

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

numero 2 - 29 dicembre 2010

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 2 - 29 dicembre 2010

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, Donata Levi, François-René Martin, Emilio J. Morais Vallejo, Massimiliano Rossi, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal.

Redazione: Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, Nicoletta Di Bella, Roberta Priori, Roberta Santoro.

Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini: Nicoletta Di Bella e Roberta Priori.

Università degli Studi di Palermo



Facoltà di Lettere e Filosofia



Dipartimento di Studi storici e artistici



Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



ISSN: 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA

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

<http://www.unipa.it/tecla>

© 2010 Università degli Studi di Palermo

4 ■ Simonetta La Barbera
Presentazione

12 ■ Roberta Santoro
L'iter editoriale del "Mercurio siculo o sia collezione enciclopedica di materie, e argomenti relativi alle arti, scienze, e belle lettere" (1818)

26 ■ Massimo Privitera
Musica nel "Poliorama pittoresco"

50 ■ Consuelo Giglio
La modernità raggiunta: il rinnovamento della vita musicale a Palermo tra Otto e Novecento attraverso la nuova stampa periodica specializzata ("La Sicilia musicale" 1894-1910; "L'arte musicale" 1898; la "Rassegna d'arte e teatri" 1922-1936)

86 ■ Giovanna Di Marco
Stefano Bottari direttore di "Arte antica e moderna" (1958-1966). Note sull'arte meridionale.

108 ■ Marina Giordano
"Collage": un'esperienza di eseditoria d'avanguardia nella Palermo degli anni Sessanta

Lo studio dei temi d'arte affrontati nei periodici editi in Italia tra Otto e Novecento ha fatto emergere la straordinaria vitalità della pubblicistica. L'interesse e la varietà degli argomenti in essa trattati consente infatti di ricostruire il grande fermento di idee che caratterizzò nel corso del secolo XIX il panorama culturale e sociale dell'Italia che si andava fondando come nazione.

Nelle pagine dei periodici appaiono, sempre più frequentemente e corredati da illustrazioni e da interessanti repertori fotografici, temi legati all'arte nelle sue diverse declinazioni, figurative, musicali, teatrali, con attenzione al collezionismo, alla museologia, alle esposizioni, ma anche all'urbanistica, alle tradizioni popolari, alla moda, al turismo, al costume e alla società.

Alcuni degli articoli proposti in questo secondo numero di **teCLa - Rivista**, colgono l'apporto e il rapporto fra le varie arti, delineando lo spaccato variegato e accattivante dei diversi aspetti delle culture locali, quale si ritrova in numerosi interventi apparsi in alcuni quotidiani pubblicati dal secondo decennio dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento.

Così l'articolo di **ROBERTA SANTORO**, *L'iter editoriale del "Mercurio siculo"* o sia collezione enciclopedia di materie, e argomenti relativi alle arti, scienze, e belle lettere" (1818), si occupa del primo periodico di taglio enciclopedico edito a Palermo nel 1818 dalla Stamperia Solli, su sollecitazione di «una società di letterati». Il "Mercurio Siculo" – che all'interno della stampa periodica siciliana fa da *trait d'union* tra le "Memorie per servire la storia letteraria di Sicilia" di Domenico Schiavo, giornale letterario edito nel 1755, e "L'Iride" fondato nel 1822 da un gruppo di intellettuali soprattutto palermitani – affronta, all'interno delle sue pagine diverse tematiche artistiche, con particolare attenzione all'antiquaria e all'archeologia.

Anche il saggio di **MASSIMO PRIVITERA**, *Musica nel "Poliorama pittoresco"*, giornale pubblicato settimanalmente a Napoli dal 1836 al 1860, coglie la varietà davvero singolare degli argomenti trattati dal periodico napoletano: architettura, archeologia, arti industriali e meccaniche, musica, poesia, pittura, scultura, biografie, viaggi, vedute, varietà letterarie, ma anche attinenti al campo della storia e delle scienze.

In particolare, Privitera focalizza la sua attenzione agli articoli dedicati alla musica all'interno delle pagine di "Poliorama", in una prospettiva generale e sotto forme diverse: come apoteosi di virtuosi quali Mozart, Palestrina, Haydn, Rossini, Bellini; come genuina espressione del folklore; come spunto per divagazioni letterarie, artistiche, scientifiche, compiendo anche una riflessione critica sul valore e significato che ad essa attribuiscono non solo gli intellettuali che vi scrivono ma, in particolare, i loro lettori, per lo più esponenti della borghesia della Napoli romantica.

Fra la fine del XIX secolo e i primissimi anni del XX, l'idea di apporto e rapporto fra le arti, pur nelle specifiche diversità, che molto deve all'ideale wagneriano di Gesamtkunstwerk, è diversamente coniugato da movimenti artistici quali la Scapigliatura e alcune avanguardie del primo Novecento, *in primis* il Futurismo.

Questi stessi temi, variamente affrontati nella stampa periodica, li ritroviamo sin dai primi anni del XX secolo nelle riviste specialistiche che, via via, si pubblicavano, connotati da innovativi contributi metodologici e da specifiche riflessioni teoriche,

con il graduale allinearsi della pubblicistica alle modalità proprie appunto delle coeve riviste specialistiche nazionali ed europee.

Nell'articolo di **CONSUELO GIGLIO**, *La modernità raggiunta: il rinnovamento musicale a Palermo tra Otto e Novecento attraverso la stampa periodica specializzata* ("La Sicilia musicale" 1894-1910; "L'arte musicale" 1898; la "Rassegna d'arte e teatri" 1922-36), l'autrice analizza attraverso le pagine della stampa pubblicistica e di quella specialistica, quel periodo di splendore mondano e di grande vivacità culturale e artistica che Palermo, entrata nel vivo della *belle époque*, vive per un decennio, e che fu caratterizzato, in particolare, dal significativo episodio che fu per la città l'Esposizione nazionale del 1891-92. Questo nuovo respiro europeo, che *in primis* riguarda l'architettura e le arti figurative, non tarda a interessare anche l'ambito musicale, stimolando lo svecchiamento del gusto e l'affermazione del moderno concerto pubblico che inesorabilmente insidia l'egemonia del melodramma. La studiosa si sofferma sui nuovi orientamenti compositivi che si delineano negli stessi anni, in particolare sulla fioritura di un genere 'urbano' del tutto dimenticato, quale quello della

‘canzone siciliana’, ad emulazione di quella napoletana.

Le numerose riviste ‘eclettiche’ uscite a cavallo dei due secoli e soprattutto due periodici specialistici quali “La Sicilia musicale” (1894-1910), di proprietà dell’editore musicale Luigi Sandron e “L’arte musicale” (1898), permettono di tracciare un quadro completo del rinnovamento del giornalismo musicale che perviene ad un più alto livello editoriale con la “Rassegna d’arte e teatri” (1922-36), la cui abbondanza di informazioni e spunti critici è indagata dalla Giglio che evidenzia il vivace contesto musicale e culturale della Palermo degli anni Venti.

Segue il saggio di **GIOVANNA DI MARCO**, *Stefano Bottari direttore di “Arte antica e moderna” (1958 – 1966). Note sull’arte meridionale*, nel quale è analizzato il contributo di una rivista specialistica di storia dell’arte allo studio di una specifica realtà culturale quale è quella individuata nella *koiné* del meridione italiano.

Nell’articolo è analizzato sia il ruolo di Stefano Bottari quale direttore della rivista “Arte antica e moderna”, nata dalla collaborazione degli Istituti di Storia dell’Arte e di



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

numero 2 - 29 dicembre 2010

Archeologia dell'Università degli studi di Bologna, sia quello di studioso. Dalla lettura dei suoi articoli, in particolare quelli pubblicati nei primi anni della storia della rivista, emerge la complessità intellettuale dello storico dell'arte per le ricerche ed approfondimenti sull'arte meridionale soprattutto d'età medievale, ma anche di pubblicista per le riflessioni affidate alle recensioni di mostre e nuove pubblicazioni, che si affianca a quello del 'teorico' che variamente affronta nei suoi testi tematiche riguardanti la teoria e la critica d'arte.

Anche **MARINA GIORDANO** nell'articolo "Collage": *un'esperienza di eseditoria d'avanguardia nella Palermo degli anni sessanta*, affronta, da ambiti cronologici e soprattutto metodologici diversi, il rapporto fra le arti. "Collage" è un particolare esempio di 'eseditoria', di una pubblicistica, cioè, gestita direttamente da artisti al fine di promuovere un'alternativa alla cultura dominante, in questo specifico caso, quella della Palermo degli anni Sessanta. "Collage. Dialoghi di cultura" (1962-1964), fondata da Paolo Emilio Carapezza, Antonino Titone e Gaetano Testa, affrontò un'ampia panoramica di argomenti



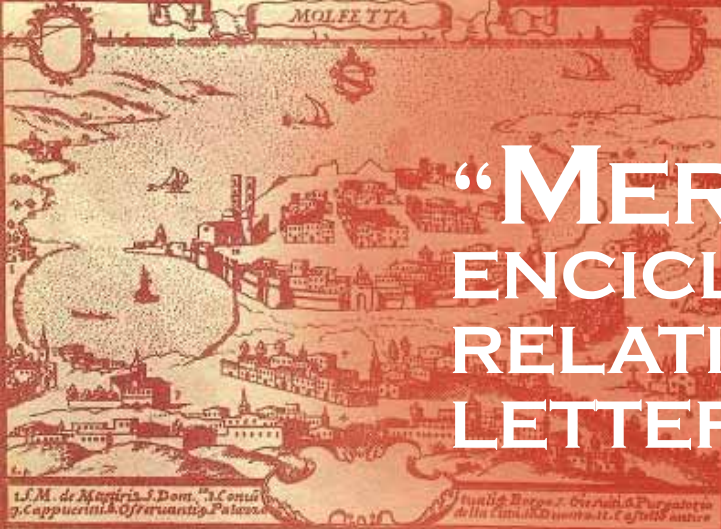
Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 2 - 29 dicembre 2010

riguardanti la cultura palermitana, basandosi su veri e propri indici che fungevano da scaletta per gli interventi orali dei partecipanti. La versione stampata (1963-1970) fu sviluppata secondo un doppio binario, quello della nuova musica e quello delle arti visive, con due redazioni parallele e una fitta rete di prestigiosi collaboratori internazionali.

“Collage” che si può considerare un *unicum* in Sicilia non solo per l'ampiezza di respiro che la caratterizzò ma, soprattutto, per la sensibilità nell'individuare fenomeni cardine dell'arte contemporanea, dalla *Pop Art* all'Arte Povera, dall'*happening* alla danza/teatro/azione, offre un interessante spaccato della Palermo degli anni Sessanta, al centro di un particolare e purtroppo non più ripetutosi momento di risveglio culturale.

