Campione, *La fortuna critica di Pietro Novelli nell'Ottocento*, in S. La Barbera (a cura di), *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, Flaccovio, Palermo 2003, pp. pp. 129-156.

97 In realtà Anna Fortino, stimata ceroplasta palermitana della metà del XVIII secolo.

98 Anonimo [F. Franco?], *Giardinaggio. Villa del principe di Belmonte al poggio detto dell'Arenella*, "Deca di Belle Arti", n. 11, 20 novembre 1813, p. 48-49.

99 La Villa dei principi di Belmonte all'Acquasanta fu costruita nel 1799 su progetto di Giuseppe Venanzio Marvuglia per volontà di Giuseppe Emanuele Ventimiglia principe dei Belmonte su una delle estreme propaggini del Monte Pellegrino, in una posizione dominante sul Golfo di Palermo. Il parco della Villa - oggi molto ridimensionato - s'inerpicava molto in alto verso le balze della montagna, tra padiglioni neoclassici, cinesi e neogotici attraverso un percorso suggestivo e talora spaventevole.

100 Anonimo [P. Insenga?], *Scultura. Idea de' nostri scultori*, "Deca di Belle Arti", n. 12, 30 novembre 1813, pp. 51-52

101 Annibale Scudaniglio (Trapani, metà XVI secolo - Londra, inizi XVII secolo) firmò il grande leggio bronzo custodito presso il Museo "Agostino Pepoli" di Trapani, datato 1582. In realtà è molto probabile che



il ruolo di Scudaniglio riguardasse solo quello di fonditore, e che l'opera sia piuttosto da ricondurre a un disegno di Jacopino Salemi.

102 Giuseppe Milanti (Trapani, 1658 - inizi XVIII secolo) lavorò fra Trapani e Palermo declinando uno stile tardo barocco dalla vena fortemente patetica.

103 Pietro Orlando (Trapani, 1651 - inizi XVIII secolo) appartenne a una numerosa famiglia di scultori, per la maggior parte votati alla lavorazione del legno.

104 Leonardo Bongiorno (Trapani, not. dal 1685 al 1703) fu soprattutto scultore in legno.

105 Mario Ciotta (Trapani, 1698 ca.-post 1750) realizzò due gruppi scultorei fra i celebri *Misteri* di Trapani: la *Spartenza* e la *Lavanda dei piedi*.

106 Giacomo Tartaglia (Trapani, 1678-1751) operò soprattutto in qualità di scultore in marmo.

107 Filippo Della Valle (Firenze, 1698 - Roma, 1768), autore tra l'altro di alcune sculture della Fontana di Trevi a Roma, realizzò il paliotto per l'altare della Cappella del SS. Sacramento nel Duomo di Siracusa, raffigurante l'*Ultima Cena*.

108 I Nolfo (Antonino, Domenico, Francesco e Giuseppe) operarono a Trapani nella seconda metà del Settecento.

109 Andrea Tipa (Trapani, 1725-1766) assieme al fratello Alberto (Trapani, 1732-1783) fu probabilmente

il maggiore scultore trapanese del Settecento, abile soprattutto a dar vita a raffinate creazioni in avorio e pietra incarnata.

110 Gioacchino Vitagliano (Palermo, 1669-1739) fu tra i più raffinati interpreti della corrente barocca a Palermo, dove lavorò per l'intera carriera in sinergia con architetti come Giacomo e Paolo Amato, pittori come Antonino Grano e scultori come il genero Giacomo Serpotta.

111 Ignazio Marabitti (Palermo, 1719-1797) rappresenta il maggiore "traghettatore" della scultura siciliana dalle forme del tardo barocco a quelle del Neoclassicismo.

112 Antonello Gagini (Palermo, 1478 ca.-1536) fu il massimo scultore siciliano del Rinascimento, ma anche colui che per primo nell'Isola s'affacciò alle forme della Maniera italiana.

113 Giacomo Gagini (Palermo, 1517-1598) collaborò in quasi tutte le imprese scultoree del padre Antonello, tra le quali l'immensa e ora distrutta Tribuna della Cattedrale di Palermo.

114 Fazio [Bonifazio] Gagini (Palermo, 1520-1567), rappresenta ormai il compimento del passaggio della scultura siciliana al Manierismo.

115 È verosimile si tratti di un criptonimo, giacché in nessun repertorio del tempo si rinviene il nome di questo studioso. Piuttosto curioso è d'altro canto che

un erudito siracusano si volgesse all'esame dell'opera di uno scultore che – benché avesse lasciato alcune opere nel Duomo di Ortigia – aveva operato soprattutto nella Sicilia occidentale e a Messina. Potremmo avanzare l'ipotesi che sotto quel nome si celi Agostino Gallo, che allora s'affacciava allo studio delle opere di Antonello Gagini e che nel 1821 ne pubblicò a Palermo una biografia per i tipi della Reale Tipografia di Guerra.





LA RICOGNIZIONE SICILIANA DI GIOVANNI MORELLI E GUSTAVO FRIZZONI

Maria Chiara Bennici

Il presente articolo nasce dalla volontà di rendere noti, anche se solo parzialmente, i risultati delle ricerche condotte da chi scrive qualche anno fa e sistematizzate nella tesi di laurea *La ricognizione siciliana di Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni*,¹ in corso di pubblicazione.

L'incarico governativo

La situazione dei beni artistici, negli anni post-unitari, come noto, richiedeva un intervento immediato: il rischio di una pericolosa e immediata dispersione delle opere d'arte verso musei e collezioni straniere, preoccupò fin da subito gli addetti ai lavori, i quali videro nella redazione di un inventario che censisse il patrimonio artistico italiano, l'unico strumento, benché non del tutto risolutivo, in grado

di tenere a bada quella che poteva configurarsi come una vera e propria emorragia di capolavori italiani all'estero.

Il 7 agosto 1874 il Re Vittorio Emanuele II e il Ministro degli Interni Giovanni Cantelli firmano, pertanto, il *Decreto* Reale che incarica un Commissario Regio di «procedere sollecitamente alla formazione di un doppio catalogo a) delle opere di pittura delle scuole classiche, esistenti in tutto il Regno, sia di proprietà dello Stato sia di Corpi Morali e di privati espositori; b) delle opere di pittura che non sono in proprietà dello Stato e che sarebbero necessarie per completare la storia dell'arte italiana, rappresentata dalle varie scuole», con lo scopo specifico di «provvedere con sicurezza di criterio anco alla conservazione e al completamento di questa mobilissima parte del patrimonio nazionale».²

Il decreto si concludeva con la nomina ufficiale a Regio commissario di Giovanni Morelli, personalità che appariva di certo adatta a svolgere



un compito tanto delicato, che richiedeva competenze storico-artistiche, capacità comparative ed analitiche ed anche conoscenze economiche, di cui aveva già dato prova negli anni precedenti, nel corso dell'espletamento dei numerosi incarichi governativi e ministeriali a lui affidati (ricordiamo, ad esempio, il noto Catalogo degli oggetti d'arte di proprietà ecclesiastica delle Marche e dell'Umbria, frutto del viaggio compiuto in compagnia di Giovan Battista Cavalcaselle dal maggio al luglio 1861 e pubblicato da Adolfo Venturi nel 1896,³ o la sua nomina, nel 1864, a membro della commissione incaricata di occuparsi della legislazione per la conservazione delle opere d'arte, insieme a Massimo D'Azeglio e Giuseppe Mongeri).⁴

Rispondo immediatamente al dispaccio [...] col quale V. E. (il ministro Giovanni Cantelli) mi fa l'onore di eleggermi Commissario Regio, con l'incarico di compilare due cataloghi [...]. Nel mentre ringrazio vivamente V. E. Ill.ma della fiducia ch'Ella ripone in me, ho l'onore di dichiararLe che assumo con grato animo l'incarico da V. E. affidatomi.⁵

Con questa entusiastica risposta Giovanni Morelli dichiara la sua piena disponibilità ad affrontare l'incarico, e fin da subito, certo di non volere con sé il «pazzo Cavalcaselle, per sopportare il quale ci vuole una pazienza di Giobbe»,⁶ propose ed ottenne che ad accompagnarlo fosse il suo giovane allievo, Gustavo Frizzoni,⁷ il quale era legato al Senatore, oltre che da vincoli di amicizia (i due nello stesso anno vanno anche a vivere nel medesimo stabile in via Pontaccio 14), anche da un'assoluta devozione e rispetto per quello che continuerà

a definire suo «maestro», e del quale «deve considerarsi il continuatore diretto» e «prosecutore autorevole e personale»,⁸ o per usare le parole meno elogiative di Adolfo Venturi, «portabandiera» e «fido Acate di Giovanni Morelli».⁹

Questa grande impresa non fu mai completata. Il governo infatti cadde pochi mesi dopo, e già nel novembre dello stesso anno furono indette nuove elezioni; scrive infatti Marisa Dalai Emiliani che «fu dunque durante la pausa estiva di un governo *ad interim* che Morelli ottenne dai suoi referenti politici personali l'incarico, e il relativo finanziamento, per redigere il catalogo della pittura nazionale: con quale esito è impossibile dire, poiché non risulta che il previsto doppio catalogo sia mai stato consegnato alle autorità competenti».¹⁰

L'esito di questo paziente e faticoso lavoro, come già noto, è stato riconosciuto da Alessandro Rovetta, nel faldone, conservato nella Biblioteca Ambrosiana, intitolato genericamente *Frizzoni* da Maurizio Cogliati, ordinatore dei fondi manoscritti dell'Ambrosiana. L'arco cronologico di riferimento, la coerenza e l'omogeneità di questo resoconto topografico, le scelte metodologiche e strutturali utilizzate nella stesura dei fogli manoscritti sono tali da indurre Alessandro Rovetta a dichiarare che: «l'ipotesi che mi pare possibile avanzare, almeno per buona parte del materiale del faldone, è che ci troviamo di fronte a quella che potremmo definire la versione, se non la copia, frizzoniana del "doppio catalogo" intrapreso da Giovanni Morelli nel 1874».¹¹





Franz Seraph von Lenbach, *Ritratto di Giovanni Morelli*, Bergamo, Accademia Carrara



Sappiamo, infatti, che nonostante sia venuto meno l'incarico ministeriale, Morelli e Frizzoni, almeno per i due anni successivi, passarono in rassegna l'intero territorio nazionale. Tramite le lettere inviate dai due studiosi ad amici e famigliari, infatti, è possibile, in alcuni casi fissare la data dei vari spostamenti; e così ricostruiamo che tra l'agosto e il settembre del 1874 furono a Treviso, Belluno, Padova, Valsesia, nel 1875 a Ravenna, Faenza, Forlì, Cesena, Rimini, nel febbraio del 1876, furono certamente a Napoli (si conserva infatti una lettera inviata da Frizzoni alla madre, datata 18 febbraio 1876),¹² dove tornano ancora nell'aprile dell'anno successivo, come documentato dalla lettera che il senatore invia da Roma a Niccolò Antinori (datata 3 Aprile 1877),¹³ un arco di tempo più

vasto, invece, è quello proposto da Federico Pecchenini per la ricognizione in area veneta, dal 1875 al 1879.¹⁴

Struttura del manoscritto

Il faldone (S. 161 inf.) si compone di 33 fascicoli,¹⁵ di cui i primi 28, ordinati alfabeticamente, per centri e province, conservano il puntuale resoconto, in cui vengono annotate le principali presenze pittoriche e, più raramente, anche i dipinti murali e le sculture più significative, registrandole indicando fin da subito la collocazione (località, luoghi monumentali o museali, ma anche collezioni private); inoltre di ognuna di essa vengono riportati dati relativi alla descrizione iconografica, l'attribuzione tradizionalmente proposta, e la loro eventuale controproposta, lo stato di conservazione, e, in alcuni casi, non mancano attente stime finanziarie accompagnate talvolta dalla proposta di acquisizione da parte dello Stato.



Ogni foglio si presenta diviso in due colonne; a sinistra troviamo i dati iconografici e conservativi, e talvolta anche il nome dell'autore sottolineato, più spesso questo è riportato, isolato, nella colonna di destra. I dati economici e l'eventuale proposta di acquisto, invece, sono collocati sempre sulla colonna sinistra, ma leggermente distanziati dalla descrizione.