Simonetta La Barbera



L'ITER EDITORIALE DEL “MERCURIO SICULO O SIA COLLEZIONE ENCICLOPEDICA DI MATERIE, E ARGOMENTI RELATIVI ALLE ARTI, SCIENZE, E BELLE LETTERE”(1818)

di Roberta Santoro

Nell'ambito della ricostruzione della storia della stampa periodica a Palermo, la cui ripresa si colloca nei primi decenni dell'Ottocento¹, è possibile aggiungere un piccolo tassello, ripercorrendo, grazie a un nuovo apporto documentario, l'iter che condusse alla nascita del “Mercurio siculo”, rivista d'arte, scienze e lettere finora poco conosciuta o confusa con l'omonima testata di carattere prevalentemente politico, edita a intermittenza dal 1823 al 1834. Il XIX secolo, per l'isola, e in particolare per il suo capoluogo, fu un periodo caratterizzato da un'atmosfera particolarmente propizia agli studi storico-artistici grazie, in primo luogo, all'attività di Gioacchino Di Marzo² che seppe introdurre

in Sicilia quella nuova impostazione di studi basata su criteri più scientifici e specialistici, derivata dalla lezione dell'Abate Luigi Lanzi³. L'Ottocento siciliano vide, dunque, affermarsi accanto allo sviluppo del dibattito critico sulle Belle Arti e alla diffusione, già iniziata nel secolo precedente, delle biografie degli artisti, la ripresa del giornalismo, le cui sorti si legarono inevitabilmente alla politica culturale del governo borbonico, a volte particolarmente repressiva⁴, e all'emergere di nuovi ideali riformistici che, incontrando l'ostilità del regime e di numerosi circoli e salotti conservatori, diedero sempre più al periodico un carattere erudito. Il forte sentimento di rimpianto, diffuso tra la maggior parte degli intellettuali siciliani del tempo, per la dimenticanza nei confronti dell'arte isolana e la conseguente aspirazione a che la conoscenza del ricco patrimonio artistico varcasse i confini della Sicilia, possono essere considerate



motivazioni che certamente favorirono tale rinascita giornalistica. Ed è in questo panorama culturale che, come rivelano i documenti d'archivio, all'inizio del 1818, don Gustavo Adolfo Braccini «spinto da nobile premura di dar sempre pascolo istruttivo agli elevati ingegni de' siciliani, promette di pubblicare un giornale intitolato Mercurio di Sicilia in cui sarà inserito scelta collezione di materie riguardanti Arti, Scienze, e Belle Lettere»⁵. Braccini aveva manifestato il nobile proponimento al comandante Giuseppe Saverio Poli⁶, membro della Generale Deputazione degli Studi, la quale, a partire dal 28 gennaio 1818, era stata trasformata in Commissione di Pubblica Istruzione ed Educazione, organo burocratico che, sull'esempio di quello già esistente a Napoli, nel capoluogo siciliano oltre ad avere competenze in materie d'antichità, garantiva la gestione dell'Università, la direzione,



Giuseppe Saverio Poli

l'ordine scolastico e la sorveglianza degli stabilimenti di alcuni luoghi d'istruzione nei domini al di là del Faro (Regi Licei, Collegi, Reali Educandati, scuole primarie, scuole secondarie, normali e di mutuo insegnamento, i conservatori di musica, i collegi nautici)⁷. Il comandante Poli, consapevole dell'importante ruolo divulgativo della stampa periodica sia a livello regionale sia oltre i confini dell'isola, accoglieva con entusiasmo la richiesta di Braccini, come si legge in un appunto scritto in calce alla lettera del richiedente, nel quale egli si dichiarava «[...] di avviso che sia utile cosa che possa permettersi la stampa del suddetto giornale, di cui manca la Sicilia»⁸. Infatti, benché nell'isola la stampa periodica avesse visto un suo primo sviluppo nella seconda metà del Settecento, mancavano tuttavia, nei primi decenni del XIX secolo, riviste politiche o letterarie, con l'unica eccezione rappresentata dalla pubblicazione, nel 1755, delle “Memorie per servire la storia letteraria di Sicilia” di Domenico Schiavo, giornale letterario siciliano che ebbe breve vita editoriale. Come è stato osservato⁹, in Sicilia, a partire dal secondo decennio dell'Ottocento, si accresce la vitalità produttiva dei periodici, con la pubblicazione di numerosissimi giornali, come “L'Iride”¹⁰, fondato nel 1822 da un gruppo di intellettuali tra cui l'erudito Giuseppe Bertini e il giurista e conoscitore Giuseppe Tortorici, il “Giornale di Scienze, Letteratura ed Arti per la Sicilia”, le “Effemeridi scientifiche

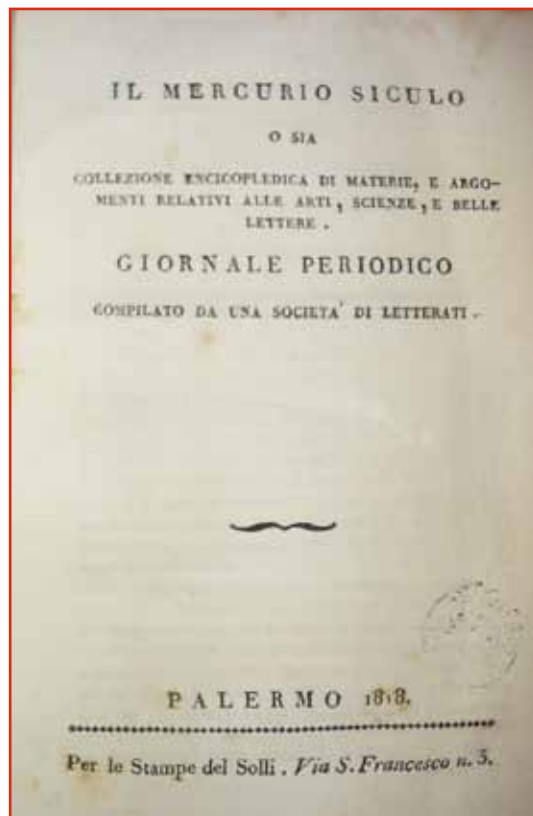


e letterarie” entrambi fondati da Agostino Gallo rispettivamente nel 1823 e nel 1832, e “L’Indagatore Siciliano”¹¹ diretto dall’avvocato palermitano Antonio Zerega (1834). In un panorama di tal genere, la pubblicazione del “Mercurio siculo” nell’anno 1818 viene a occupare una parte di quel vuoto, nella stampa periodica siciliana, che intercorre tra le “Memorie” del 1755 e “L’Iride” del 1822. Ritornando al documento preso in esame, il comandante Poli, sottolineando la mancanza nell’isola di un giornale riguardante arti, scienze e belle lettere, pare essere consapevole che, nei domini *ultra Pharum*, lo sviluppo della stampa periodica avesse avuto un percorso diverso da quello seguito *citra Pharum*, rimarcando una frattura politica e un divario culturale esistenti sin dai tempi della rivolta del Vespro e maggiormente sentiti dopo l’unificazione del Regno di Napoli e del Regno di Sicilia sotto la medesima corona di Ferdinando I¹². Napoli, infatti, aveva visto sorgere negli ultimi decenni del XVIII secolo diverse riviste di lettere e arti: dal 1785 al 1786 il “Giornale enciclopedico di Napoli” fondato da Giuseppe Vairo Rosa e legato ad un’ottica essenzialmente municipalistica; dal 1791 al 1793 l’“Analisi ragionata dei libri nuovi” di Leonardo Marugi di Mandura; dal 1793 al 1796 le “Effemeridi enciclopediche” fondate da Domenico Turri e con un marcato interesse rivolto a ritrovamenti archeologici, belle arti e arti minori; infine, il “Giornale letterario di Napoli” di Aniello Nobile,

pubblicato dal 1793 al 1799 e più aggiornato in campo artistico¹³. Mostrando una spiccata consapevolezza non solo per il carattere divulgativo del periodico ma anche per la sua importanza nella formazione culturale dei giovani studiosi, Poli, il 29 aprile 1818, informava il marchese Gioacchino Ferreri, consigliere e ministro segretario del luogotenente generale di Sicilia Francesco I, delle intenzioni mostrate da Braccini. Il comandante così scriveva al marchese: «Egli è fuor di dubbio che i lavori di tal natura, quando sieno bene eseguiti, possono recare de’ grandissimi vantaggi alla Repubblica letteraria, ed in ispecial modo alla Sicilia, la quale non so per quale infausto destino non ha de’ i divisati oggetti una estesa comunicazione colle altre Nazioni. Quindi è ch’io son di parere che si possa concedere il permesso al popolante D. Gustavo Adolfo Braccini di formare il proposto giornale Letterario, da cui la studiosa gioventù di questa parte de’ Reali Dominj potrebbe ritrarre nuovi lumi, e profittare delle altrui cognizioni»¹⁴. Le carte d’archivio permettono di seguire l’*iter* della pubblicazione del giornale sino alla sopracitata lettera del 29 aprile, ma, non escludendo un prossimo rinvenimento documentario, al momento il buon esito della vicenda è per noi testimoniato dalla pubblicazione del primo numero del giornale, edito nel 1818, presso la Stamperia Solli sita in via S. Francesco n. 3, con una lieve variazione nel titolo: “Mercurio



siculo” invece di “Mercurio di Sicilia”. Intento programmatico del giornale, manifestato già nel sottotitolo “Collezione enciclopedica di materie, e argomenti relativi alle arti, scienze, e belle lettere”, era quello di fornire al lettore, non solo “siciliano”, uno strumento pluridisciplinare, capace di affrontare temi di svariata natura: primo fra tutti quello di belle arti, quindi letteratura periegetica, teatro,



Frontespizio del “Mercurio siculo”, Stamperia Solli, Palermo, 1818.

scienze fisiche e naturali, poesie e odi commemorative come quella *Per il busto di Marmo innalzato in Palermo al celebre Piazzì* scritta da Salvatore Scuderi¹⁵ o quella *In morte del chiarissimo poeta D. Giovanni Meli* del trapanese Giuseppe Marco Calvino¹⁶; e ancora annunci di pubblicazioni di opere, avvisi e comunicazioni sui principali avvenimenti letterari e artistici siciliani e “continentali”.