Va aggiunto inoltre, seguendo l'analisi di Alessandro Rovetta, che «il materiale conservato all'Ambrosiana sembra corrispondere a una fase di lavoro avanzata, probabilmente attuata su appunti presi in loco»,¹⁶ infatti, accanto a fogli autografi di Frizzoni, vi sono altri che si configurano come trascrizioni di altri copisti (Rovetta ipotizza che questo possa essere dovuto alla volontà di Frizzoni di mettere ordine in questo materiale, esistendo anche una nota spese per il copista; altra possibilità, dichiarata però meno probabile, è che invece l'iniziativa sia stata presa da un altro ordinatore venuto in possesso del materiale prima del passaggio in Ambrosiana o all'interno della biblioteca stessa);¹⁷ si distinguono ad esempio il fascicolo 3 sulla provincia di Bologna, per essere una bella copia e una delle meglio conservate, o quello di Pistoia, anche questa una buona copia, che sembra però, presentare una calligrafia diversa rispetto alle altre, o i fascicoli di Verona e Novara, che presentano una scrittura irregolare, con correzioni e cancellature.

Ultimo aspetto da sottolineare è il profondo rispetto e l'alta fedeltà dimostrata da Frizzoni nei confronti del maestro; non solo mancano

correzioni, revisioni o rettifiche alle notazioni ivi contenute, ma spesso nei testi e articoli pubblicati (anche dopo la morte di Morelli), lo studioso bergamasco non mancherà di richiamarsi a quanto riportato nel manoscritto ambrosiano, ascrivendolo per intero al Morelli (il caso siciliano è emblematico anche in tal senso).

I fascicoli siciliani: 11. Messina; 16. Palermo; 25. Siracusa e Catania

I fascicoli dedicati alla ricognizione siciliana presentano le medesime caratteristiche di impaginazione e strutturazione della pagina che abbiamo indicato come proprie dell'intero faldone.

Ogni foglio, infatti, risulta strutturato in due colonne; di ogni opera, registrata sulla base della collocazione, viene fornita una descrizione (più o meno puntuale a seconda dei casi), viene indicata e molto spesso discussa e rifiutata l'attribuzione tradizionale, ne viene analizzato puntualmente, e il più delle volte in termini negativi, lo stato di conservazione; non manca poi, in pochi casi (i più significativi), una stima finanziaria dell'opera, mentre più frequente è la proposta di trasferire le opere nelle collezioni pubbliche locali, dai luoghi monumentali (chiese e conventi), per favorirne una migliore tutela e conservazione.

Altro aspetto che i fascicoli siciliani condividono con il resto del faldone è l'inevitabile decisione di concentrarsi sulle opere che



rispondono a determinati parametri di importanza fondamentale per la ricostruzione della «scuola classica» siciliana, piuttosto che allargare il campo d'interesse in maniera indiscriminata su tutte le opere; aspetto questo che viene dichiarato fin da subito nel fascicolo messinese, dove si legge: «ci limiteremo a far cenno solo di alcuni (quadri) che hanno qualche importanza in relazione alla scuola di Antonello da Messina, o che hanno qualche merito artistico o importanza per la storia generale delle Belle Arti».

Vanno ricordate inoltre le caratteristiche precipue dei tre fascicoli siciliani, che li distinguono dal resto del faldone. Innanzitutto va rilevato come i fogli dedicati alla ricognizione siciliana, benché in essi si ritrova qualche cancellatura, qualche inserzione a matita, o qualche frase velocemente stilata e di difficile decifrazione, si presentano nel complesso come una bella copia. Si deve dunque escludere che essi siano appunti di prima mano, e, anzi si può sostenere che essi siano stati trascritti. Una simile considerazione induce inevitabilmente a porsi innanzi alla possibilità di correzioni o aggiunte successive alle prime osservazioni, ma, «si può credere che Frizzoni abbia voluto mantenere la versione originaria, forse proprio perché testimonianza diretta delle osservazioni di Morelli»,¹⁸ e proprio il caso siciliano, come già detto, si configura come una conferma in tal senso.

Altro elemento che va considerato come specifico dei fascicoli siciliani è una maggiore attenzione alla scultura (non solo statuaria), rispetto a quanto accade per gli altri centri indagati. La motivazione

di questa peculiarità siciliana ce la offre lo stesso Gustavo Frizzoni, nell'articolo pubblicato sulle colonne de "L'Illustrazione Italiana", del 1884, dedicato appunto alla scultura siciliana dei secoli XV e XVI: «Se la pittura in detto periodo non è rappresentata da notevoli artisti in Sicilia, lo stesso non è da dirsi all'intutto della scultura. Di questa si può anzi sostenere che occupa un posto onorevole anche accanto agli avanzi magistrali dell'arte plastica che serviva di compimento agli edifici antichi delle colonie della Magna Grecia, tanto è il sentimento del bello e dell'elevato che ne emana», e poco dopo aggiunge che l'arte plastica siciliana dell'età rinascimentale appare «ricca di grazia e di soavità tale che s'accorda mirabilmente colla dolcezza del clima, col vago aspetto del paesaggio e colla limpidezza del cielo».¹⁹

Cronologia del viaggio in Sicilia

Risulta molto difficile individuare con precisione il lasso di tempo in cui fu compilato il regesto delle opere d'arte in Sicilia; difficoltà che è dovuta alla mancanza di dati estrinseci che permettono di individuare mesi ed anno della loro ricognizione, o significativi dati intrinseci. L'unico riferimento che è stato possibile cogliere è il termine *post quem* da fissare nel 1875. Il 1875 è l'anno infatti della pubblicazione di *Palermo. Il suo passato, il suo presente, i suoi monumenti*, a cura di Isidoro La Lumia, in occasione del XII Congresso degli Scienziati



Italiani; il testo è infatti puntualmente citato (caso unico per i fogli siciliani) in relazione alla tavola con la *Madonna in adorazione del Bambino e San Giovannino* di Lorenzo di Credi, da loro vista nella chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella di Palermo, e ora nei depositi di Palazzo Abatellis. Nel manoscritto, infatti, oltre al riferimento a una «recente guida» si legge: «che altri ha stimato di Raffaello, altri più di recente ha attribuito a Lorenzo di Credi» (la sottolineatura è del testo) e non vi è dubbio che sia tratto dal testo di Isidoro La Lumia, dove troviamo le medesime parole.²⁰

Inoltre il 1875 è anche l'anno di pubblicazione del testo di Antonino Salinas intitolato *Breve Guida del Museo Nazionale di Palermo*, da considerarsi vero e proprio catalogo delle opere conservate al Museo, e sicuro strumento di lavoro per Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni, come risulta evidente non solo dalle descrizioni e attribuzioni riportate e discusse nel manoscritto, che sono le stesse del testo di Salinas, ma anche dalla corretta citazione dei numeri di inventario, che ritroviamo appunto nel testo dell'allora direttore del Museo palermitano (si ricordi che nel fascicolo palermitano, nella parte dedicata appunto al Museo viene spesso citato un "catalogo", che può essere identificato, senza esitazione con questo testo, a meno che non si voglia ipotizzare un riferimento a un inventario o catalogo diverso da cui dipendono entrambi gli scritti, ma di cui non si ha più traccia).

Ulteriore conferma per il 1875 come termine *post quem*, ci è fornita, da un interessante caso: quello del cosiddetto *Polittico di San Guglielmo*

a Castelbuono. Questo "Pentittico", infatti è conservato nella chiesa della Matrice vecchia di Castelbuono, eppure non è stato ancora chiarito se sia o no da considerare copia dell'originale; Antonio Mogavero Fina e Maria Andaloro sostengono che sia una copia dell'originale, precisando anche che è plausibile che quest'ultimo sia stato trafugato intorno al 1875 da un erede della famiglia dei marchesi Ventimiglia di Geraci e sostituito da una copia;²¹ la data riportata dagli studiosi è interessante proprio perché l'opera, citata da Gioacchino Di Marzo, nel testo del 1862, e da Cavalcaselle nel 1871 nella chiesa della Badia di Santa Maria del Parto di Castelbuono,²² viene vista da Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni "In casa del Principe Geraci"; ne risulta avallata la tesi dei due studiosi sopracitati, ma occorre precisare che per quanto interessante e stimolante risulti l'incrocio di questi dati, rimane pur sempre un'ipotesi che solo indagini scientifiche più approfondite consentirebbero di confermare o rigettare.²³ I tentativi di trovare riferimenti interni al testo necessari a fissare il termine *ante quem* hanno riportato un esito negativo, unico dato certo è quello del 1880, anno della pubblicazione del testo morelliano dedicato alle opere di artisti italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino,²⁴ dove non mancano riferimenti puntuali alle opere, soprattutto di scuola antonelliana, da lui viste certamente in occasione del viaggio in Sicilia.

Impossibile restringere ulteriormente l'arco cronologico, anche se non mi pare ipotesi del tutto peregrina collocare la ricognizione siciliana



a ridosso della loro presenza a Napoli; presenza questa documentata, come già ricordato da due lettere, la prima di Frizzoni alla madre nel febbraio 1876, la seconda di Morelli ad Antinori nell'aprile del 1877.

Strumenti di lavoro e fonti del viaggio

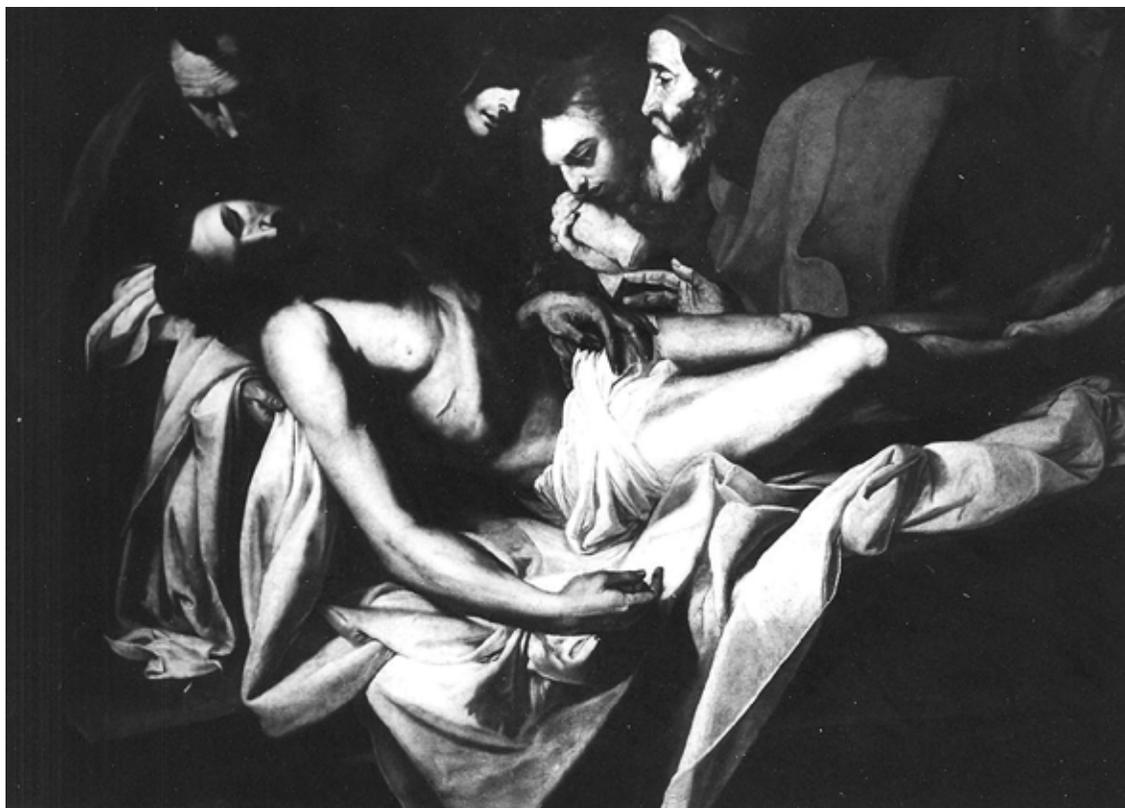
Anche in relazione alle fonti utilizzate da Gustavo Frizzoni e Giovanni Morelli nel corso della loro ricognizione siciliana non mancano dubbi e punti interrogativi. La ricerca condotta sul fondo librario di Morelli e di Frizzoni,²⁵ che entrambi, per lascito testamentario, legarono alla Biblioteca dell'Accademia di Brera non è stata utile a tale scopo. Infatti risultano totalmente assenti opere dedicate all'arte siciliana o scritti di autori siciliani che possono essere stati utilizzati come fonti necessarie alla "preparazione" del viaggio; invece nel fondo frizzoniano sono sì presenti articoli e volumi rivolti all'arte siciliana ma già primo-novecenteschi, (citiamo, a titolo d'esempio, l'articolo di Enrico Mauceri, pubblicato nelle colonne del "Bollettino d'arte" del 1908, *Su alcuni dipinti del Museo Archeologico di Siracusa*, e soprattutto i testi dedicati ad Antonello da Messina e alla sua scuola tra cui Gaetano La Corte Cailler, *Antonello da Messina: studi e ricerche con documenti inediti*, pubblicato a Messina nel 1903, o *Antonello d'Antonio. Le sue opere e l'invenzione della pittura ad olio*, di Agostino D'Amico del 1904), a cui si è certamente richiamato nella stesura dell'articolo pubblicato su "Rassegna d'arte" del 1909,²⁶ e

testimonianza evidente della relazione e di una certa consuetudine dello studioso bergamasco con la Sicilia.²⁷