Il giornale, nell’edizione del 1818, privo di una numerazione in fascicoli, si presenta strutturalmente diviso in *Parte I* e *Parte II*, ognuna delle quali comprende rispettivamente sei e cinque articoli, quasi tutti anonimi; in mancanza di sigle o pseudonimi risulta ardua l’individuazione degli autori e dei corrispondenti. In compenso, nella parte finale è possibile scorrere una lunga lista di nomi degli associati alla rivista, tra cui compaiono, secondo l’ordine di adesione, esponenti dell’*establishment* culturale del tempo. In questo elenco degni di nota sono il già ricordato Giuseppe Saverio Poli, Nicolò Filangeri principe di Cutò e duca di Misilindino¹⁷, Giuseppe Lanza Branciforti principe di Trabia¹⁸, Antonio Lucchesi Palli principe di Campofranco¹⁹, Domenico Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco²⁰, l’abate Giuseppe Piazzì²¹, l’erudito Gaspare Palermo²², il giudice Ignazio Scimonelli²³, un gruppo di artisti tra cui il pittore e scenografo Luigi Tasca²⁴, lo scultore Valerio Villareale²⁵, l’architetto Nicolò Puglia²⁶, il *peintre-graveur* Luca Costanzo²⁷ e tra i “continentali” lo scrittore toscano Bartolomeo Sestini²⁸ e lo storico e archeologo romano Antonio Coppi²⁹. Rientrano nell’ambito della letteratura da viaggio i primi due articoli della *Parte I: Relazione succinta della Sicilia per il viaggiatore*³⁰ e *America. Notizie esatte sulla città di Filadelfia*³¹. Non a caso disposti



l'uno dopo l'altro, i due articoli offrono un'interessante chiave di lettura relativa alla tipologia del lettore a cui sono destinati, lasciando emergere la volontà, già mostrata dal comandante Poli quando parlava di «egregia comunicazione colle altre Nazioni», di rivolgersi ad un pubblico geograficamente eterogeneo, in particolare extraisolano, per il primo saggio, isolano, per il secondo. L'anonimo autore del primo articolo, a tal proposito, si esprime chiaramente: «Il Lettore è d'altronde prevenuto ch'io non scrivo ciò per i Siciliani, ma per dare ai miei Concittadini una succinta relazione della Terra ospitaliera, fertile, e dalla natura tanto favorita, in cui sì bene ho vissuto, e che tanto invita lo sguardo del curioso Viaggiatore»³². Così, per non meritare la «taccia di trascurato [...] dopo aver abitato per lo spazio di trè anni sotto questo purissimo Cielo»³³, lo scrittore si sente



Pietro Novelli, *San Benedetto distribuisce la regola agli ordini monastici e cavallereschi*, olio su tela, 520x340 cm, Chiesa dell'Abbazia, San Martino delle Scale, Monreale.

moralmente in dovere di offrire, con una breve relazione, «un occhiata su ciò, che di rimarchevole possa formare l'attenzione del forestiere, e risvegliare l'idea di coloro che hanno già scorsa quest'Isola deliziosa»³⁴, consapevole che «varj sommi, ed eruditi personaggi, e Nazionali, e Forestieri i loro viaggi hanno pubblicato: e chi per l'antiquaria, chi per la Fisica, o Storia naturale; chi in somma per uno, chi per un altro lato un distinto nome si sono acquistati nella Repubblica Letteraria»³⁵. La *Relazione* offre una panoramica, “*resa volando*”, sui principali luoghi, monumenti e chiese da visitare in Sicilia e si inserisce pienamente all'interno della produzione odeoponica del XVIII e XIX secolo³⁶, una letteratura strettamente fedele al dettato classicista in quanto a proposte di itinerari e monumenti da far vedere e ad apprezzamenti di opere e artisti. Tra le opere da visitare sono citate, infatti,

a Palermo, la Cattedrale, le chiese di S. Domenico, di S. Giuseppe dei Teatini, del SS. Salvatore, dell'Olivella, la villa Giulia; la Chiesa dell'Abbazia di S. Martino delle Scale della quale è segnalato il quadro con *S. Benedetto che distribuisce la regola agli ordini monastici e cavallereschi* di Pietro Novelli; ad Agrigento, i templi di Cerere, di Giove Olimpico, di Giunone Lucina, quello della Concordia e d'Ercole, la villa di Giuseppe Panitteri³⁷; a Catania, l'Università e la sua Biblioteca, il Duomo, la chiesa dei Minoriti, la chiesa di S. Nicolò, il museo del principe di Biscari Ignazio Paternò Castello³⁸ e il gabinetto di storia naturale di Giuseppe Gioeni³⁹, le cui collezioni sono simbolo di un interesse sempre più diffuso in Sicilia per la raccolta di oggetti antichi – una vera “anticomania” si potrebbe dire – sulla scia della cultura cinquecentesca della Wunderkammer⁴⁰. L'autore dell'articolo non dimentica poi di consigliare al viaggiatore Bagheria e i suoi giardini, Partinico, Alcamo e l'antica Segesta, Marsala, Mazzara, Sciacca e Selinunte, il teatro e l'Orecchio di Dioniso a Siracusa, Taormina, Tindari, Cefalù e Patti. Restrungendo maggiormente il campo d'indagine, si può a ragione affermare che la *Relazione* si ponga come documento collocabile all'interno della produzione periegetica palermitana, la cui paternità è solitamente attribuita a Gaspare Palermo⁴¹, autore della prima *Guida* edita, nel capoluogo siciliano, nel 1816. L'autore stesso

dell'articolo, a distanza di due anni dalla pubblicazione della *Guida*, mostra la consapevolezza dell'eccellente lavoro realizzato da Gaspare Palermo e in nota, compiendo un errore cronologico, ammonisce il lettore riferendo: «Non può tralasciarsi di raccomandare a chiunque veramente aspira a formarsi una idea esatta e positiva della Città di Palermo, di leggere un operetta elaborata, e preziosa del chiaro, e coltissimo Signor Cavaliere Palermo, che meritamente il nome porta di questa Città, da esso sì accuratamente illustrata, e che porta appunto per Titolo *Guida di Palermo* stamp. nel 1817 per i Tipi della stampa R.»⁴². Accanto ad una funzione specificatamente “turistica” (resoconti di e per i viaggiatori), la letteratura da viaggio, nel corso del XIX secolo, si muove in direzione di una maggiore attenzione verso la tutela, il restauro e la conservazione dei monumenti, come testimonia il viaggio che Biscari aveva intrapreso nel 1781⁴³. Il “Mercurio siculo” sembra registrare questo duplice aspetto e, oltre alla *Relazione* che ben si presta alle esigenze del viaggiatore straniero che vuol visitare la Sicilia, troviamo nel periodico un articolo di notevole interesse sulla *Galleria pittorica dell'Ecc.^{mo} Sig. Principe di Campofranco in Palermo*⁴⁴. Il breve articolo, in cui si snoda l'elogio del principe Antonio Lucchesi Palli di Campofranco il quale «possiede uno de' più rari ed assortiti gabinetti che in genere di Pittura siansi mai veduti»⁴⁵, è indice non solo di un interesse che i



nobili privati mostrano per le antichità e la loro salvaguardia, ma anche della volontà a far sì che tali raccolte di opere siano conosciute e apprezzate presso un pubblico sempre più vasto. Non a caso l'articolo è corredato dal *Catalogo dei Quadri*, nel quale vengono citate, tra le altre, opere di Domenichino, Luca Giordano, Ribera detto lo Spagnoletto, Paolo Veronese, Tiziano. È interessante notare che una delle prime descrizioni di questa collezione risale al 1824 ed è contenuta nell'*Elenco delle case di più grandiosa costruzione, e de' titolati, ov'è cosa da osservarsi, e che si trovano ne' quattro circondari interni di Palermo*, appendice della guida di Palermo pubblicata da Vincenzo Migliore⁴⁶; l'articolo del "Mercurio siculo", dunque, anticipa di ben 5 anni il resoconto del 1824. Per non dilungarmi, tralascio



Pietro Novelli, *Il miracolo di S. Filippo di Agirò*, olio su tela, 219x230 cm, Chiesa del Gesù a Casa Professa, Palermo.

una discussione più ampia sul secondo articolo sopracitato, che offre al viaggiatore siciliano una breve panoramica della città di Filadelfia, e sugli altri saggi presenti nel periodico. Vorrei invece soffermarmi brevemente su un articolo, il quarto della *Parte II*, particolarmente interessante nell'ambito della rivalutazione critica della pittura di Pietro Novelli.

Il “mito novellesco” persiste e anzi si intensifica nel XIX secolo, epoca in cui l'artista monrealese diviene oggetto di un vero e proprio culto, sia in sede critica⁴⁷ che nel mercato d'arte e fra i collezionisti. In questo panorama è, dunque, significativo che l'autore – anche in questo caso anonimo – dell'articolo pubblicato nel “Mercurio siculo” faccia riferimento alla necessità di divulgare oltre i confini isolani le pitture del Monrealese per mezzo

di stampe di traduzione, tendenza per altro testimoniata dalle copie da opere di Novelli realizzate da artisti quali Giuseppe Velasco, Giuseppe Patania e Salvatore Lo Forte⁴⁸. A tal proposito lo scrittore così riferisce: «Le pitture insigni di Pietro Novelli, comunemente detto il Monrealese, non sono state finora conosciute fuori di Sicilia per mancanza d'incisori che le abbiano ritratte



Pietro Novelli, *Santi eremiti*, olio su tela, 219x320 cm, Chiesa del Gesù a Casa Professa, Palermo.

in rame. Ecco il momento, in cui i voti degli amatori delle belle arti, e del patrio splendore potranno essere soddisfatti⁴⁹. Il *momento* particolarmente propizio a cui fa riferimento lo scrittore era offerto dalla presenza a Palermo di Matteo Mauro⁵⁰, giovane incisore allievo del pittore saccense Mariano Rossi, che dopo diversi anni trascorsi a Roma aveva deciso, nei primi decenni dell'Ottocento, di trasferirsi nel capoluogo siciliano.

Il pittore, nativo di Trapani, «giovine di somme speranze, che in Roma, donde è teste ritornato ha saputo cotanto avanzarsi non solo nella pittura, ma anche nell'incisione, vi si è già accinto, e per saggio del suo valore ha già pubblicata la stampa del celebre quadro del Novelli, esistente nella chiesa di questa Casa Professa dei PP. Gesuiti, nel quale si rappresenta S. Filippo d'Agirò in atto di esorcizzare un energumeno»⁵¹.



Ignoto, *San Filippo d'Agirò che esorcizza un indemoniato*, sec. XIX, Pinacoteca Nazionale, Bologna.

Il quadro in questione è chiaramente quello rappresentante *S. Filippo d'Agirò che esorcizza un indemoniato* (1639 circa)⁵², tela esposta nella cappella dei SS. Confessori *pendant* di quella che ritrae i *Santi Eremiti*⁵³ nella stessa cappella della Chiesa del Gesù a Casa Professa. La stampa, di cui non si ha notizia sino ad oggi nel novero delle opere eseguite da Matteo Mauro, stando a quanto riportato nell'articolo appena citato, sarebbe stata realizzata dal pittore trapanese presumibilmente nel 1818, e, continua lo scrittore dell'articolo, «questa stampa, che ha riportata l'approvazione di tutti gl'intendenti, trovasi vendibile nel negozio

de' Sig. Pedoni, e Muratori libraj in piazza Bologni ove ricevonsi pure le associazioni per la continuazione di quest'opera»⁵⁴. Potrebbe, dunque, essere Matteo Mauro l'autore, fino ad oggi ignoto, del bozzetto che raffigura *S. Filippo d'Agirò che esorcizza un indemoniato* conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna⁵⁵. Mi avvio alla conclusione con una breve notazione sulle sorti del periodico negli anni successivi al 1818. Il “Mercurio siculo”, il cui *iter* di pubblicazione per il periodo che va dal 1819 al 1822 rimane al momento ignoto, ricompare, abbandonando il suo carattere prevalentemente scientifico, nel 1823 con una nuova veste grafica, interessi culturali diversi che raramente concernono le belle arti⁵⁶, e col sottotitolo “Giornale politico, letterario e di commercio”. Nuovamente interrotto nel 1831, a distanza di tre anni, l'isolata pubblicazione del 1834 vede il titolo del tutto mutato in “Nuovo foglio politico e letterario di Sicilia”.

1 La diffusione della stampa periodica in Sicilia si afferma già nella seconda metà del XVIII secolo grazie alla pubblicazione di giornali e riviste. Sulla divulgazione del giornalismo nell'isola cfr. T. MIRABELLA, *Il Settecento. Stampa periodica a carattere letterario*, in R. Romeo, *Storia della Sicilia*, vol. VI, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Napoli 1980, p. 677-702; S. LA BARBERA, *La critica d'arte a Palermo nell'Ottocento: alcuni aspetti del dibattito sulle Belle Arti*, in *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, a cura di S. La Barbera, Flaccovio, Palermo 2003, pp. 9-29; EAD.,

La stampa periodica a Palermo nella prima metà dell'Ottocento, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. Abbate, Centro di Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale Giovanni Previtali, Donzelli, Roma 2005, pp. 379-393.

2 Gioacchino Di Marzo (Palermo 1839-1916) è stato a buon diritto definito da Simonetta La Barbera "figura di transizione verso l'affermazione della critica d'arte in Sicilia". A lui, infatti, si deve l'introduzione nell'isola di un metodo scientifico che ritiene indispensabile l'indagine diretta sull'opera d'arte, come già Giovanni Morelli e Giovan Battista Cavalcaselle avevano insegnato. Sulla personalità di Di Marzo e sui suoi notevoli contributi alla storia della critica d'arte in Sicilia cfr. *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, Palermo 2004.

3 È ben noto l'apporto dato alla storiografia artistica italiana dalla *Storia Pittorica*, la cui terza edizione del 1809 è stata corretta e accresciuta dall'autore stesso rispetto alle prime due edizioni, l'una del 1792, l'altra compresa tra il 1795 e 1796. Sulla genesi delle diverse edizioni della *Storia* cfr. P. BAROCCHI, *Sulla edizione della storia pittorica dell'Italia, 1795-1796*, in "Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di lettere e filosofia", serie IV, Quaderni 1-2, 2000, pp. 293-319; EAD., *Sulla edizione del 1809 della "Storia pittorica dell'Italia" di Luigi Lanzi*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 25, 2001, pp. 297-307; M. ROSSI, *Le fila del tempo: il sistema storico di Luigi Lanzi*, L. S. Olschki, Firenze 2006.

4 Un'idea della repressione culturale esercitata dal governo borbonico è data dai sei mesi di detenzione presso il Forte del Castello a Mare che l'erudito Agostino Gallo, nel 1813, dovette subire per avere dato inizio alla pubblicazione delle "Riflessioni sulla Cronica", foglio periodico che attaccava la testata ufficiale "Cronica di Sicilia". Su Agostino Gallo (Palermo 1790-1872), importante figura di conoscitore, critico d'arte, collezionista, al quale si devono importanti contributi allo studio dell'arte siciliana cfr. F. P. CAMPIONE, *Agostino Gallo: un enciclopedista dell'arte siciliana*, in *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento...*, pp. 107-127; S. LA BARBERA, *Il Saggio sui pittori siciliani vissuti dal 1800 al 1842 di Agostino Gallo*, in *Le parole dei giorni*, scritti per Nino Buttitta, I, a cura di M. C. Ruta, Sellerio, Palermo 2005, pp. 358-377.

5 Archivio di Stato di Palermo (da ora in poi A.S.Pa.), Fondo del Ministero e Real Segreteria di Stato presso il Luogotenente Generale, Ripartimento dell'Interno,

Esame di Stampe. Lettera del Comandante Giuseppe Poli a S. E. Marchese Ferreri, (29 aprile 1818), busta 4, c.n.n.

6 Giuseppe Saverio Poli (Molfetta, Bari 1746-1825), precettore di Francesco I, fu componente della Commissione di pubblica istruzione ed educazione negli anni in cui presidente era il principe di Malvagna, Ignazio Migliaccio Moncada, ed anche naturalista e ideatore di un progetto di riforma, nel 1805, presso l'Università di Napoli, rimasto inattuato. Nel 1809 fu chiamato dal re a far parte di una Giunta per la riforma dell'università di Palermo, insieme al canonico Gian Agostino De Cosmi, il canonico Rosario Gregorio e il marchese tedesco Jacob Joseph Haus. Per un profilo biografico cfr. G. NICOLUCCI, *Sulla vita e sulle opere di Giuseppe Saverio Poli*, tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, Napoli 1881.

7 Sugli incarichi affidati alla Commissione di pubblica istruzione ed educazione, presieduta da Ignazio Migliaccio Moncada, principe di Malvagna e che a partire dal 1827 verrà affiancata nella gestione delle antichità dalla Commissione di antichità e belle arti, cfr. O. CANCELILA, *Storia dell'Università di Palermo dalle origini al 1860*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 286-294. Sulla Commissione di antichità e belle arti cfr. G. Lo Iacono, C. Marconi, *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia*, "Quaderni del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas": *Parte I. 1827-1835*, Supplemento n. 3, Pubbliscola, Palermo 1997; *Parte II. 1835-1845*, n. 4, 1998; *Parte III. Verbalì delle riunioni della Commissione, 1852-1860*, n. 5, 1999; *Parte IV. Verbalì delle riunioni della Commissione, 1881-1863*, n. 6, 2000; *Parte V. Verbalì delle riunioni della Commissione, 1863-1871*, n. 8, 2002.

8 A.S.Pa., Fondo del Ministero e Real Segreteria di Stato presso il Luogotenente Generale, Ripartimento dell'Interno, *Esame di Stampe. Lettera del Comandante Giuseppe Poli a S. E. Marchese Ferreri, (29 aprile 1818)*, busta 4, c.n.n.

9 Cfr. S. LA BARBERA, *Linee e temi della stampa periodica palermitana dell'Ottocento*, in *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, Litografia Solari, Milano 2007, pp. 87-121.

10 Cfr. C. BAJAMONTE, *Due periodici palermitani del primo Ottocento: «L'Iride» e «L'Indagatore»*, in *Percorsi di critica...*, pp. 143-151.

11 Ivi, pp. 152-158.

12 Cfr. G. GIARRIZZO, *I Borbone in Sicilia (1700-1860)*, in *I Borbone in Sicilia (1734-1860)*, catalogo della mostra (Catania, 24 aprile-7 giugno 1998) a cura di



E. Iachello, G. Maimone, Catania 1998, pp. 13-15.

13 Sulla stampa periodica napoletana cfr. T. SPOSITO, *Il Giornale letterario di Napoli e il giornalismo napoletano alla fine del '700*, Arte tipografica, Napoli 1980; M. C. MINOPOLI, *Un database di storia dell'arte e archeologia per le riviste napoletane di lettere e arti, 1785-1839*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Atti del convegno, Torino 3-5 ottobre 2002, a cura di G. C. Sciolla, SKira, Milano 2003, pp. 13-37.

14 A.S.Pa., Fondo del Ministero e Real Segreteria di Stato presso il Luogotenente Generale, Ripartimento dell'Interno, *Esame di Stampe. Lettera del Comandante Giuseppe Poli a S. E. Marchese Ferreri, (29 aprile 1818)*, busta 4, c.n.n.

15 Cfr. S. SCUDERI, *Per il busto di Marmo innalzato in Palermo al celebre Piazzì*, in "Mercurio siculo", stamperia Solli, 1818, pp. 24-30.

16 Cfr. G. M. CALVINO, *In morte del chiarissimo poeta D. Giovanni Meli*, in "Mercurio siculo", 1818, p. 31. Per Calvino cfr. *Giuseppe Marco Calvino. Il secolo illuminatissimo*, a cura di S. Mugno, ISSPE, Palermo 2003.

17 Su Nicolò Filangeri, luogotenente generale di Sicilia dal 1820 al 1821, amatore d'arte, proprietario di una ricca collezione di «quadri antichi e moderni de' più rinomati pittori», di cui larga testimonianza offre la letteratura da viaggio del primo '800 cfr. G. E. DI BLASI, *Storia cronologica dei viceré luogotenenti e presidenti del regno di Sicilia di Giovanni E. Di Blasi seguita da un'appendice sino al 1842*, Stamperia Oreetea, Palermo 1842, pp. 760-770. Per la sua collezione cfr. *Pinacoteca di S. E. il sig. Principe di Cutò dichiarata dal tenente Guglielmo Bechi*, Società Tipografica, Palermo 1822; V. MIGLIORE, *Itinerario per le vie, piazze vicoli e cortili di Palermo, con un cenno di ciò che avvi nella considerazione del viaggiatore in detta città e dintorni*, G. Pappalardo editore, Messina 1824, p. CXXXII.

18 Giuseppe Lanza Branciforti, principe di Trabia (Palermo 1750-1855), fu antiquario, archeologo, erudito, collezionista d'arte, autore degli *Opuscoli vari di archeologia siciliana*, dati alle stampe a Palermo nel 1823. Dal 1827, anno dell'istituzione in Sicilia della Commissione di Antichità e Belle Arti, egli fu presidente del nuovo organo burocratico fino al 1841, coadiuvato da Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, Giuseppe Patania e Valerio Villareale. L'interesse che il principe di Trabia nutrì per la tutela del patrimonio artistico e archeologico siciliano è altresì testimoniato dalla sua collaborazione ad alcune testate palermitane, quali "L'Iride" e il "Giornale di Scienze Letteratura e Arti per

la Sicilia". Cfr. G. LANZA DI TRABIA, *Lettera del sig. Principe della Trabia al professore Scinà sopra una patera d'oro del gabinetto di antichità di esso stesso sig. principe*, in "L'Iride", 1822, tomo II, pp. 27-30; ID., *Lettera del principe della Trabia sopra un vaso greco-siculo della sua collezione*, in "Giornale di Scienze Letteratura e Arti per la Sicilia", Palermo 1823, tomo II, pp. 311-313.