L'assenza nella loro personale biblioteca di volumi dedicati all'arte siciliana, che, per anno di pubblicazione, possono essere stati utilizzati come strumenti per la preparazione del loro viaggio, non ne esclude tuttavia il ricorso. Anzi, appare inevitabile la lettura di testi, volumi e guide, dal momento che si muovevano in territori, se non del tutto vergini, ancora da scoprire e analizzare, non essendo il patrimonio artistico siciliano stato oggetto di valutazioni scientifiche e puntuali. Infatti non si possono considerare tali gli articoli e i volumi degli amatori e studiosi locali, a cui comunque certamente fecero ricorso, come facilmente si evince dalla lettura dei fogli siciliani in cui spesso ricorrono formule quali "attribuita a ...", o "opera grandemente lodata dagli scrittori siciliani ...", citati, il più delle volte, per rifiutarne criticamente attribuzioni o apprezzamenti. Tra questi vanno ricordati i due testi già ricordati in relazione alla cronologia del viaggio e cioè il testo di Isidoro La Lumia e la guida del Museo del Salinas, di cui non si vuole mettere in dubbio l'importanza e il valore culturale, ma che certamente non possono essere considerati testi di carattere scientifico, essendo il primo una guida di Palermo di carattere più generale, e il secondo un breve catalogo delle opere al Museo Nazionale, in cui proprio per il taglio dato al testo, mancano profonde riflessioni storico-artistiche. Va inoltre precisato che questi riferimenti a guide o scrittori locali, se sono frequenti per l'area di



Messina e di Palermo, risultano assenti per Siracusa e Taormina, e ricorrono una sola volta per Catania (per la *Deposizione* del Museo, di cui si dice che essa è «citata dalle guide come opera originale di — Michelangelo da Caravaggio — mentre non è a nostro avviso se non — una grossolana copia»). La spiegazione va individuata sia in un affondo critico dei due studiosi certamente minore rispetto agli altri due centri, dovuto ad una minoritaria concentrazione di opere d'arte, essendo centri più piccoli e più lontani dalle principali correnti artistiche che legano la Sicilia all'Italia e all'Europa, che ad una effettiva mancanza di guide, manuali per viaggiatori o repertori di autori locali pubblicati negli anni a ridosso della loro presenza nell'isola. In tali aree, come anche per Messina e Palermo, hanno sicuramente fatto ricorso a volumi e testi di carattere più generale che si distinguono per un respiro certamente più ampio oltre che scientifico.



come «la sua prima trattazione di ampio respiro storico-artistico, con la quale, nonostante le inevitabili pecche, egli fa compiere alla storiografia siciliana un balzo in avanti, evidenziandone i momenti salienti».²⁹ Opera, dunque, crinale e di capitale importanza per gli studi storico-artistici siciliani, che contribuisce



Cerchia di Jusepe de Ribera, *Compianto su Cristo Deposto*, Catania, Museo Civico del Castello Ursino



a fissare i nomi di molti artisti quattro-cinquecenteschi, autotoni o attivi nell'isola, seppur non manchino errori, imprecisioni o incertezze, nella definizione del corpus delle loro opere, dovuti certamente all'inesperienza dei suoi anni giovanili (citiamo ad esempio Antonello Crescenzo, Tommaso De Vigilia, Pietro Ruzzolone, Riccardo Quartararo ed altri, molti dei quali saranno oggetto di ricerca e studio da parte di Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni); l'opera inoltre non è esente da una certa volontà campanilistica, tipica della letteratura artistica precedente.³⁰ Va ricordato, del resto, che l'opera sarà esplicitamente citata nel manoscritto ambrosiano in relazione al *Polittico di San Guglielmo* di Castelbuono, a ulteriore conferma del ricorso dei due studiosi al testo citato.

Ancora più stringente è il rapporto con l'*History of Painting in North Italy*, e in particolare con il 2° capitolo del II volume dell'opera, intitolato "Napolitans, Sicilians, and Antonello da Messina", pubblicato da Cavalcaselle e Crowe, a Londra nel 1871. Il capitolo suddetto è frutto della rielaborazione degli appunti e schizzi (oggi conservati alla Biblioteca Marciana di Venezia), realizzati dallo studioso di Legnago, durante il suo viaggio in Sicilia tra il dicembre del 1859 e gli inizi di marzo dell'anno successivo, e il cui frutto è «una vera e propria schedatura che abbraccia quasi tre secoli di pittura siciliana».³¹

Nel manoscritto ambrosiano in due occasioni viene direttamente citata l'opinione cavalcaselliana; la prima è quella in relazione alla tavola con *i Santi Pietro e Paolo*, allora nella chiesa di San Dionigi

a Messina e ora nei depositi del Museo Regionale, in cui Morelli e Frizzoni accettano l'opinione del Cavalcaselle di considerare i due Santi realizzati da due diverse mani e, nello specifico, l'attribuzione del *San Pietro* a Salvo d'Antonio; nel secondo caso invece rigettano l'attribuzione allo stesso Salvo d'Antonio avanzata da Crowe e Cavalcaselle per la tavola con *San Francesco che riceve le stigmate* nella chiesa intitolata al Santo assiate a Messina.

A parte questi due casi in cui dichiaratamente si fa riferimento agli studi cavalcaselliani, ve ne sono molti altri in cui emerge con evidenza il fatto che si sia tenuto presente il testo della *New History* e in alcuni di questi si possono notare riferimenti critici, aggiustamenti e correzioni alle analisi proposte da Crowe e Cavalcaselle (ad esempio la proposta di attribuzione a Pietro da Messina per le due tavolette con la *Madonna col Bambino* della raccolta di quadri dell'Università di Messina, avanzata nel manoscritto e poi confermata da Morelli nel testo del 1886, citate senza attribuzione nel testo edito a Londra; o il caso opposto, della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Lucia della stessa città, in cui l'iscrizione ivi presente "Masi Diabzumano", viene interpretata dai primi come il nome dell'autore, mentre è identificato col nome del committente dal Cavalcaselle, che propone l'attribuzione ad Antonello da Saliba, attribuzione che verrà ignorata anche nella successiva pubblicazione morelliana), in altri invece si può evidenziare un allineamento alle posizioni ivi espresse: significativo è, ad esempio, il caso della *Sacra Famiglia e un*



guerriero, oggi riconosciuta come opera di Vincenzo Catena, conservata al Museo Regionale di Messina, un tempo invece, nella chiesa del Monastero di Montalto, poiché Morelli e Frizzoni, che, come abbiamo visto, non perdono mai occasione di lanciare i loro strali sulle altisonanti attribuzioni proposte dagli autori locali, in questo caso sembrano ignorare la tradizionale attribuzione a Tiziano, e, probabilmente perché seguono esclusivamente le indicazioni di Cavalcaselle e Crowe, concordano con loro e riconducono l'opera all'ambito belliniano.

È chiaro dunque che, a differenza del caso veneziano, dove «si delinea chiaramente un rapporto estremamente conflittuale con l'opera pubblicata da Crowe e Cavalcaselle»,³² nel caso siciliano, tale conflittualità sembra ridursi, e questo non può non essere attribuito a una minore consuetudine con il patrimonio storico artistico isolano, rispetto a quello della città lagunare.

Va tuttavia precisato che, poco dopo, le critiche al testo e alle analisi cavalcaselliane saranno manifestate senza alcuna remora da Gustavo Frizzoni, nell'articolo dedicato alla pittura siciliana, pubblicato nel 1884, dove lo studioso bergamasco tacerà di infondatezza storica e soggettivismo le opinioni espresse dal Cavalcaselle, in merito alla tavola dello *Sposalizio della Vergine* di Vincenzo da Pavia nella chiesa della Gancia di Palermo: vi si legge infatti: «Un simile raffronto, a vero dire, parmi basato esclusivamente sopra un'impressione soggettiva del noto istoriografo, mentre non si saprebbe sostenere

con raziocinio fondato sull'organismo storico, pel quale soltanto le influenze del pari che le reminiscenze, ricevono la loro naturale spiegazione»³³ e definirà «per lo meno un poco cervellotica» la nota che il critico veneto fa sull'opera di Girolamo Alibrandi.³⁴ È lecito supporre inoltre che i due conoscitori abbiano contattato studiosi locali o che si siano addirittura fatti accompagnare nelle loro ricognizioni; anche in questo caso, però, la mancanza di dati certi e documenti che l'attestino ci costringe a lasciare aperta la questione.

Infine, un'ulteriore annotazione da compiere riguarda la ricchissima fototeca che Gustavo Frizzoni, con lascito testamentario del 1919, lega all'Accademia di Brera, e ancora oggi lì conservata, seppur di difficile accesso e consultazione. Composta da più di 5000 esemplari, la fototeca raccoglie anche materiale fotografico appartenuto a Morelli e poi passato in maniera informale al più giovane allievo. Come scrive Francesca Radaelli, «il materiale si presenta, per quanto riguarda i soggetti, vario ed articolato»,³⁵ e benché la maggior parte di esso riguardi la scuola pittorica lombarda e quella veneta, non sono assenti, come mi assicura Alessandro Rovetta, riproduzioni fotografiche di opere siciliane.

L'impossibilità di consultare il materiale non mi ha consentito di valutare il numero e l'entità delle fotografie, privandomi di uno strumento che si sarebbe dimostrato certamente prezioso per la prosecuzione della ricerca, data anche la presenza, come si legge



nell'articolo di Radaelli, di ricchissime indicazioni e commenti annotati nel verso delle fotografie; un corredo di annotazioni, dunque, certamente utile per un proficuo confronto con quanto riportato nel manoscritto ambrosiano e con i testi dati successivamente alle stampe dai due studiosi.

Stime economiche

Un dato interessante ed esemplificativo dello spirito con cui i due affrontarono la ricognizione siciliana ci viene fornita dalle valutazioni finanziarie, che, come abbiamo già detto, accompagnano talvolta la descrizione dell'opera. Va precisato che delle numerosissime opere segnalate in territorio siciliano, solo 13 sono quelle per le quali si presume che si auspica l'acquisizione da parte dello Stato, al fine di incrementare le collezioni dei musei nazionali, scopo che fu la *condicio sine qua non* del regesto stesso.

Conviene riportare le 13 opere e le rispettive quotazioni, per poi poterne osservare i parametri di determinazione del corrispettivo economico dell'opera:

- Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli*: valore lire 2 mila
- Terracotta invetriata attribuita a Luca della Robbia [oggi assegnata a "Bottega di Andrea della Robbia"]: valore lire 5 mila;

- Benvenuto Tisi detto il Garofalo, *Madonna col Bambino e San Giovannino*: valore lire 6 mila;
- *Ecce Homo* nella chiesa di S. Andrea Avellino a Messina, attribuito a Michelangelo da Caravaggio [oggi attribuita a Alonzo Rodriguez]: valore lire 10 mila;
- Michelangelo da Caravaggio, *Natività con i Santi Lorenzo e Francesco*: valore lire 10 mila;
- *Madonna col Bambino*, da loro considerata «opera delicata e giovanile» di Van Dyck [oggi considerata copia]: valore lire 10 mila;
- *Santa Rosalia intercede per Palermo* nella chiesa dell'Ospedale dei Sacerdoti a Palermo, attribuita a Van Dyck [oggi considerata copia]: valore lire 15 mila;
- Pietro Novelli, *San Benedetto che distribuisce i pani*: valore lire 15 mila;
- *Madonna in adorazione del Bambino e San Giovannino*, attribuito a Lorenzo di Credi [oggi assegnato all'"Ambito di Lorenzo di Credi"]: valore lire 20 mila;
- *Madonna del Rifugio tra le Sante Barbara e Caterina*, attribuito a Polidoro da Caravaggio [oggi assegnata a Stefano Giordano]: valore lire 25 mila;
- Michelangelo da Caravaggio, *Adorazione dei Pastori* nella chiesa dei Cappuccini a Messina: valore lire 40 mila;
- *Giudizio Universale*, attribuito a Beato Angelico



[oggi “sul fare di Beato Angelico”]: valore lire 100 mila;
 - Van Dyck, *Madonna del Rosario con i Santi Domenico, Caterina da Siena, Vincenzo Ferreri, Oliva, Agata, Cristina e Rosalia*, nell’Oratorio del Rosario a Palermo: valore lire 150 mila.

Il primo dato che emerge è la mancanza di quotazioni per autori siciliani, ad eccezione del *San Benedetto* a Monreale, opera di Pietro Novelli, di cui peraltro si precisa che la tela è «da noverarsi fra le opere migliori del grande colorista siciliano»; atteggiamento che è da mettere in relazione a quella serie di «pregiudizi “continentali”»,³⁶ che emergono costantemente nei fogli siciliani.

Grande attenzione è riservata a prodotti di ambito toscano, dal Beato Angelico, a Lorenzo di Credi, ad Andrea del Brescianino, a Benvenuto Tisi, alla terracotta invetriata da loro attribuita a Luca della Robbia. Risulta poi evidente l’interesse nei confronti di Polidoro da Caravaggio, e delle opere caravaggesche (autografe o presunte tali); infine, va valutata la centralità di Van Dyck, di cui vengono prese in considerazione, e stimate economicamente, tutte le opere dai due ritenute autentiche, e la cui *Madonna del Rosario*, ottenne la valutazione maggiore (ben 150 mila lire).

Escludendo le opere degli artisti toscani e il presunto Polidoro da Caravaggio, Pietro Novelli, Caravaggio e Van Dyck sono autori pienamente seicenteschi; è questo un dato interessante, in quanto, a differenza di quanto accade per altre aree catalogate, qui Morelli e

Frizzoni allargano il campo d’interesse anche al XVII secolo, “sforando” il loro ambito di preferenza quattro-cinquecentesco, all’interno del quale comunque, rientrano la maggior parte delle opere segnalate nel manoscritto. Atteggiamento questo dovuto ancora una volta al giudizio totalmente negativo, se non addirittura alla condanna senza appello della produzione pittorica isolana, e soprattutto di quella rinascimentale: «in conclusione bisogna persuadersi che la Sicilia emerge poco nel campo della pittura del Rinascimento, e che perciò non vi è molto da dire su questo argomento» scriverà Frizzoni nel 1884.³⁷

Inoltre, sembra di poter affermare che per il caso siciliano, ancora una volta a differenza di quanto accade ad esempio per la ricognizione veneta, il criterio di determinazione economica sia risultanza della fama dell’opera; infatti, se a Venezia le «opere d’arte di chiara fama ottengono a sorpresa una valutazione minore se deturpate da restauro ... mentre aumentano di valore opere sì rovinare, ma non toccate da mano di restauratore»,³⁸ non è così per la Sicilia, dove, a parte il caso della *Madonna del Rosario* del Van Dyck, che risulta «abbastanza ben conservata», quello della *Madonna del Garofalo* che è «pittura di discreta conservazione», e il Lorenzo di Credi, ora nella Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, che è «ben conservata», delle altre opere i due conoscitori rilevano uno stato di conservazione in termini negativi, se non pessimi; così la *Madonna del Rifugio* ora attribuito a Stefano Giordano, ma opera creduta di





Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, S. Giovannino e due angeli*, Palermo, Museo Diocesano



Polidoro dai due studiosi, gli si manifesta come tavola «assai ritocca ed insudiciata», la *Santa Rosalia* del Van Dyck nella chiesa dell'Ospedale dei Sacerdoti è «pittura svelata e snaturata in alcune parti dal restauro», o ancora, l'*Adorazione dei pastori* del Caravaggio, ora nel Museo messinese, ma da loro segnalata nella chiesa di Santa Maria la Concezione dei Padri Cappuccini, risultava «danneggiata dall'umido e dall'incuria». Certo, le condizioni conservative dell'opera, pur non essendo un parametro determinante per la valutazione, mantengono comunque, una notevole importanza: non si spiegherebbe altrimenti, il motivo per cui, tra le tante opere caravaggesche quotate, manchi una stima per la celebre tela di mano dello stesso Merisi, raffigurante *Il seppellimento di Santa Lucia* di Siracusa, di cui Morelli e Frizzoni scrivono che è «opera interamente perduta per l'arte, essendo guastata dall'umidità e da barbaro restauro», pur precisando comunque che essa si presenta come «una delle più felici e meno caricate» opere del lombardo.

Data la relativamente recente fortuna critica del Caravaggio, va rilevata la straordinaria attenzione che Morelli e Frizzoni riservano alle sue opere (o presunte tali), che si potrebbe quasi definire avanguardistica, o almeno nettamente in anticipo sui tempi, rispetto alla rivalutazione novecentesca dell'opera e della figura caravaggesca.



Un ulteriore dato su cui vorrei soffermarmi riguarda la stima della *Madonna col Bambino* di Benvenuto Tisi (£ 6000); la peculiarità di questa valutazione risiede nel fatto che l'opera era, già al tempo della loro ricognizione, conservata ed esposta nelle sale dell'allora Museo Nazionale di Palermo. Sappiamo però, che le valutazioni finanziarie «vanno lette nel senso dell'auspicata acquisizione dei dipinti più significativi da parte del governo per incrementare le collezioni dei musei nazionali, già esistenti (Palermo) o da istituire (Messina, opere segnalate all'università)». ³⁹ Perché dunque quotare un'opera in vista dell'acquisizione della stessa, se già essa fa parte delle collezioni pubbliche?

Forse l'intenzione era quella di spostare l'opera in un museo più "centrale"? Oppure si tratta di una notazione estemporanea dettata dall'apprezzamento della tavola? O, ancora, può trattarsi di un appunto casuale, in vista di un'acquisizione per una collezione privata? Ma siamo nel campo delle ipotesi, per cui conviene lasciare aperta la questione, data la mancanza di altri casi simili e di dati documentali certi.

È necessaria un'ultima osservazione: accanto alle tredici opere accompagnate dalla stima finanziaria, ve ne sono altre di cui si propone esplicitamente lo spostamento nelle raccolte pubbliche locali e comunali; risulta interessante notare come, in alcuni casi, sia effettivamente seguito uno spostamento dell'opera nelle raccolte pubbliche; è il caso ad esempio, della già citata *Madonna del Rifugio* di

Stefano Giordano, o l'*Annunciazione* della chiesa dell'Annunziata dei Catalani di Messina trasferita al Museo nel 1902 (oggi attribuita con qualche esitazione a Giovanni D'Anglia), dell'*Adorazione dei Pastori* di Caravaggio, al Museo dal 1887; della tavola di Lorenzo di Credi, o della *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Caterina a Palermo. In altri casi invece la loro indicazione non fu condivisa dai responsabili delle Belle Arti locali, che, probabilmente per lo stretto legame tra opera e contesto ecclesiastico e architettonico, decisero di lasciarle *in situ*: è il caso dello *Sposalizio della Vergine* di Vincenzo degli Azani da Pavia nella chiesa di Santa Maria degli Angeli alla Gancia, della *Madonna dei Miracoli* attribuita a Giovanello da Itala, nella chiesa dello Spirito Santo di Messina, o del *San Benedetto che distribuisce i pani* del Novelli, a Monreale. Questa scelta si è dimostrata penalizzante per molte opere messinesi; il terremoto del 28 dicembre 1908 ha distrutto case, palazzi e chiese, e molte delle testimonianze artistiche in esse contenute. Forse il trasferimento nelle collezioni pubbliche, come auspicato da Morelli e Frizzoni, di opere quali il *San Nicolò in cattedra* nella omonima chiesa, o la *Madonna* di "Masi Diabzumano" nella chiesa di Santa Lucia, o il *Transito della Vergine* di Salvo d'Antonio (di cui oggi si conserva solo un frammento) avrebbe consentito ancora oggi di valutare e studiare queste testimonianze, ormai irrimediabilmente perdute.



Ruolo di Frizzoni nella stesura del manoscritto ed esiti morelliani

Come abbiamo già evidenziato, il materiale del faldone conservato nella Biblioteca Ambrosiana rappresenta una fase di lavoro già piuttosto avanzata (non si spiegherebbe altrimenti la presenza di fascicoli in bella copia, affidati ad un copista), in vista della stesura di un testo più organico e più strutturato rispetto agli appunti di viaggio, che assuma anche un carattere decisamente più ufficiale.

Non sussiste alcun dubbio sul fatto che sia stato proprio Gustavo Frizzoni a rielaborare tutti i materiali vergati durante le loro ricognizioni e il suo apporto risulta evidente, dal confronto tra i taccuini manoscritti, pubblicati nel 2000,⁴⁰ di Giovanni Morelli, connessi al catalogo delle opere d'arte di proprietà ecclesiastica delle Marche e dell'Umbria del 1861, e i fogli conservati in Ambrosiana. Se infatti, nei primi non mancano notazioni soggettive e descrizioni più minute e attente di particolari delle opere, che si configurano come i vari passaggi dell'*iter* analitico e critico del peculiare metodo morelliano, nel manoscritto questi si riducono quasi completamente e in alcuni casi spariscono del tutto, per assumere un taglio molto più tecnico e un carattere appunto più catalografico. Ma, se a Frizzoni spetta la rielaborazione di questo materiale, le intuizioni ivi contenute e la paternità delle attribuzioni sono da ascrivere principalmente a Giovanni Morelli, tanto che si deve

supporre che anche le correzioni successive aggiunte al testo siano frutto di una riflessione più matura, elaborata in un secondo momento, ma sempre dello stesso Senatore.

Una conferma in tal senso (e proprio per questo motivo il caso siciliano assume un'importanza centrale) è data dallo stesso Frizzoni, nell'articolo del 1909, pubblicato su "Rassegna d'Arte". Qui, infatti, rievocando la pala di *San Nicolò*, allora conservata nella omonima chiesa di Messina, non solo viene ricordato il parere del «nostro geniale Morelli», che proponeva l'attribuzione ad Antonello da Messina, e non solo vengono utilizzati simili stilemi nella descrizione della stessa, ma scrive anche: «concluderemmo col sullodato defunto Senatore Giovanni Morelli: - "Andrebbe ripulita e collocata nel Museo"»,⁴¹ che è appunto quanto leggiamo nel foglio del manoscritto, lasciando quasi intendere che tutto il materiale sia frutto delle riflessioni e intuizioni dell'amico, limitando, dunque, notevolmente il suo personale contributo.

Indubbia rimane comunque la centralità che questo catalogo, benché mai pubblicato, ha rivestito nella formazione di conoscitori e studiosi per entrambi i critici. Esso fu un importante strumento per l'approfondimento della conoscenza dell'intero patrimonio artistico e culturale italiano a cui sia Morelli che Frizzoni ricorsero nelle successive pubblicazioni.