19 Il principe di Campofranco, discendente dell'omonimo Antonio Lucchesi Palli di Campofranco, fu Luogotenente Generale per la Sicilia negli anni 1822-1824. Egli, collezionista d'arte, aveva allestito nel suo palazzo in piazza Croce dei Vespri a Palermo un quadreria di eccelsa qualità. Su Palli cfr. G. DI MARZO-FERRO, *Elogio storico dell'Ecc. mo D. Antonio Lucchesi Palli Campo e Filangieri, principe di Campofranco, duca della Grazia, scritto da Girolamo Di Marzo-Ferro*, Stamperia Pagano e Piola, Palermo 1856.

20 Su Domenico Lo Faso, duca di Serradifalco (Palermo 1783-Firenze 1863), architetto, archeologo e letterato, autore della monumentale opera in cinque volumi su *Le antichità della Sicilia* (Palermo 1834-1842) cfr. E. SESSA, *Domenico Lo faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco: ricerca del nuovo sistema di architettura e insegnamento privato*, in G. B. F. Basile, *Lezioni di architettura*, a cura di M. Giuffrè, G. Guerra, L'Epos, Palermo 1995, pp. 269-277.

21 Per un profilo biografico su Giuseppe Piazzì (Ponte della Valtellina 1746-Napoli 1826), astronomo e fisico cfr. G. MAFFEI, *Storia della letteratura italiana dall'origine della lingua sino ai nostri giorni*, vol. II, ed. Marotta e Vanspandoch, Napoli, 1834, pp. 973-975.

22 Gaspare Palermo (Palermo, notizie comprese tra il XVIII-XIX secolo), dei principi di Santa Margherita, fu erudito, principe dell'Accademia del Buon gusto del capoluogo siciliano, padre della letteratura periegetica palermitana grazie alla pubblicazione, nel 1816, della celebre *Guida istruttiva*. Per un profilo biografico cfr. *Dizionario dei siciliani illustri, ad vocem*, F. Ciuni Libraio editore, Palermo 1939, p. 354.

23 Su Ignazio Scimonelli (Palermo 1754-1831), avvocato e giurista, nelle sue poesie originale epigono del poeta palermitano Giovanni Meli, nominato all'inizio dell'Ottocento ultimo presidente perpetuo dell'Accademia del Buon Gusto, cfr. G. SCHIRÒ, *Necrologia. D. D. Ignazio Scimonelli di Palermo*, in "Giornale di scienze lettere e arti per la Sicilia", t. XXXVI, a. IX, tipografia del Giornale letterario, Palermo 1831, pp. 316-328.

24 Luigi Tasca (Padova 1753-Palermo 1837) dopo un apprendistato pittorico



studiò scenografia a Modena presso Mauro Antonio Tesi. Dopo avere lavorato diversi anni ai teatri di Ferrara, Firenze, Roma, nel 1816 fu chiamato a Palermo per sostituire lo scenografo napoletano Raimondo Gioia al Teatro Carolino. Su Luigi Tasca e la sua attività cfr. L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, vol. II, *ad vocem* a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, Novecento, Palermo 1993, pp. 520-521. Si vedano anche M.C. RUGGIERI TRICOLI, *I giochi d'Issione. Segni ed immagini della modernità nelle architetture provvisorie della Palermo borbonica*, ed. Giada, Palermo 1990; D. MALIGNAGGI, *Tra Neoclassicismo e Accademia. Arti Figurative a Palermo nella prima metà dell'Ottocento*, in *Immaginario e Tradizione. Carri trionfali e teatri pirotecnici nella Palermo dell'Ottocento*, Novecento, Palermo 1993, pp. 19-40.

25 Valerio Villareale (Palermo 1773-1854), allievo del pittore Giuseppe Velasco, ebbe il merito, come testimonia Agostino Gallo, uno dei suoi più appassionati ammiratori, di avere introdotto in Sicilia «l'eleganza delle forme e lo studio dell'antico in scultura». Per un profilo biografico cfr. D. MALIGNAGGI, D. FAVATELLA, *Valerio Villareale*, Quaderno dell'A.F.R.A.S., n. 1, Luxograph, Palermo 1976; I. BRUNO, *Valerio Villareale un Canova meridionale*, Ariete, Palermo 2000.

26 A Nicolò Puglia (Palermo 1772 ca.-1865), allievo del celebre architetto palermitano Giuseppe Venazio Marvuglia, si deve la realizzazione di importanti opere pubbliche nel capoluogo siciliano, come il Teatro Carolino (1806 ca.), il completamento dell'Albergo dei Poveri (1822-1829), la collaborazione al primo progetto per il carcere dell'Ucciardone (1834-1838 ca.). Per un profilo biografico cfr. L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Architettura*, vol. I, *ad vocem* a cura di G. Lo Tennero, Novecento, Palermo 1993, pp. 362-363.

27 Su Luca Costanzo (Sambuca 1783-Palermo 1837), medaglista e incisore in rame e acciaio cfr. A. GALLO, *Notizie intorno agli incisori siciliani*, a cura di D. Malignaggi, Arti Grafiche S. Pezzino, Palermo 1994, pp. 116-117; D. MALIGNAGGI, *L'acquaforte: Vincenzo Riolo, Francesco La Farina, Bartolomeo e Luca Costanzo incisori*, Edizioni Caracol, Palermo 2008, pp. 57-61.

28 Su Bartolomeo Sestini (Pistoia 1792-1822), poeta celebre per la pubblicazione, nel 1822, del suo volume su *La Pia de' Tolomei*, cfr. G. ZACCAGNINI, *Della vita e delle opere di Bartolomeo Sestini*, ed. Pacinotti, Pistoia 1939.

29 L'Abate Antonio Coppi (Torino 1783-Roma 1870), primo presidente dell'Accademia Tiberina, fondata nel 1813, socio ordinario della Pontificia Accademia romana di archeologia, scrisse tra le sue numerose opere gli *Annali*

d'Italia dal 1750 al 1819, continuando l'opera dello storiografo Ludovico Antonio Muratori. Per un profilo biografico cfr. *Biografie autografe e inedite di illustri italiani di questo secolo*, a cura di D. Diamillo Müller, cugini Pompa e com. editori, Torino 1853, pp. 387-388.

30 *Relazione succinta della Sicilia per il viaggiatore*, in “Mercurio siculo”, Parte I, art. I, stamperia Solli, Palermo 1818, pp. 3-15.

31 *America. Notizie esatte sulla città di Filadelfia*, in “Mercurio siculo”, Parte I, art. II, stamperia Solli, Palermo 1818, pp. 17-19.

32 *Relazione succinta della Sicilia...*, p. 3.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 La letteratura periegetica è già ampiamente diffusa a partire dal *Grand tour* settecentesco, quando uomini, spesso appartenenti al ceto aristocratico e quasi tutti di una certa statura artistica e culturale, giungono in Sicilia spinti dal sapore della scoperta e della curiosità per una terra ancora ignota. Nei primi decenni dell'Ottocento i resoconti dei visitatori stranieri si affiancano alla produzione di guide turistiche ancora però di carattere encomiastico e celebrativo, poco critico e di tono piuttosto provinciale si intensificano notevolmente. Per una bibliografia dettagliata sulla letteratura da viaggio, in particolare del '700 e '800, cfr. *Bibliotheca Archeologica. Studi antiquari e archeologici in Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, mostra bibliografica (Palermo, Biblioteca centrale della Regione siciliana “Alberto Bombace” 10-23 dicembre 2004), Priulla, Palermo 2004. Per un approfondimento sulla letteratura odepórica cfr. P. GRIMAL, *Alla ricerca dell'Italia antica* (1979), A. Martello, Firenze 1985; H. TUZET, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Sellerio, Palermo 1988; G. C. SCIOLLA, *Il “viaggio pittorico” in Sicilia dal Medioevo alla fine dell'Ottocento: prospettive per una ricerca*, in *Viaggiatori stranieri in Sicilia nell'età moderna*, Atti del Seminario di studi (Siracusa, Palazzo del Senato 7-9 Aprile 1988), a cura di E. Kanceff, R. Rampone, Ediprint, Siracusa 1992, pp. 437-450; G. VALLET, «L'antiquité» e «les antiquités» nei racconti dei viaggiatori del Settecento, in *Viaggiatori stranieri in Sicilia nell'età moderna...*, pp. 379-399; G. SALMERI, *La Sicilia greca nelle opere dei viaggiatori*, in *Urbanistica e Architettura nella Sicilia greca*, Atti del convegno a cura di P. Minà, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ambientali e della pubblica istruzione, Dipartimento dei beni



culturali e ambientali e dell'educazione permanente, s.l. 2004, pp. 205-210; F.P. CAMPIONE, *La cultura estetica in Sicilia nel Settecento*, "Fieri. Annali del Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi", n. 2, giugno, Publisicula s. r. l., Palermo 2005, pp. 111-143.

37 Giuseppe Panitteri (Sambuca 1767-Girgenti 1829) fu vicario generale del vescovo dal 1806, canonico della cattedrale agrigentina dal 1807 e collezionista di anticaglie. La sua villa divenne uno dei luoghi più suggestivi di Agrigento, meta particolarmente privilegiata dai viaggiatori stranieri per la ricca collezione di antichità. Su Panitteri cfr. [R. POLITI], *Di Giuseppe Panitteri illustre grande forte giusto magnanimo cantore della Cattedral di Girgenti Gellia secondo all'orrevol ombra questo CARME in monumento di rispettosa amicizia riconoscenza e lutto Raffaello Politi dedica*, Girgenti 1830. Sulla sua collezione di antichità cfr. R. WÜNSCHE, *Gli «Egineti» tra i vasi. L'acquisto della collezione Panitteri da parte di Ludwig I di Bavaria*, in *Veder greco Le necropoli di Agrigento*, catalogo della mostra a cura di G. Fiorentini, E. De Miro, l'Erma di Bretschneider, Roma 1988, pp. 63-94.

38 Ignazio Paternò Castello, Principe di Biscari (Catania 1729-1786), figura di spicco nella vicende politico-amministrative e culturali della Sicilia settecentesca, fu mecenate, archeologo, statista e "dilettante di architettura". Dal 1779, nell'ambito di nuove iniziative nel campo della tutela e conservazione dei monumenti siciliani, guidò con Gabriele Lancillotto Castelli, principe di Torremuzza, le Regie Custodie e insieme redassero i piani di tutela da attuare. Su Biscari cfr. L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani...*, ad vocem a cura di E. Sessa, pp. 347-348. Sulle misure di tutela attuate in Sicilia alla fine del Settecento cfr. G. PAGNANO, *Le Antichità del Regno di Sicilia. I piani di Biscari e Torremuzza per la Regia Custodia. 1779*, Arnaldo Lombardi, Siracusa-Palermo 2001.

39 Giuseppe Gioeni (Catania 1747-1822), erudito, naturalista e collezionista, è considerato il primo scienziato che classificò la minearologia siciliana. Al suo nome è legato il ricordo del celebre Museo di Storia Naturale, sito nel suo palazzo in piazza Università a Catania, meta di numerosi viaggiatori italiani e stranieri. Insegnò Storia Naturale all'Università di Catania e progettò un'associazione scientifica, l'Accademia Gioenia di Scienze Naturali, inaugurata nella città etnea due anni dopo la sua morte. Su Gioeni e l'Accademia a lui intitolata, vero fiore all'occhiello della cultura borbonica in Sicilia cfr. *Dizionario dei siciliani illustri...*, ad vocem, p. 249; *L'Accademia Gioenia: 180 anni di cultura scientifica (1824-2004)*:

protagonisti, luoghi e vicende di un circolo di dotti, a cura di M. Alberghina, Giuseppe Maimone editore, Catania 2005.

40 Su questi temi si segnalano V. ABBATE, *Wunderkammern e meraviglie di Sicilia*, in *Wunderkammer siciliana alle origini del museo perduto*, a cura di V. Abbate, Electa, Napoli 2001, pp. 17-46; O. RAGGIO, *La passione per le cose. Collezionismo e paradigmi interpretativi*, in *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, Atti della tavola rotonda (Catania, 4 dicembre 2006), a cura di G. Giarrizzo e S. Pafumi, F. Serra editore, Pisa-Roma 2009, pp. 47-52.

41 Come sottolinea Angela Mazzè, la produzione odeoporica era già diffusa a partire dall'ultimo decennio del Cinquecento. Viene indicata come data di inizio il 1590, anno in cui vide la luce l'opera di Valerio Rosso (Corleone 1572 - Palermo 1602), intitolata *Decrittione di tutti i luoghi sacri della felice città di Palermo. Libri sei*. Per un maggiore approfondimento sulla diffusione e l'affermazione della letteratura periegetica a Palermo si rimanda a A. MAZZÈ, *Palermo nelle "Guide" dell'Ottocento - I*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna", a. 1980 n. 4, Messina 1980, pp. 57-72; EAD., *Palermo nelle "Guide" dell'Ottocento - II*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna", a. 1981-1982, n. 5-6, Messina 1983, pp. 57-83.

42 *Relazione succinta della Sicilia...*, p. 4.

43 Emblema di questo aspetto della letteratura odeoporica è appunto il *Viaggio per tutte le Antichità della Sicilia*, compilato dal principe di Biscari e pubblicato, in prima edizione, nella stamperia simoniana di Napoli nel 1781, in formato tascabile congeniale ai viaggiatori. Fanno riferimento a tale filone di studi, indirizzato a un pubblico più competente, anche le pubblicazioni del principe di Torremuzza e quelle di eruditi e ricercatori entusiasti come Andrea Gallo, Cesare Gaetani e Ignazio Cartella. Supporto imprescindibile di una siffatta letteratura da viaggio sono le innumerevoli pubblicazioni, tecniche ed erudite, di argomento antiquario ampiamente diffuse già nel '700. Cfr. I. PATERNÒ CASTELLO, *Viaggio per tutte le antichità della Sicilia descritto da Ignazio Paternò principe di Biscari e dedicato a Sua Eccellenza Giuseppe Bogni Beccatelli*, Stamperia Simoniana, Napoli 1781; *Bibliotheca Archeologica. Studi antiquari e archeologici...*

44 *Galleria Pittorica dell'Ecc.^{mo} Sig. Principe di Campofranco in Palermo*, in "Mercurio siculo", Parte II, art. V, stamperia Solli, Palermo 1818, pp. 62-65.

45 *Galleria Pittorica dell'Ecc.^{mo} Sig. Principe di Campofranco...*, p. 62.



46 Cfr. V. MIGLIORE, *Itinerario per le vie, piazze, vicoli e cortili della città di Palermo, con un cenno di ciò che avvi della considerazione del viaggiatore in detta città e dintorni [...]*, G. Pappalardo, Messina 1824. Un riferimento alla collezione del principe di Campofranco si trova, nel 1823, in A. G. [AGOSTINO GALLO], *Galleria della R. Università di Palermo*, in “Giornale di Scienze Letteratura ed Arti per la Sicilia”, t. I, Palermo 1823, pp. 189-190. Databile alla fine del terzo decennio dell’800 è, invece, il primo catalogo a stampa della collezione curato da E. VACCARO, *La Galleria de’ quadri del Palazzo di Palermo di sua eccellenza D. Antonio Lucchesi-Palli, principe di campo franco*, F. Solli, Palermo 1838.

47 La fortuna critica di Pietro Novelli prende le mosse già nel ‘600. L’epiteto di “Michelangelo dei nostri tempi” che gli venne conferito da Vincenzo Auria, cronista palermitano del ‘600 o quello più famoso di “Apelle di Sicilia” attribuitogli dal canonico Collurafi, sono una valida prova delle notevoli qualità artistiche di un pittore la cui attività ha lasciato un profondo segno tra i suoi contemporanei ma, non solo. Nel secolo successivo un nuovo epiteto, “Raffaello di Sicilia”, viene assegnato a Novelli, quasi a sottolineare la versatilità nel campo della pittura e dell’architettura e la compostezza formale, elementi comuni al “divino pittore rinascimentale”. Sulla notorietà della pittura di Novelli prima dell’Ottocento 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...*, pp. 129-137.

48 Sulla tendenza, diffusa dalla fine del Settecento e intensificatasi nel corso di tutto l’Ottocento, a riprodurre le opere di Novelli cfr. S. RICCOBONO, *Novelli e l’Ottocento*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri 10 giugno-30 ottobre 1990), Flaccovio, Palermo 1990, pp. 115-132.

49 *Articolo comunicato*, in “Mercurio siculo”, Parte II, art. IV, stamperia Solli, Palermo 1818, pp. 61-62.

50 Matteo Mauro (Trapani 1777-1833), pittore, copista, studiò diversi anni a Roma, dedicandosi anche all’incisione su rame. Professore di Disegno all’Accademia di Belle Arti e custode della Biblioteca Fardelliana di Trapani, da Agostino Gallo, Matteo Mauro è ricordato per avere imitato «varie copie dall’antico». Nei primi decenni dell’Ottocento si diletta, ad esempio, nella copia degli affreschi eseguiti da Pietro Novelli, Gherardo Asturino, Vincenzo La Barbera e Giuseppe Costantino nelle sale del palazzo Reale di Palermo. Per un profilo biografico sul pittore trapanese cfr. A. GALLO, *Matteo Mauro*, in “Giornale

di Scienze, Lettere ed Arti per la Sicilia”, VI, 1824, p. XVIII; L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani...*, vol. II, *ad vocem* a cura di A. Callari, p. 347. Sul problema dell’imitazione dell’antico, nella prima metà dell’Ottocento siciliano, con particolare attenzione all’attività di Mauro cfr. M. GUTTILLA, *Dai precetti del Mazzaresse al mestiere di Luigi Aloyso Pizzillo. Metodi ed esperienze del restauro pittorico nella Sicilia dell’Ottocento*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del Convegno internazionale di studi, Napoli 14-16 ottobre 1999, a cura di M.I. Catalano, G. Prisco, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2003, pp. 239-258.51 *Articolo comunicato...*, p. 61.

52 Cfr. V. SCUDERI, scheda II.46, in *Pietro Novelli...*, pp. 276-277.

53 Cfr. Id., scheda II.47, in *Pietro Novelli...*, pp. 278-279.

54 *Articolo comunicato...*, p. 61. Per un approfondimento sull’editoria siciliana del primo Ottocento, con particolare riferimento all’attività degli editori Pedone cfr. A. GIGLI MARCHETTI, *Le Nuove dimensioni dell’impresa editoriale*, in *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Giunti, Firenze 1997, pp. 120-159.

55 Cfr. S. RICCOBONO, *Novelli e l’Ottocento...*, pp. 124 e 128.

56 Tra questi contributi, che privilegiano temi riguardanti ritrovamenti archeologici e descrizioni di opere di gusto classicista, segnalo l’articolo di A. GALLO, *Leda col cigno, tavola dipinta da Giuseppe Patania di Palermo*, in “Mercurio siculo. Giornale politico, letterario e di commercio”, I, 31, stamperia Solli, Palermo 1831, s. p. Per un approfondimento sul quadro della Leda di Patania, nella cui esecuzione il pittore sembra essersi ispirato ai dipinti di soggetto mitologico di Correggio, cfr. I. BRUNO, *Giuseppe Patania: pittore dell’Ottocento*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta 1993, pp. 25-26.





MUSICA NEL “POLIORAMA PITTORESCO”

di Massimo Privitera

Oggetto di questo articolo è la musica nelle pagine del “Poliorama Pittoreesco”, «opera periodica diretta a spandere in tutte le classi della società utili conoscenze di ogni genere e a rendere gradevoli e proficue le letture in famiglia», pubblicata a Napoli dal 1836 al 1860¹.

Nel “Poliorama” non si trovano spartiti (salvo un’eccezione di cui parleremo), come succede invece ne “Il Sibilo” (1843-1845), settimanale napoletano che ogni due numeri inserisce una pagina per canto e pianoforte. Non ci sono neanche recensioni di spettacoli («il nostro *Poliorama* – si dichiara nella presentazione del primo numero – sfuggirà scrupolosamente ogni polemica, non parlerà di opere teatrali del tempo, non dirà di questo o quell’attore»)². Per questo

il “Poliorama” è entrato solo di striscio negli studi musicologici, mentre viene preso in considerazione dagli storici dell’arte per la sua specificità, cioè i tanti «disegni buoni a render chiari gli articoli [...], ché molte volte uno sguardo sul disegno produce all’intelletto quella chiarezza per la quale abbisognerebbe un lungo giro di parole»³.

Tuttavia dallo spoglio della rivista si può constatare che in realtà la musica compare nelle sue pagine: non tantissimo, ma in una maniera interessante. Essendo esclusi il taglio tecnico e quello cronachistico, la musica viene affrontata in una prospettiva generale e sotto forme diverse: come opera d’arte conchiusa; come fatto estetico e risultato di un processo creativo; come apoteosi di virtuosi; come genuina espressione del folklore; come spunto per divagazioni letterarie; come prodotto di artigiani e di industrie; etc. Sicché il lettore moderno, sfogliando il “Poliorama”, può farsi un’idea abbastanza



efficace di cosa significasse la musica per gli intellettuali che vi scrivevano, e per i loro lettori – cioè per la borghesia della Napoli romantica⁴.

La rivista mira ad un enciclopedismo popolare e «a buon mercato», ma ambizioso⁵. Benché esca in fascicoli settimanali di otto pagine, il “Poliorama” vuol essere «libro e non giornale, poiché atto ad occupar un posto durante lungo tempo nella biblioteca». Si rivolge ad un pubblico vasto: «all’indotto, al giovane, alla donzella», ma anche «allo scienziato, all’uomo di esperienza, alla donna colta» e a quella non colta («quell’anima del mondo, quell’essere indispensabile alla felicità»). Amplissimo poi è il ventaglio di soggetti trattati: «scienze, arti, mestieri, antichità, scoperte [...], prosa, poesia [...], leggende, racconti, novelle, necrologie, biografie». E la risposta del pubblico è lusinghiera: nel 1840 (a. IV, p. 327) il direttore della rivista, Filippo Cirelli, può orgogliosamente dichiarare che «pubblicansi ogni settimana cinquemila cinquanta copie»⁶.