Questo è vero anche per la parte relativa alla "scuola" siciliana, benché questa non sia stata al centro degli interessi successivi dei



due studiosi; ciò è evidente soprattutto negli studi morelliani, in cui troviamo poche notazioni dedicate all'arte siciliana: nello studio relativo alle Gallerie Borghese e Doria Pamphili si ha solo una veloce citazione del quadro di Lorenzo Di Credi a Palermo;⁴² più ricchi invece i rimandi ad essa nella pubblicazione incentrata sulle gallerie tedesche dove, nella trattazione su Giovanni Bellini e Antonello da Messina, l'autore apre una parentesi relativa alla scuola antonelliana, e più in generale agli autori attivi nella Sicilia orientale, dove chiari sono i riferimenti agli appunti di viaggio.⁴³ Parzialmente diverso è il caso frizzoniano: lo studioso bergamasco infatti, nonostante non ne affronti uno studio sistematico e organico, tornerà più volte a riflettere sull'arte siciliana, sintomo di quella che abbiamo già detto essere la sua maggiore consuetudine con la Sicilia, e alla cui analisi si rimanda nel paragrafo successivo.

Gustavo Frizzoni, la Sicilia e l'arte siciliana

Il rapporto che Gustavo Frizzoni intrattiene con l'isola è certamente più duraturo e più profondo rispetto a quello di Morelli. Un rapporto di cui è possibile ricavare informazioni sia dalle successive pubblicazioni dello studioso bergamasco sia da informazioni di diversa provenienza. Di «un recente viaggio nell'Isola»,⁴⁴ parla lo stesso Frizzoni il 19 ottobre del 1884, giorno in cui fa uscire nelle colonne de "L'Illustrazione Italiana" il suo primo lavoro di tema siciliano successivo alla

ricognizione compiuta col maestro. Si tratta dell'articolo *Della pittura in Sicilia dal secolo XV al XVI secolo*, a cui fa seguire, nel mese successivo, un lavoro parallelo, dedicato alla scultura degli stessi secoli, e anche in questo caso si fa riferimento al «breve viaggio dello scorso inverno».⁴⁵ È da collocare quindi nei mesi a cavallo tra il 1883 e il 1884 il secondo viaggio di Gustavo Frizzoni nell'isola, in cui ha avuto modo di rivedere almeno una parte delle opere già annotate nel manoscritto, traendone l'ispirazione per la stesura delle due dissertazioni sulla produzione siciliana d'età rinascimentale.

Il quadro sulla pittura siciliana che viene tracciato da Frizzoni nelle poche battute del primo articolo è alquanto desolante, di fatto, ricalca le posizioni espresse già nel manoscritto; scrive infatti che «se alcuno ... innalzandosi sopra i singoli individui appartenenti al novero dei pittori volesse intraprendere di tracciare i segni peculiari che segnino il distintivo della pittura in Sicilia al tempo del suo fiore nella penisola, credo si troverebbe seriamente imbarazzato».⁴⁶ Fra i pittori siciliani dei secoli presi in considerazione non vi ritrova se non una «scarsissima impronta di originalità», e termini fortemente riduttivi saranno utilizzati, non solo in relazione ai pittori di scuola antonelliana, di cui si dice che «non sono artisti di particolare levatura», e di Girolamo Alibrandi, nelle cui opere si dice che «il gusto vi difetta troppo» ma anche in relazione allo stesso Antonello da Messina; vi leggiamo, infatti: «Che codesto pittore del resto sulla costa orientale della Sicilia s'impari a conoscere piuttosto dal suo lato più debole che altrimenti risulta dalla



circostanza che a differenza di quanto si è sempre trovato di lui sul continente, salvo poche eccezioni, egli vi apparisce non già come pittori di ritratti, nel qual genere riesce eccellente, ma come pittore di chiesa, dove al contrario porge indizii d'ingegno limitato alquanto».⁴⁷ L'unica opera cinquecentesca che salva dall'impietoso giudizio è il *Transito della Vergine* di Salvo D'Antonio, un tempo nel Duomo messinese, in cui egli vi ravvisa, con termini che sono a ricalco di quelli del catalogo, un concorso di influenze «da un lato provenienti dall'arte veneta contemporanea, dall'altro dal modo di modellare, ..., alla leonardesca», tra i pittori invece l'unico siciliano dotato «di tempra decisa e di una fisionomia propria» è Pietro Novelli (come del resto abbiamo visto accadere anche nel manoscritto). Si può ben dire, dunque, che il suo giudizio sulla pittura rimase ancorato alle opinioni morelliane.

Invece, come abbiamo già evidenziato precedentemente, diverso è il giudizio sulla scultura siciliana d'età rinascimentale, di cui scrive che «occupa un posto onorevole»,⁴⁸ tanto che «chi avesse ad intraprendere il lavoro di una nuova Storia della Scultura in Italia dovrebbe studiare più di quello che si sia fatto finora le manifestazioni che a codesta arte si riferiscono nelle città e nei paesi della Sicilia»,⁴⁹ nonostante poco dopo precisi che «non si potrebbe dire che la scultura di che parliamo abbia un carattere locale propriamente indigeno, ma chiunque la giudichi spassionatamente dovrà convenire che le sue dirette relazioni con l'arte del continente sono evidenti».⁵⁰ In particolare lo studioso sottolinea la preminenza di due filoni che si imprimono con forza nella

produzione plastica isolana: la prima è quella proveniente da Venezia (di cui molto spesso troviamo traccia nel manoscritto), che, seguendo i circuiti commerciali, interessa soprattutto l'area orientale; la seconda è invece, quella lombarda, che prende piede in Sicilia per merito della più nota famiglia di scultori, i Gagini. Proprio in relazione alla produzione gaginesca va rilevato come Frizzoni nell'articolo riesca a precisare le attribuzioni di alcuni gruppi marmorei, che nel manoscritto erano rimasti anonimi, grazie al ricorso al testo dello studioso palermitano Gioacchino Di Marzo *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie e documenti*, pubblicato nel 1883. Di ognuno dei due filoni elenca un significativo numero di esempi, ancora una volta richiamandosi alle annotazioni contenute nel manoscritto ambrosiano, con cui condivide anche la critica nei confronti dell'uso diffuso in Sicilia di decorare ed ornare le statue, poiché «quando non sia infrenato da una certa parsimonia, aggiunge qualcosa di goffo e contadinesco ai gruppi stessi».⁵¹

Frizzoni *versus* Meli e Di Marzo

Tali scritti non passarono inosservati in Sicilia. La brusca condanna dell'arte siciliana e in particolar modo della pittura, non poteva non destare l'attenzione degli studiosi locali e una pronta risposta degli stessi, che non tardò ad arrivare.

Nello stesso anno, infatti, se ne incaricò Giuseppe Meli, allora vice direttore del Museo Nazionale di Palermo, che replicò a Frizzoni dalle



colonne dell'“Archivio Storico Siciliano”, con un articolo indirizzato, come quelli del bergamasco, a Theodor Gsell-Fels,⁵² archivist e critico d'arte di Monaco, che, secondo quanto dice il lombardo, avrebbe richiesto personalmente al Frizzoni qualche osservazione sull'arte siciliana, in vista della pubblicazione di una guida; richiesta che è presentata come pretesto per la pubblicazione dello stesso articolo.⁵³ Meli si lanciò subito in un'appassionata e, in alcune parti, campanilistica apologia dell'arte siciliana, accusando il bergamasco di avere effettuato una ricognizione superficiale e incompleta, e utilizzando la stessa parola “imbarazzo” di cui Frizzoni si serve per riferirsi alla difficoltà, per qualsiasi studioso, di tracciare le linee fondamentali della pittura siciliana, scrive che «imbarazzato certamente doveva essere egli che guardò in fretta, nel brevissimo tempo che stette fra noi, pochi quadri senza quell'attenzione indispensabile a potere bene e maturamente comprenderli».⁵⁴ Il pittore e critico d'arte siciliano contesta punto per punto il testo frizzoniano, e partendo dalla conclusione del bergamasco - «In conclusione bisogna persuadersi che la Sicilia emerge poco nel campo della pittura del rinascimento» - scrive: «proverò di dimostrare che questa conclusione è parto di un preconcetto di alcuni continentali che hanno la vanità di credersi superiori agl'isolani, ed anche della pessima abitudine di guardare rapidamente, nata dalla leggerezza di creder facili a capirsi cose molto difficili, e d'illudersi di vedere quando si guarda un istante col cervello distratto».⁵⁵

Qualche anno dopo anche Gioacchino Di Marzo farà riferimento all'articolo frizzoniano; ad apertura de *La Pittura in Palermo nel Rinascimento*, vi si legge, infatti: «è comune opinione fuor di Sicilia, e fu asserito da scrittore notissimo, che la parte ad essa spettante nella storia della pittura in Italia non è delle più rilevanti, e ciò perché se alcuno volesse tracciare i segni peculiari del carattere distintivo della pittura in Sicilia al tempo del suo fiorire nella penisola, non troverebbe che una scarsissima impronta di originalità da potersi nei Siciliani avvertire»;⁵⁶ ovvia, benché espressa in termini più pacati rispetto a quelli di Meli, risulta la vena polemica e l'ironia nei confronti dello “scrittore notissimo”.

Ripensamenti frizzoniani

Dai due articoli del 1884 è facile evincere che molte delle stroncature che Frizzoni rivolge alla pittura siciliana dipendono da quella prima ricognizione e di conseguenza dall'autorevolezza del suo compagno di viaggio, mostrando il profondo rispetto che continuò a nutrire per gli studi e la figura del suo maestro.

Eppure, dopo circa vent'anni Frizzoni torna ad occuparsi di arte siciliana, con un articolo pubblicato su “Rassegna d'arte”, da cui emerge un punto di vista diverso. *La Rassegna di alcune notevoli opere di pittura e scultura in Messina* si configura, infatti, come una parziale ritrattazione del giudizio fortemente riduttivo sul Rinascimento figurativo siciliano.



I motivi di questo parziale ripensamento vanno individuati non solo nell'emozione dovuta al tragico evento del terremoto che distrusse Messina il 28 dicembre del 1908, ma anche in un'ulteriore permanenza dello studioso nell'isola, da collocare nella primavera dello stesso anno. Fin dall'apertura dell'articolo Frizzoni ricorda con dolore la perdita «di quattro care persone, legate alla sua famiglia non meno per vincoli di reciproco affetto che di consanguineità diretta, perite simultaneamente nel disastro della notte del 28 dicembre».⁵⁷

Da questa breve informazione si è partiti per ricostruire i vincoli familiari che legavano Frizzoni a Messina: il cavaliere Gioacchino Scaglione, Presidente della Deputazione provinciale di Messina, sposò infatti Eugenia Frizzoni, nipote dello studioso. La loro casa, situata nella cosiddetta *Palazzata* messinese, ospitò Frizzoni, come si evince dall'articolo stesso, durante l'ultimo soggiorno, da collocare appunto nell'aprile del 1908, e fu la base d'appoggio per i vari spostamenti che compì in vista di ulteriori studi e osservazioni sulle opere conservate a Messina e nei suoi dintorni; leggiamo infatti che «mentre quella casa racchiudeva diverse opere d'arte, provenienti dal continente e dall'isola stessa, da essa ci si dipartiva per visitare quelle viepiù importanti, sparse per la città».⁵⁸

Fu proprio il nipote Gioacchino Scaglione a mettere in contatto il bergamasco con Gaetano La Corte Cailler, uno dei più importanti studiosi di storia patria messinese, e, dal 1904 direttore del Museo Civico Peloritano. Leggiamo infatti nelle pagine del suo diario che il

22 aprile del 1908 lo Scaglione insistette perché si recasse a Messina nella propria abitazione per incontrare «un suo parente, studioso d'arte, che mi conosce e vuole vedermi ... Chi sarà mai che mi cerca ed a mezzo di persona ch'io non conosco?». ⁵⁹ Il giorno seguente, all'appuntamento, «mi si fa incontro un vecchietto simpatico, con bella barba e mi si annunzia Gustavo Frizzoni, mio ammiratore ... mi fece molto piacere il conoscerlo di persona e si parlò a lungo di Antonello e della pittura e scultura messinese».⁶⁰

Che i due studiosi si conoscessero già almeno di nome è confermato da una lettera aperta che Frizzoni gli rivolge dal "Marzocco" del 1904, in cui, oltre a ringraziarlo per «la comunicazione fattami della importante monografia concernente il suo celebre concittadino»⁶¹ (si tratta del testo pubblicato nel 1903 col titolo *Antonello da Messina: studi e ricerche con documenti inediti*, di cui una copia fu in possesso dello studioso e oggi nella biblioteca dell'Accademia di Brera), auspica un pronto intervento per migliorare le condizioni di molte opere antonelliane e dei suoi scolari, un approfondimento degli studi e un conseguente rischiarimento delle numerose incognite che avvolgono il tema. Il giorno dopo il La Corte Cailler annota nel suo diario: «mi giunge copia del Marzocco dove è una lettera aperta di Gustavo Frizzoni a me. È una bella lettera, che mi ha fatto piacere».⁶²

L'urgenza di un intervento sulle opere antonelliane e in particolare sulle tavole del *Polittico di San Gregorio*, fu questione che



continuò ad interessare il Frizzoni, il quale proprio in occasione della visita del 1908, sollecitò nuovamente il restauro, coinvolgendo Gioacchino Scaglione e consigliando di rivolgersi a Luigi Cavenaghi, il quale, tuttavia, non accettò di spostarsi a Messina, richiedendo piuttosto il trasferimento delle tavole a Milano.⁶³ Nei tempi brevi, perciò non si fece nulla; solo tra il 1912 e il 1914 il Cavenaghi intervenne su quattro delle cinque tavole, peraltro ulteriormente danneggiate a seguito del terremoto e delle intemperie a cui furono esposte per giorni.

Tornando all'articolo del 1909 e ai nuovi giudizi che lo studioso bergamasco elabora in relazione alle opere messinesi, va rilevato come il ripensamento più significativo riguarda certamente la *Presentazione al tempio* di Girolamo Alibrandi, allora nella chiesa di San Nicolò di Messina. La tavola era stata registrata nel manoscritto come «lavoro di un plagiatario privo di scienza e di gusto» e del suo autore si era detto che «ha percorso in certo modo di due decenni almeno la generale decadenza dell'arte italiana, né si capisce come un tal uomo abbia potuto meritarsi dai suoi compaesani l'epiteto di Raffaello messinese»; un giudizio questo, che sarà ripetuto in toni ancora più stroncanti sia da Morelli, che giudicherà l'Alibrandi pittore «sguaiato e barocco», oltre che «plagiatario della peggior sorta»,⁶⁴ sia dallo stesso Frizzoni, il quale dell'opera nota, oltre a un evidente difetto nel gusto, anche «mancanza di proporzioni nelle numerose figure, ... squilibrio nelle linee, ... deficienza

di espressione vera e sentita in quei volti mal creati, ... miserabile caricatura».⁶⁵ Nonostante ciò, nell'articolo del 1909 della pala non solo si fornirà una riproduzione fotografica, che occupa quasi per intero una pagina, ma si dirà che essa è «opera considerevole non solo per la vastità della composizione ma altresì per gli infiniti graziosissimi motivi d'ogni genere».⁶⁶

Certo, questo atteggiamento più indulgente nei confronti di questa opera, non implica ovviamente una totale rinuncia alle riserve che aveva espresso precedentemente, né tanto meno un'abiura delle sue posizioni maturate nel corso del tempo: ad esempio, della stessa tavola dirà che si può notare «un eccesso di vivacità realistica (drammaticamente meridionale)», che si spinge oltre soprattutto nel gruppo anteriore, fino a renderlo «estraneo alla solennità del rito»;⁶⁷ inoltre ancora una volta la parte preponderante delle opere qui ricordate si devono ad artisti non autoctoni, ma «continentali» (Polidoro, Caravaggio, Vincenzo Catena, artisti fiamminghi, per la pittura; Francesco Laurana, che per la prima volta trova spazio, non essendo citato né nel manoscritto né nell'articolo del 1884, i Gagini e il tondo dell'arobbiano, per la scultura).

Quello che va indubbiamente ricordato è che, nonostante il continuo riferimento alla ricognizione compiuta col suo maestro, non manca, a distanza di venticinque anni un aggiornamento critico delle sue informazioni e opinioni: questo risulta visibile non solo dalla citazione del Laurana, ma anche dall'attribuzione, seppur ancora cauta, a



Vincenzo Catena, per la tavola proveniente dalla chiesa del Monastero di Montalto, che nel manoscritto era, più genericamente, avvicinata alla scuola belliniana; al passaggio di attribuzione da Luca ad Andrea della Robbia per il noto tondo in terracotta di Santa Maria della Scala; alla correzione del suo giudizio sulla tavola centrale del *Polittico di San Gregorio*, la quale, a differenza di quanto si sottolineava nei fogli dell'Ambrosiana, in cui venivano messi in risalto sia le influenze fiamminghe che quelle venete, ora gli appare priva di influssi veneti, quindi del tutto debitrice dell'arte fiamminga, cosa che lo spinge a collocare la realizzazione del complesso negli anni giovanili di Antonello, prima di qualsiasi rapporto con l'arte della città lagunare, allineandosi in questo al recente studio di Lionello Venturi, da lui stesso puntualmente citato.⁶⁸

Il Rinascimento figurativo siciliani secondo Morelli e Frizzoni

«Quale è la sensazione che saprebbero produrre invece i pittori palermitani dei secoli anteriori? Non è fra essi assolutamente che noi dobbiamo cercare le glorie del bel paese: a ben altre attrattive ci richiama quel cielo incantatore!». ⁶⁹

È con questa frase tratta dall'articolo frizzoniano del 1884 che si può partire per tentare una ricostruzione il più possibile unitaria del quadro del Rinascimento siciliano, così come emerge nel manoscritto ambrosiano.

Nei paragrafi precedenti sono state già delineate alcune delle caratteristiche peculiari che, fin da una prima lettura del materiale, si configurano come nodi essenziali per comprendere gli intenti e le modalità con cui si è compilato il catalogo delle opere siciliane. Tra queste abbiamo indicato l'attenzione riservata ad opere e autori già pienamente seicenteschi e la centralità di artisti non autoctoni, ma di autori o che lavorarono nell'isola per un breve periodo della loro attività (Polidoro, Caravaggio, Van Dyck), o le cui opere giunsero nell'isola attraverso una peculiare storia collezionistica (della Robbia, Bartolomeo da Camogli, Palma il Giovane, Venusti). Abbiamo anche già messo in risalto la visione decisamente negativa che in generale emerge dalla lettura delle opere, e di come, in molti casi, questa sia da attribuire a una serie di "pregiudizi continentali", che inevitabilmente condizionano i due critici nel corso della loro ricognizione siciliana.

Occorre, adesso, prima di passare all'analisi dettagliata del manoscritto, cercare di valutare correttamente il peso di questi "pregiudizi" e quanto la visione delle opere sia distorta o travisata da questi. Effettivamente un dato che subito si evidenzia è il tentativo di ritrovare tracce di "continentalità" nel patrimonio artistico siciliano, e questo non solo si nota dal gran numero di artisti non isolani, ma anche nella costante sottolineatura di influenze, per l'appunto, continentali, nella maggior parte delle opere catalogate. L'influenza veneta che, come abbiamo visto, viene sottolineata in relazione alla



produzione plastica della Sicilia orientale, risulta più volte rimarcata anche in relazione alla produzione pittorica della stessa area; non solo, questa è, a volte, come nel caso della già citata tavola con la *Transizione della Vergine* di Salvo D'Antonio, accompagnata dall'indicazione di influenze anche di scuola leonardesca - milanese. Ed è proprio questa sottolineatura a destare l'irritata risposta di Giuseppe Meli, che, nel ribattere all'articolo frizzioniano del 1884, in cui riporta le annotazioni morelliane, scrive che «il signor Frizzoni lombardo vede per tutto influenza lombarda nell'arte nostra, come coloro che portando occhiali verdi vedono tutto verdastro».⁷⁰

Ed effettivamente, laddove non sono riusciti a individuare legami con la pittura coeva dell'Italia settentrionale o fiamminga, i giudizi sono stroncanti: Alfonso Franco è «pittore triviale e rozzo», Tommaso de Vigilia è «fiacco ed insignificante pittore», Simpliciano da Palermo «appare seguace del de Vigilia, ma ancora più rozzo e goffo di lui», la *Madonna della Catena* di Gabriele de Volpe è detta «opera di meschinissima fattura», infine di Antonello Crescenzo si sottolinea come «assai meschinamente» segue le orme di Polidoro da Caravaggio.

Una condanna senza appello dunque, che sembra stemperarsi in relazione alle opere di Antonello da Messina o della sua scuola. Queste, se non vengono del tutto stroncate, non sono neanche oggetto di elogi sperticati; delle opere di Antonello, autografe o presunte tali, vi troviamo semplicemente, oltre ad una descrizione

molto più particolareggiata rispetto a quanto accade per altre, segno di un maggior indugio su di esse, anche un'annotazione circa il cattivo stato di conservazione e la conseguente necessità di procedere a un intervento di restauro, quanto più possibile, tempestivo e giudizioso. La fisionomia della scuola antonelliana, invece, non era ancora del tutto ben delineata al tempo della loro ricognizione, questo spiega il motivo per cui manca l'indicazione del nome dell'autore (Jacobello d'Antonio, Giovanello da Itala, Marco Costanzo, Giovanni Maria Trevisano), limitandosi a indicare una dipendenza dal maestro o, laddove la qualità appare più scadente, da Pietro da Messina, con cui, si può dire, che abbiano avuto una maggiore confidenza, avendo avuto modo di studiare, già prima del loro viaggio in Sicilia, due tavole, e cioè, la *Madonna col Bambino* in Santa Maria Formosa a Venezia e la *Madonna col Bambino e un adorante*, allora nella collezione Arconati Visconti di Abbiategrasso, e ora probabilmente da identificare con quella venduta a Firenze nel 1975 in un'asta Sotheby's.

Giustificabile risulta poi l'assenza di indicazioni relativa ad autori la cui fisionomia è stata disegnata più di recente, quale quella di Stefano Giordano o Mario di Laurito, per i quali si trova rispettivamente l'attribuzione al maestro Polidoro e ad autore ignoto.

Una precisazione va fatta anche in relazione alle opere di scultura registrate nel catalogo, di cui abbiamo già ricordato la maggiore presenza rispetto a quanto accade per gli altri centri indagati; nei



fogli siciliani viene spesso rifiutata, a torto, la tradizionale attribuzione ad Antonello Gagini, indicando le opere semplicemente come appartenenti alla prima metà o metà del secolo XVI, o ricordandole solo attraverso una breve descrizione. Che sia anche questo frutto di un pregiudizio, per cui si voleva evitare di formulare un'attribuzione che gli appariva altisonante? Forse, ma è anche vero che bisognerà aspettare ancora qualche anno per avere un puntuale studio sulla scultura siciliana e sui Gagini in particolare: i già citati volumi de *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie e documenti* pubblicati da Gioacchino Di Marzo dal 1880 al 1883, costituiscono sicuramente una svolta nell'ambito degli studi di scultura siciliana, a cui, come abbiamo ricordato, anche Frizzoni ricorrerà nell'articolo del 1884.

In conclusione, benché non si possa liquidare la ricognizione di Morelli e Frizzoni come un «parto di un preconetto di alcuni continentali che hanno la vanità di credersi superiori agl'isolani, ed anche della pessima abitudine di guardare rapidamente, nata dalla leggerezza di credere facile a capirsi cose molto difficili, e d'illudersi di vedere quando si guarda un istante col cervello distratto»,⁷¹ considerando anche che sono più di cinquanta i luoghi dell'isola da loro perulstrati, e che le loro indicazioni attributive non si discostano molto da quanto poi verrà accolto dalla critica più recente, non si può non riconoscere l'emergere di un atteggiamento se non proprio pregiudiziale, almeno prevenuto nei confronti dei prodotti artistici isolani.

NOTE

1 M.C. Bennici, *La ricognizione siciliana di Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni*, tesi di laurea magistrale, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, relatore prof. A. Rovetta, anno accademico 2012-2013, in corso di pubblicazione.