La varietà degli argomenti trattati dal “Poliorama” si coglie dall’*Indice degli articoli* che la rivista pubblica ogni semestre⁷. In appendice ho riportato quello del primo semestre dell’anno I, 1836-37, dove i soggetti sono: architettura, archeologia, agricoltura, arti industriali e

INDICE

DEGLI ARTICOLI CONTENUTI IN QUESTO PRIMO SEMESTRE.

N. B. I numeri indicano la pagina, e gli asterischi le litografie che accompagnano gli articoli.

ARCHITETTURA.		COSTUMI.	
Porta capuana	pag. 6*	Alito delle donne di Fracida	5*
Nuova dogana al mandracchio	12*	La bara di Messina	5*
Cattedrale di Anversa	17*	Mercato di caso	11
Scala nella strada di Capodimonte	22*	I casi degli Ercimesi	26
Tempio della Sabilla a Tivoli	25*	La barba in Francia	30
Mosche	31	Pranzo italiano nel secolo XIV	42
Cattedrale di Burgos	35*	L’amicizia presso i Morlacchi	43
Tempio della Concordia in Agrigento	83*	Il 15 agosto in Capodimonte	47*
Antichità Messicane	87*	Un pranzo del XV secolo in Francia	54
Castello della Zisa vicino Palermo	91*	Il Natale per gli ebrei	63
Regine di Sagona	97*	Abiti diversi del Distretto di Sera	141*
Arco di trionfo della stella	101*	CURIOSITÀ NATURALI.	
Sepolcro di D. Pietro di Toledo	113*	Serpe a due teste	50*
Monumento di Giovanna d’Arco	129*	Miniera di sale in Cracovia	74
Capelli/antichità di Berlino	161*	Prismi degli uccelli etc.	75
China e porta antica in Aquino	165*	Affacciamento de’ serpenti	104*
China dell’incognita	172*	Miraggio	111
ARCHEOLOGIA.		Il fascicolo di Laberca	125
Pompei	41*	Sensibilità delle piante etc.	163
Casa Sant’Angelo ivi	121*	Golfo di Canea	177
Bruciatello risuscitato ivi	145*	SCIENZE.	
Calliana antica	8*	Tristi effetti dell’abuso del busto	90*
Catacombe di Napoli	183*	I capelli	83
Archeologia art. 1.*	194*	Cometici innochi	83
AGRICOLTURA.		Virtù antica e moderni	118
Aratri antichi e moderni	54*	Stella economica	180*
Avvicinamento	97	Medicina Omiopatica	186
ARTI INDUSTRIALI E MECCANICHE.		EDUCAZIONE.	
Bussola inglese e cinese	16*	Scolle primarie	46*
Vetri per covare lenzuola in Egitto	6	Sulla istruzione delle donne	114
Pennacchio delle perle a Ceylan	10	Istruzione e doveri	173
Diligence diverse	27*	LAVORI DOMESTICI.	
Porcellane e modo di lavorarle	51	Nuovi lacci in seta intrecciata	4*
Cera lacca	35*	Arte del ricamo	136
Pan di stampato per cornici etc.	82	Libri utili a fascicoli	167
Metodo per purificare le penne	170	MUSICA.	
Fondazione di ferro di Zino, Henry etc.	129*	Arie nazionali di differenti popoli	80
Nuova applicazione del vapore	66	Aria inedita di Rossini	100*
Strade di ferro	76*	MORALE.	
L’organo di S. Martino de’ Scali	15	Massime	6, 32, 36, 162.
Macchine a vapore	27	Apologo	70
Deviazione dell’Aisone	35	Il cui lezzo	27
Piano forte di ferro fuso	67	Una virtuosa azione	24*
Posti di ferro sul Garigliano e sul Calore	19*	Problema senza presidenza	91
Antoni di Vauvenargues	129*	Un motto di Enrico IV	143
Lampada di sicurezza di Davy	35	Il principio di Salma	70
Lampada senza fiamma	143	Nobiltà ascendente nella Cina	171
Elere anfibio	122	POESIA.	
Avvisatori per le macchine a vapore	150	Alla virtù, ode di ROSA TARDI	86
Utilità della divisione del lavoro	78	Le donne di Scio, di G. MALPICA	130*
BIOGRAFIE.		Lablache a Parigi, di G. GARDINO	177*
Monsieur Bonini	50	PITTURA.	
Antonio Canova	18*	La natività dello Spagnuolo	145*
Hoffmann	34*	Portretti della pittura italiana	154
Blondin	171	La morte di Marco Bonari	164
Watt	32*	Adorazione de’ Magi di Andrea da Salerno	165*
Cuvier	42*	Morte di Annalia, cartone di Raffaele	33*
Alessandro Dumas	51	SCULTURA.	
Tipi-Sab	74*	Crocifisso del Naccarino	13*
Giovanni Meli	75*	Moel del Buonarroti	80*
Maria Mallbran	38*	Statua di S. Carlo Borromeo	13*
S. Bernardo di Montone	108*	La notte di Thorwaldsen	8*
Mahmud Khan II	117*	Statua equestre di Pietro il grande	8*
Hausmann	128*	Psiche di Tenerani	93*
Giovanna d’Arco	123*	Leone della Svizzera	156*
Elisabetta Fry	133*	Posterale cacciato dal Cellini	199*
Tenente Generale Nouriant	141*	Il destino, bassorilievo di Thorwaldsen	202*
S. Vincenzo de’ Paoli	147*	STATISTICA.	
Vittoria Colonna	154*	Del globo e dell’Europa	35
Il principe di S. S. vero	169*	della Francia	43
Giovanna Grey	173*	STORIA.	
Vincenzo Corrado	181*	Entrata di Re Carlo in Napoli	81
Jenny	187*		
L’abate Gualtier	197*		
Il marchese Tanucci	197*		
Giuseppe Cook	201*		

“Poliorama Pittresco”, Indice.



meccaniche, biografia, costumi, curiosità naturali, igiene, istituzioni, lavori donneschi, musica, morale, poesia, pittura, scultura, statistica, storia, storia naturale, viaggi, vedute, varietà letterarie. Come si vede la musica ha una propria rubrica (in verità piuttosto smilza), che però scomparirà nelle annate successive. Tuttavia soggetti musicali si trovano sotto altre voci: ad esempio nella rubrica “Biografia” compare la vita della grande cantante Maria Malibran,⁸ nelle “Varietà letterarie” una litografia sul soggiorno parigino del basso napoletano Luigi Lablache⁹; e le “Arti industriali e meccaniche” ospitano un articolo su “L’organo di S. Martino de scalis” e sul nuovo “Piano forte di ferro fuso”. Così, zigzagando fra queste varie rubriche si può costruire un mosaico degli interessi musicali del “Poliorama Pittoresco”.

Cominciamo il nostro percorso dall’unica pagina di musica presente nella rivista, un’arietta inedita di Rossini pubblicata nel fascicolo 13 della prima annata (pp. 100-101)¹⁰. La scelta di Rossini è tutt’altro che casuale. Il compositore era arrivato a Napoli ventitreenne, nel giugno del 1815, quando il re Nasone (Ferdinando I) si era appena reinsediato dopo la sconfitta di Murat. Per ammorbidire il processo di restaurazione i Borbone potenziano gli spettacoli, così viene messo sotto contratto il giovane autore

“Poliorama Pittoresco”, Spartito di Gioacchino Rossini (1835).

dell'*Italiana in Algeri*; il quale, pur operando anche in altre città, proprio a Napoli avrebbe mantenuto il centro della propria attività fino al 1822¹¹. Ed è in questa città che Rossini conosce la sua prima moglie, la grande cantante Isabella Colbran, ed ottiene la consacrazione a sommo artista – «filosofo de' cuori» lo definisce entusiasta il soprintendente ai teatri reali, Giovanni Carafa duca di Noja¹².

Quando il "Poliorama" pubblica l'arietta inedita, nel 1836, la stagione napoletana di Rossini era finita da tempo: per dodici anni aveva soggiornato prevalentemente a Parigi, e a quella data si era da poco ristabilito a Bologna. Inoltre dal 1829, dopo il successo del *Guillaume Tell*, aveva smesso di scrivere per il teatro, limitandosi a comporre occasionalmente ariette e duetti da camera. Entro questa affettata inattività Rossini si compiace di rimusicare molte volte lo stesso testo, preso dal *Siroe* di Metastasio: nel corso dei decenni arrivò a scriverne una ventina di versioni differenti, ricopiandole centinaia di volte in vari album privati¹³. La versione pubblicata dal "Poliorama" è una delle prime: «Mi lagnerò tacendo / della mia sorte amara / ma ch'io non t'ami, o cara, / non lo sperar da me. / Crudel, perché finora / farmi penar così?». Dunque un ghiotto bocconcino per i lettori della rivista.

Ma il "Poliorama" non si limita a questo. Il 25 giugno del 1839

Rossini torna ancora a Napoli¹⁴; ma non per lavorare, bensì per riprendersi dal recente lutto per la morte del padre, che si era andato a sommare ad una già forte depressione. Napoli, con le sue amenità e l'affetto degli amici, è terapeutica per l'umore di Rossini (Olympe Pélissier, la sua nuova compagna, che viaggia con lui, scrive ad un amico bolognese: «Rossini è tutto ciò che potremmo desiderare, non dimentica il suo vecchio padre ma si rilassa alla vista dell'allegria che lo circonda»)¹⁵. Un contributo a questa accoglienza lo dà anche il "Poliorama", pubblicando nel fascicolo 48 (a. III, 13 luglio 1839, p. 379) un sonetto di Pasquale Francesconi e un'ode di Lorenzo Morgigni (sotto la rubrica *Il ritorno di Rossini a Napoli*). Nel fascicolo successivo (20 luglio, pp. 385-387) compare poi un lungo quanto inconcludente pezzo di Cesare Malpica: *Rossini nella villa Barbaja a Posillipo*. E quando Rossini sarà già ripartito per Bologna il "Poliorama" lo omaggia ancora con un *Elenco distinto delle opere musicali del celebre Maestro Gioacchino Rossini* (a. IV, pp. 158-159), fatto eccezionale per le consuetudini della rivista.