2 Roma, Archivio centrale dello Stato, I Versamento, Busta 386, f. 24, sf. 15, pubblicato in M. Dalai Emiliani, *Giovanni Morelli e la questione del catalogo nazionale*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Atti del convegno internazionale, Bergamo 4-7 giugno 1987, a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, Lubrina editore, Bergamo 1993, vol. I, p. 123 e sgg., in part. 130-131; C. Lacchia, *Gustavo Frizzoni (1840-1919): la ricognizione del patrimonio artistico vercellese nel secondo ottocento*, in "Bollettino storico vercellese", 60, 2003, pp. 29-98; A. Rovetta, *Tracce del "doppio catalogo" di Giovanni Morelli nei manoscritti di Gustavo Frizzoni all'Ambrosiana: le collezioni milanesi*, in "Arte Lombarda", 146-148, 2006 (1-3), pp. 220-225, in part. p. 222, nota n. 4); A. Rovetta, *La storia dell'arte siciliana a Milano tra Otto e Novecento: la vetrina di "Rassegna d'arte" e i ripensamenti di*

Gustavo Frizzoni, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento: un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina, a cura di M.C. Di Natale, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta 2007, pp. 86-107.

3 G.B. Cavalcaselle, G. Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria di G. B. Cavalcaselle e di Gio. Morelli (1861-1862)*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti*, anno II, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, 1896, pp. 191-348.

4 Cfr. J. Anderson, *Dietro lo pseudonimo*, in G. Morelli, *Della Pittura Italiana. Studi Storico-Critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, a cura di J. Anderson, Milano 1991, p. 541 e sgg.; per il viaggio con Cavalcaselle cfr. J. Anderson, *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Federico Motta Editore, Milano 2000; D. Levi, *Il viaggio di Morelli e Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in *Giovanni Morelli...*, a cura di G. Agosti, M. E. Manca, M. Panzeri, 1993, vol. I, pp. 133-148; D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1988, cap. III, pp. 151-158.



5 Lettera del 14 settembre 1874 spedita da Bergamo a Roma, Roma, Archivio Centrale dello Stato, I Versamento, Busta 386, f. 24, sf. 15, in M. Dalai Emiliani, *Giovanni Morelli e la questione...*, 1993, p. 131.

6 Lettera del 16 giugno 1861 di Giovanni Morelli a Niccolò Antinori, pubblicata da J. Anderson, *Dietro lo...*, 1991, p. 545.

7 Per Gustavo Frizzoni si vedano A. Samek Ludovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative d'Italia dal 1800 al 1940, ad vocem*, Tosi editore, Roma 1940, pp. 159-161; G. Agosti, *Materiali su Gustavo Frizzoni e prime riflessioni sui suoi ambienti di lavoro*, in *Giovanni Morelli. Collezionista di disegni, catalogo della mostra* (Milano, 9-11-1994/8-1-1995) a cura di G. Bora, Silvana Editoriale, Milano 1994; *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 50, Roma 1998, *ad vocem* a cura di G. Kannes, pp. 581-583 con la relativa bibliografia; F. Radaelli, *Gustavo Frizzoni e l'arte italiana del rinascimento, tra nuovi musei e moderni strumenti di lavoro in Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Edizioni di Pagina, Bari 2004, pp. 235-264; R. Avallone, *L'incidenza di Gustavo Frizzoni nella cultura artistica meridionale e napoletana*, in *Per la conoscenza dei Beni culturali*, 2, a cura del Dipartimento di Studio delle componenti culturali del territorio della Seconda Università degli Studi di Napoli, ed. Spartaco, Santa Maria Capua Vetere 2009, pp. 233-242; P. Aiello, *Gustavo Frizzoni e Bernard Berenson*, in "Concorso, arti e lettere", a. V, 2011, Milano, pp. 7-30, DOI: <http://dx.doi.org/10.13130/2421-5376/5063>, novembre

2016; L. Binda, A. Rovetta, *I primi vent'anni de "L'Arte" (1898-1918)*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di N. Barella, R. Cioffi, ed. Luciano, Napoli 2013, pp. 35-76.

8 Cfr. A. Locatelli-Milesi, *Gustavo Frizzoni. Curriculum Scriptoris*, in "Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo", 1924, fascicolo IV, pp. 134-145.

9 Cfr. A. Venturi, *Memorie Autobiografiche*, Milano 1927, pp. 40 e 140.

10 M. Dalai Emiliani, *Giovanni Morelli e la questione...*, 1993, p. 119.

11 Cfr. A. Rovetta, *Tracce del doppio catalogo...*, 2006, p. 220.

12 Cfr. G. Agosti, *Materiali su Gustavo Frizzoni...*, 1994, p. 43 e F. Radaelli, *Gustavo Frizzoni e l'arte italiana...*, 2004, p. 239.

13 Cfr. G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia*. Firenze 1820-1920, Scuola Normale Superiore, Pisa 1985, pp. 1-83, in part. p. 67.

14 Cfr. F. Pecchenini, *La ricognizione veneziana...*, 2006-07.

15 Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. S. 161 inf. L'ordine dei fascicoli è il seguente: 1. Arezzo; 2. Bergamo; 3. Bologna; 4. Brescia; 5. Cremona; 6. Ferrara; 7. Forlì; 8. Liguria; 9. Lucca; 10. Mantova; 11. Messina; 12. Milano; 13. Modena; 14. Napoletano; 15. Novara; 16. Palermo; 17. Parma; 18. Perugia; 19. Pesaro; 20. Pisa; 21. Pistoia; 22. Ravenna; 23. Rovigo;

24. Siena; 25. Siracusa e Catania; 26. Torino; 27. Venezia; 28. Verona. Seguono i fascicoli: 29. Bembo Bonifacio; 30. Lomazzo Giovanni Paolo; 31. Leonardo da Vinci; 32. Zanetto; 33. Zenone Costantino.

16 Cfr. A. Rovetta, *Tracce del doppio catalogo...*, 2006, p. 220; A. Rovetta, *La storia dell'arte siciliana a Milano...*, 2007, p. 87

17 Cfr. A. Rovetta, *Tracce del doppio catalogo...*, 2006, p. 220 e p. 222, nota 4.

18 Cfr. A. Rovetta, *La storia dell'arte siciliana a Milano...*, 2007, p. 88

19 Cfr. G. Frizzoni, *Della scultura in Sicilia dal XV al XVI secolo*, in "L'Illustrazione Italiana", XI, 48, novembre 1884, pp. 343-347.

20 Cfr. I. La Lumia, *Palermo. Il suo passato, il suo presente, i suoi monumenti*, Palermo 1875, p. 127.

21 Cfr. A. Mogavero Fina, *La matrice vecchia di Castelbuono*, Edizioni Le Madonie, Castelbuono 1956, p. 25; M. Andaloro, *Riccardo Quattararo dalla Sicilia a Napoli*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte", Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Roma, Roma 1977, pp. 81-124, in part. p. 101.

22 Cfr. G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni alla fine del sec. XVI*, Palermo 1858-1862, vol. III (1862), pp. 151-152; G.B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *History of Painting in North Italy* (Londra 1871), ed. J. Murray, Londra 1912, p. 114 e nota.



23 È in corso di pubblicazione un mio saggio in cui la questione è affrontata con affondo critico più vasto.

24 Cfr. G. Morelli, *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von Muenchen, Dresden und Berlin: ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff; aus dem Russischen uebersetzt von Johannes Schwarze*, Lipsia 1880; consultato da chi scrive nella traduzione italiana del 1886 (G. Morelli, *Le Opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico di Ivan Lermolieff tradotto dal russo in tedesco per cura del dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco in italiano dalla baronessa di K...A...*, N. Zanichelli, Bologna 1886).

25 Per il lascito morelliano cfr. G. Agosti, M. L. Negri, C. Solza, *Il fondo Morelli nella Biblioteca dell'Accademia di Brera*, in H. Ebert, D. Levi, G. Agosti (a cura di), *La figura e l'opera di Giovanni Morelli. Materiali di Ricerca*, Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo 1987, pp. 115-204.

26 Cfr. G. Frizzoni, *Rassegna di alcune notevoli opere di pittura e di scultura in Messina*, in "Rassegna d'Arte", 1909, pp. 25-30.

27 Vedi infra.

28 Cfr. S. La Barbera, *Gioacchino Di Marzo e la nascita della critica dell'arte siciliana*, in *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, a cura di S. La Barbera, Flaccovio, Palermo 2003, pp. 31-82, in part. p. 34, nota 14.

29 Ibidem.

30 Cfr. S. La Barbera, *La pittura palermitana del Cinquecento nella letteratura artistica dei secoli XVII-XIX*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, 21 settembre – 8 dicembre 1999) a cura di T. Viscuso, Ediprint, Siracusa 1999, pp. 87-97, in part. p. 91.

31 Cfr. R. De Gennaro, *Cavalcaselle in Sicilia: alla ricerca di Antonello da Messina*, in "Prospettiva", 1992, 68, pp. 73-86, in part. p.77. Per il viaggio di Cavalcaselle nell'isola si cfr. anche R. De Gennaro, *Cavalcaselle in Sicilia: oltre Antonello da Messina. Viaggio attraverso il patrimonio artistico siciliano alla vigilia dell'Unità d'Italia*, in "Prospettiva", 1996, pp.82-105; D. Malignaggi, *L'arte del Medioevo e del Rinascimento studiata in Sicilia da Giovan Battista Cavalcaselle*, in *Gioacchino di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno, Palermo 15-17 aprile 2003, a cura di S. La Barbera, *Officine Tipografiche Aiello & Provenzano*, Bagheria 2004, pp. 205-216; D. Malignaggi, *Giovan Battista Cavalcaselle e il Rinascimento in Sicilia*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia...*, 1999, pp. 99-113. Va ricordato inoltre che nell'unica traduzione italiana completa degli argomenti trattati nella *History of Painting in Italy (1864-1866)* e nella *New History*, riunite insieme e pubblicate in 11 volumi da Le Monnier tra il 1875 e il 1908, la parte relativa alla ricognizione siciliana fu tagliata e rimaneggiata.

32 Cfr. F. Pecchenini, *La ricognizione veneziana...*, 2006-2007, p. 25

33 Cfr. G. Frizzoni, *Della pittura in Sicilia dal xv al xvi secolo. Lettera aperta al Signor Dottor T. Gsell-Fels in Monaco di Baviera*, in "Illustrazione Italiana", IX, 42, 19 ottobre 1884, pp. 246-247, in part. p. 246, nota n. 4.

34 Ibidem.

35 Cfr. F. Radaelli, *Gustavo Frizzoni e l'arte italiana...*, 2004, p. 255.

36 Cfr. A. Rovetta, *La storia dell'arte siciliana...*, 2007, p. 89

37 Cfr. G. Frizzoni, *Della Pittura...*, 1884, p. 247.

38 Cfr. F. Pecchenini, *La ricognizione veneziana...*, 2006-2007, p. 23.

39 Cfr. A. Rovetta, *La storia dell'arte siciliana...*, 2007, p. 89

40 Cfr. J. Anderson, *I taccuini manoscritti...*, Milano 2000.

41 Cfr. G. Frizzoni, *Rassegna di Alcune notevoli opere di pittura e di scultura in Messina*, in "Rassegna d'Arte", 1909, pp. 25-30, in part. p. 26.

42 Cfr. G. Morelli, *Della Pittura italiana. La Galleria Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897, p. 87.

43 Cfr. G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani...*, Bologna 1886, pp. 185-197.

44 Cfr. G. Frizzoni, *Della pittura...*, 1884, p. 246.



- 45 Cfr. G. Frizzoni, *Della scultura...*, 1884, p. 346.
- 46 Ibidem.
- 47 Ibidem.
- 48 Ivi, p. 343.
- 49 Ivi, p. 347.
- 50 Ivi, p. 343.
- 51 Ivi, p. 346.
- 52 Cfr. G. Meli, *La pittura in Sicilia dal xv al xvi secolo. Lettera al Signor Dottor T. Gsell-Fels in Monaco di Baviera*, in "Archivio Storico Siciliano", IX, 1884, pp. 465-496.
- 53 Cfr. G. Frizzoni, *Della pittura...*, 1884, p. 246.
- 54 Cfr. G. Meli, *La pittura in Sicilia...*, 1884, p. 471.
- 55 Cfr. Ivi, pp. 492-493; per la vicenda si cfr. anche S. La Barbera, *La critica d'arte a Palermo nell'Ottocento. Alcuni aspetti del dibattito sulle Belle Arti*, in *La critica d'Arte...*, Palermo 2003, pp. 9-29, in part. p. 13; A. Rovetta, *La storia dell'arte siciliana...*, 2007; R. Cinà, *Giuseppe Meli e la cultura dei conoscitori nell'Ottocento*, in "TeCLA", Palermo, Università degli Studi di Palermo, 2010, DOI: 10.4412/978-88-904738-0-7, http://www1.unipa.it/tecla/collana_noreg/monografia_cina1_noreg.php, febbraio 2010, pp. 72-75.
- 56 Cfr. G. Di Marzo, *La Pittura in Palermo nel Rinascimento*, A. Reber, Palermo 1899, p. 1.
- 57 Cfr. G. Frizzoni, *Rassegna...*, 1909, p. 25.
- 58 Cfr. Ibidem.
- 59 Cfr. G. La Corte Cailler, *Il mio diario. 1907-1918*, ed. a cura di G. Molonia, GBM, Messina 2003, p. 1032.
- 60 Cfr. Ibidem.
- 61 Cfr. G. Frizzoni, *Intorno ad Antonello da Messina. Lettera aperta al cav. Gaetano La Corte Cailler*, in il "Marzocco", 31 luglio 1904.
- 62 Cfr. G. La Corte Cailler, *Il mio diario. 1903-1906*, ed. a cura di G. Molonia, GBM, Messina 2002, p. 499, 1 agosto 1904.
- 63 Cfr. G. La Corte Cailler, *Il mio diario...*, 2003, pp. 1032, 1045; cfr. anche A. Rovetta, *La storia dell'arte siciliana...*, 2007, p. 106, nota n. 37 e G. Barbera, E. Geraci, G. Molonia, *Il Polittico di San Gregorio del Museo Regionale di Messina: vicende conservative e interventi di restauro*, in G. Poldi e G. C. F. Villa, *Antonello da Messina. Analisi scientifiche, restauri e prevenzione sulle opere di Antonello da Messina in occasione della mostra alle Scuderie al Quirinale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 35-49.
- 64 Cfr. G. Morelli, *Le Opere dei maestri italiani...*, 1886, p. 397.
- 65 Cfr. G. Frizzoni, *Della pittura...*, 1884, pp. 246-247.
- 66 Cfr. G. Frizzoni, *Rassegna...*, 1909, p. 27.
- 67 Cfr. Ibidem.
- 68 Cfr. Ivi, pp. 25-26, e L. Venturi, *Le origini della Pittura Veneziana (1300-1500)*, Istituto veneto di arti grafiche, Venezia 1907, p. 224.
- 69 Cfr. G. Frizzoni, *Della pittura...*, 1884, p. 246.
- 70 Cfr. G. Meli, *La pittura in Sicilia...*, 1884, p. 491.
- 71 Cfr. Ivi, pp. 492-493.





LA VIA DI PALERMO. UNA SCONOSCIUTA COPIA DEL MARATTI DELL'ORATORIO DI S. CITA NELLA CHIESA DELLA MADONNA DEL SS. ROSARIO DI MILAZZO

Elvira D'Amico

Nella chiesa cinquecentesca del SS. Rosario di Milazzo, sita nel quartiere del Borgo, esiste, tra le varie opere d'arte antica che ancora vi si possono ammirare, una pala della *Madonna del Rosario e Santi*, evidente copia – mai rilevata – di quella realizzata dal pittore “romanizzato” Carlo Maratti per l'oratorio palermitano di S. Cita. Generalmente attribuita al pittore seicentesco Filippo Jannelli,¹ la tela milazzese risulta dunque essere più tarda, essendo stata eseguita certo dopo l'arrivo dell'opera marattesca nel capoluogo siciliano, avvenuto nel 1695, anno che ne costituisce il sicuro *terminus post quem*. La pala di Palermo viene commissionata dalla Compagnia del SS. Rosario in S. Cita, una delle più prestigiose della città, composta da professori, mercanti ed architetti, che ricostruisce l'attuale sito nel 1678, affidandone la decorazione in stucco al più grande plasticatore

del tempo, Giacomo Serpotta, e la pala dell'altar maggiore al più famoso pittore attivo a Roma.² Il Maratti, principe dell'Accademia di San Luca e pittore di Luigi XIV, coniuga qui un equilibrato schema classicheggiante – riprendendo pure alcune figure dai classici della pittura romana ed emiliana – con lo stile barocco fino ad allora imperante, dando il via a quel “classicismo barocco” che impronterà di sé la produzione pittorica siciliana del nuovo secolo XVIII. La pala marattesca, che si pone inevitabilmente in rapporto con l'altra di egual soggetto del Van Dyck del vicino oratorio del SS. Rosario in S. Domenico,³ è tuttavia molto variata rispetto a quella: la Vergine in trono tiene per il braccio il Bambino che porge il rosario a S. Caterina, mentre S. Domenico appare girato di spalle rispetto alla Vergine, distribuendo egli stesso i rosari agli astanti, nella fattispecie alla santa posta di spalle, identificabile con S. Rosalia (conoscenza dell'opera di Caravaggio per S. Domenico Maggiore ?). Sul fondo a



destra si individua la figura di San Tommaso d'Aquino (ripresa dal Guercino), col sole in petto, simbolo del suo amore ardente e della sacra erudizione, che viene a sostituire il S. Vincenzo Ferrer della pala vandyckiana, mentre delle quattro sante palermitane, presenti nell'opera del fiammingo, il Maratti lascia solo la S. Oliva, col turbante in testa, riconoscibile dal ramoscello d'ulivo in terra, suo abituale attributo. Inoltre inserisce nella scena sacra una santa di fresca canonizzazione (1671), la domenicana S. Rosa da Lima, riconoscibile dall'attributo delle rose che reca in petto, amorevolmente rivolta verso la S. Oliva e indicante la corona del rosario che la giovane palermitana tiene in mano. L'accento alla peste del 1624, presente nella pala vandyckiana, è ormai scomparso, come si nota dal putto e dal teschio in basso, pur ripresi da quella, l'uno diventato trionfante, l'altro ridotto a mero attributo della "Santuzza".⁴



Ignoto pittore siciliano, *Madonna del Rosario e Santi*, Milazzo, chiesa del SS. Rosario, prima metà secolo XVIII



A tale opera all'avanguardia nel panorama culturale siciliano, si ispirano dunque i confrati della Compagnia del Rosario di Milazzo per la commissione della nuova pala da collocarsi sull'altare che possiedono nella chiesa dell'antica città demaniale. È lo storico locale padre Francesco Perdichizzi a informarci, nel suo *Melazo Sacro* (fine secolo XVII), che nella chiesa del convento di S. Domenico, «bella e ben adornata», «vi sono 8 cappelle oltre la Tribuna», dotate da nobili famiglie siciliane e spagnole, mentre

«quella della Madonna del SS. Rosario è dei Confrati e Sorelle della Compagnia».⁵ Pure uno dei due oratori siti nel chiostro del convento è «della Compagnia del SS. Rosario che si mantiene con molto decoro per essere de' Nobili».⁶





Carlo Maratti, *Madonna del Rosario e Santi*, Palermo, Oratorio del SS. Rosario in S. Cita, 1689-1695



È da supporre dunque che i confrati milazzesi, oltre ad essere in stretto rapporto con quelli dell'omonima Compagnia di Messina, sita nel perduto convento di San Domenico, con i quali condividevano i compiti istituzionali,⁷ fossero anche in contatto con i corrispettivi palermitani, almeno per quanto attiene alle novità artistiche da essi introdotte nel capoluogo siciliano. Nella nuova pala d'altare (che forse ne sostituisce una vecchia, come avviene pure nel caso dell'Oratorio di S. Cita), che viene affidata a uno sconosciuto pittore locale, i confrati milazzesi effettuano però un'opera di correzione e riadattamento alla realtà locale, eliminandovi segni e attributi attinenti alla cultura palermitana, epurandola di particolari che non ritengono consoni alla solennità del tema trattato, e di contro aggiungendovi ed

enfaticizzandovi elementi pertinenti alla religione domenicana.

Così, nel registro inferiore, la S. Oliva, seduta sui gradini della chiesa, diviene una semplice popolana in preghiera, essendo privata dell'attributo del ramo d'ulivo, sostituito con due simboli generici della Vergine: la corona e la spada, e pure la S. Rosalia, inginocchiata di spalle, avendo perso l'attributo del teschio, diviene una ardente devota che riceve il dono del rosario da S. Domenico. Parimenti le figure sacre del registro superiore subiscono qualche modifica, come la Vergine, pudica con gli occhi bassi nella pala marattesca, che ora, con l'aggiunta di una aureola, riguarda verso lo spettatore, mentre il S. Tommaso non indica più la Vergine, ma ha in cambio il sole enfaticizzato in petto, che diventa rosso fuoco, mentre i puttini ignudi – l'angioletto trionfante, in basso e quello reggi-drappo in alto – vengono pudicamente ricoperti

da un panno rosso, con un intento censorio che ricorda ben altre operazioni consimili di ambito controriformistico.

Dal punto di vista stilistico-formale, la tela milazzese, che non è escluso sia stata ripresa da un'incisione relativa, traduce nella grazia del barocchetto settecentesco il pathos dei personaggi della Sacra rappresentazione di Palermo. Sparite le suggestive figure in penombra, il sapiente contrasto luce-ombra, il fervido luminismo dell'originale, la scena milazzese si ribalta tutta sul primo piano, in un gioco di corrispondenze lineari e cromatiche che parlano ormai il linguaggio gentile dell'arcadia.

I confrati milazzesi non si limitano però a fare effettuare la copia riveduta e corretta dell'originale, ma, forse in un secondo tempo, vi aggiungono del proprio, facendovi apporre all'intorno i quindici Misteri del Rosario, raffigurati in vivaci scenette, sulla scia della tradizione rinascimentale-manieristica siciliana. Così, entro ovali sormontati da cornici con fregi leziosi di gusto rocaille, si svolgono in un fluido racconto i Misteri gaudiosi (sul lato sinistro), i Misteri dolorosi (in alto), i Misteri gloriosi (sul lato destro).

La Madonna del Rosario e Santi di Milazzo dunque, databile verisimilmente alla prima metà del Settecento, si pone a metà tra innovazione e tradizione, configurandosi da un lato come omaggio alla cultura pittorica romana d'avanguardia, tramite la più vicina via di Palermo, dall'altro come un ossequio ai dettami della pittura controriformata, tarda ancora a morire nell'Isola.



Anton Van Dyck, *Madonna del Rosario e Santi*, Palermo, Oratorio del SS. Rosario in S. Domenico, 1625-1627

NOTE

- 1 F. Campagna Cicala, *La pittura a Milazzo dal XV al XVII secolo*, in Milazzo. Il porto e l'arte, a cura di F. Chillemi, GBM, Messina 2008, pp. 101-102.
- 2 G. Mendola, *L'oratorio del Rosario in S. Cita*, in Giacomo Serpotta. *L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo*, a cura di S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, foto di R. Sanguedolce, Facoltà teologica di Sicilia, Palermo 2015, pp. 25-26.
- 3 P. Palazzotto, *Carlo Maratti, Madonna del Rosario e i Santi Domenico, Caterina da Siena, Vincenzo Ferrer, Rosalia e Oliva*, scheda n. 14, in *Sante e Patroni nelle chiese di Palermo*, Associazione Amici dei Musei Siciliani, Bagheria 2005.
- 4 Ibidem.
- 5 P. Francesco Perdichizzi da Milazzo, *Milazzo Sacro* (ms. fine sec. XVII), ed. a cura di A. Bravi, Milazzo, 1996, p. 88.
- 6 Ivi, p. 89.
- 7 Nota anche come Arciconfraternita dei Bianchi, cfr. A. Micale, F. Petrunaro, Milazzo. *Ritratto di una città. I luoghi, le memorie, l'arte, La nuova provincia*, Milazzo 1996, p. 129.



teCLa