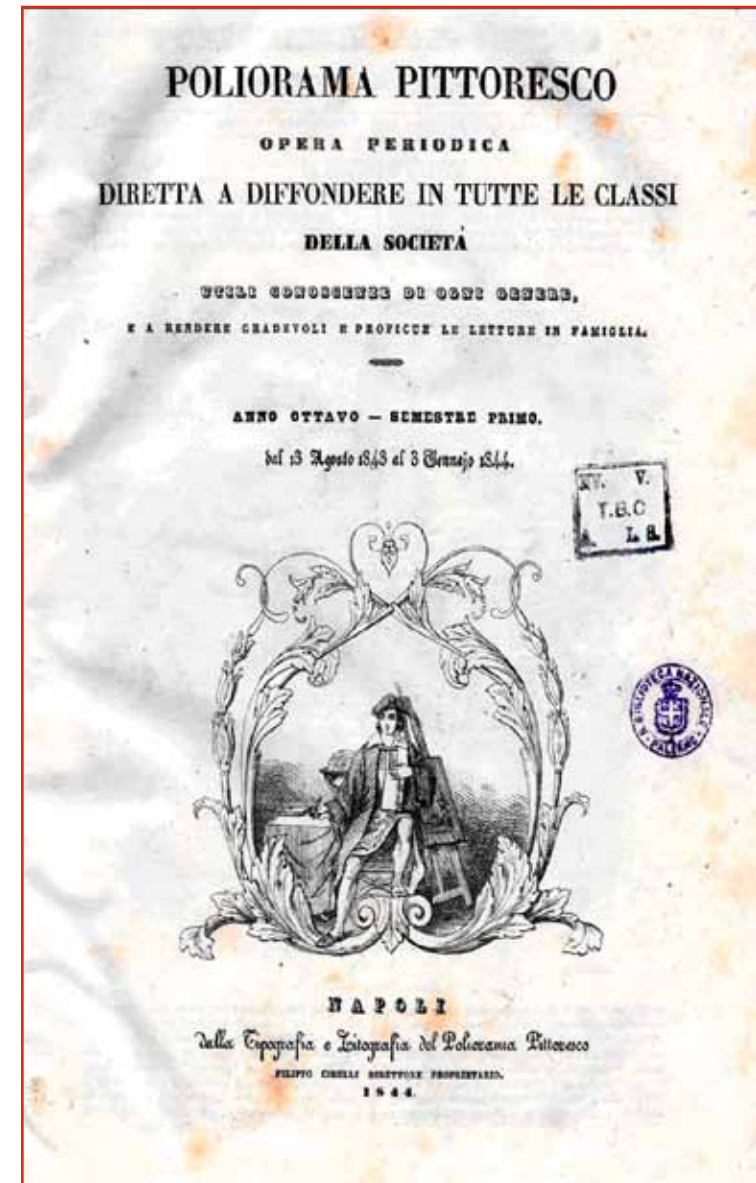
Il compositore comparirà nel "Poliorama" anche in seguito. L'undicesima annata (1846-47, fasc. 2, pp. 16-17) pubblica un reportage non firmato da Parigi, con tanto di litografia, sulla cerimonia svoltasi per la sistemazione all'Opéra della statua di



Rossini scolpita da Antoine Étex. E ancora nel 1857 vengono pubblicate due lettere da Reggio Calabria che recensiscono l'esecuzione in quella città dello *Stabat mater* (a. XVIII, fasc. 32).

Il “Poliorama” si occupa anche di pochi altri musicisti; maestri del passato vicino e lontano, sulla cui grandezza nessuno può obiettare: Mozart (a. X), Palestrina, Haydn, Sacchini (tutti e tre nell’a. XI), Gluck. Se ne pubblicano profili biografici, prendendo spesso spunto da suggestioni non musicali: come il profilo di Gluck che accompagna la litografia di *Una scena dell’infanzia di Gluck* di Félix Hullin de Boischevalier (a. XIII, pp. 253-254). Oppure viene pubblicata una lettera di Mozart concernente il processo creativo, dalla concezione alla scrittura (a. II, p. 351).

Ci sono poi riferimenti a musicisti napoletani o che hanno avuto a che fare con Napoli: il lungo scritto di Francesco Costabile su Nicola Zingarelli (a. I, pp. 357-359), con funzione di necrologio; l’ode di Cesare Malpica *In morte di Adolfo Nourrit*, famoso cantante suicidatosi a Napoli (a. III, p. 351); l’ode di Raffa e le stanze di Malpica in memoria di Wenzel Robert von Gallenberg, musicista austriaco naturalizzato napoletano (a. IV); il trafiletto con la riproduzione del busto del tenore Giovanbattista Rubini (a. XV, p. 280); le lodi del cantante francese Naudin, che è a Napoli per la stagione 1853-1854 (XV, p. 370); etc.



“Poliorama Pittoresco”, Frontespizio, 1844.

Di particolare interesse risulta un articolo su Vincenzo Bellini (a. IV, pp. 305-306, con ritratto). Ne è autore Domenico Anzelmi, il più assiduo ed intelligente fra i redattori del “Poliorama” che si occupano di musica. Rispondendo all’ardente richiesta di «molti de’ nostri intelligenti associati», Anzelmi tratteggia un ampio profilo critico del compositore morto cinque anni prima. Al pari degli altri articoli, il tono generale è encomiastico, ma si apprezzano alcuni spunti originali. Anzelmi si inserisce nel filone del confronto fra Rossini e Bellini¹⁶, e per distinguerne i caratteri e le poetiche identifica Bellini con l’espressione dell’amore (tema molto sentito dai giovani romantici napoletani)¹⁷:

Ma l’amor meditato potentemente e sentito da lui non fu [...] il lieto e fortunato amore, ma l’amore infelice [...]; ei lo dipinse or combattuto da calunnia di maligno livore, or travagliato da destino inclemente, or in contrasto con eroico dovere, ora in gara con magnanimi sensi di virtù sovrumana. In lui quindi trovi a vicenda la mestizia dell’elegia, la soave querimonia dell’idillio, la pietosa e in un terribile magniloquenza della tragedia.

Così, pur senza pronunciare il termine, Bellini è collocato decisamente nel campo del romanticismo. Nella seconda parte invece Anzelmi risponde alle accuse rivolte a Bellini.

A noi qui interessa la seguente:

Bellini [secondo i suoi detrattori] non è qualche volta che autor fortunato d’una rapsodia musicale: ei tradusse su le scene in ben connessi centoni le arie dell’armonica sua terra natale – Infelici! I patetici accenti del Pirata, l’insormontabile addio di Giulietta e Romeo, il sublime olocausto di Norma, sono mai canzoni popolari? Ma se voi udiste mai di tali canzoni, se conoscete una terra che ne sia rallegrata, perché non ne traducete ancor voi su le scene?

Ecco toccato uno dei temi prediletti in quegli anni: la cultura del popolo (che significa soprattutto canzoni) e i suoi rapporti con le creazioni artistiche. Arriviamo così al filone musicale più interessante del “Poliorama”, quello con più diramazioni.

Nel fascicolo del primo maggio 1847 (a. XI, pp. 314-315) c’è un interessante articolo su *Gli organetti*, a firma L.C. L’organetto, inventato nel 1829 in Austria, si diffonde velocemente in Europa perché è semplice da imparare a suonare, è facile da trasportare, e permette di eseguire in contemporanea melodia e accompagnamento. Dopo il 1840 è ormai diffuso un po’ dappertutto, specialmente fra



i ceti artigiani e popolari, diventando una specie di pianoforte del popolo. È grazie ad esso che la musica può fluire più velocemente dai teatri alle strade e viceversa. L'articolo del "Poliorama" magnifica proprio questa virtù dell'organetto, strumento «pe' fanciulli e pel popolo»:

La musica, vedete, dei grandi maestri, che brillò nei teatri della città, ridotta com'è da un organetto e adattata ai bisogni e alla condizione del popolo, è come quella scienza che spogliata della farragine dei suoi teoremi, delle sue dimostrazioni, semplificata per la capacità di tutti, si presenta in un serto di volume economico, si fa popolare, si divulga, e insegna in un modo facile e comodo i risultati di profonde meditazioni, ed arricchisce la mente colle cognizioni della natura [...]. E non si odono infatti lungo le vie e nelle taverne e nei campi quelle melodie [d'illustri compositori] canticchiate, e sibilate senza che mai chi le canta o chi le sibila le abbia imparate nei teatri? Esse per mezzo degli organetti s'insinuano nel popolo.

L'organetto, insomma, simboleggia proprio quel progetto di portare tutti a conoscere le cose belle ed importanti che sta alla base stessa del "Poliorama". E l'organetto si mostra anche strumento per alleviare, col mezzo della musica, la dura condizione femminile: «Anche la donna del popolo ha un cuore per la musica, che le fa

dimenticare un istante le angustie e la povertà della sua soffitta, e le indora con un lampo di luce il ruvido stame de' suoi giorni».

Ma il "Poliorama" offre uno sguardo ancor più ravvicinato sulla 'musica del popolo'. Torniamo alla prima annata della rivista (1836-1837), dove compare l'articolo *Delle arie nazionali dei differenti popoli* (fasc. 4, pp. 30-31), del sacerdote Giustino Quadrari¹⁸:

Ogni popolo ha certe melodie caratteristiche che son tutte sue com'è sua la lingua che parla, ed avendo esse un legame a certe rimembranze, resistono a' cambiamenti ed al progredire dell'arte musicale. Tali melodie hanno tra loro un carattere atto a farle ravvisare con facilità [...].

Dietro le parole di Quadrari si intravedono le idee sulle arie nazionali di Rousseau, esposte nella voce «chanson» del *Dictionnaire de musique* (1767). Tuttavia l'articolo ha una propria originalità, soprattutto nella parte finale in cui parla delle arie napoletane:

Come presso molte nazioni le arie nazionali sono la decomposizione, l'accozzamento, o la ripetizione di *motivi favoriti* al popolo ma composti da maestri, o intesi negli spartiti, così quelle del popolo delle due Sicilie non hanno altra sorgente che l'istinto musicale del popolo stesso. A niuna melodia di gran compositore possono esser rassomigliate se vengono esaminate una per una le nostre belle e spontanee cantilene, tutte effetto, tutte natura. Anzi i più grandi



maestri non isdegnarono valersene per ottenere grandissimo favore, e basterà per tutte accennare come nel cantabile dell'ultimo duetto di Semiramide Rossini abbia allogato sulle parole: *È dolce al misero – Che oppresso geme – Il duol dividere – Piangere insieme*, il motivo della nostra *ricciolella*. Sin da' principii dello scorso secolo alla festa di Piedigrotta nasce quasi in ogni anno una nuova canzone tutta invenzione di qualche popolano spontaneo compositore, ed in un istante passa di bocca in bocca per tutta la provincia. È in voga oggi una novissima detta del *Fabbricatore* piena d'ingenue musicali bellezze che daremo altra volta. Il carattere della musica del regno riunito, ma più de' Napoletani è quasi sempre melanconico, ed abbonda di cantilene in tuoni minori, reliquie forse delle greche antiche ispirazioni, o de' mali che sì lungamente pesarono sul regno. La *tarantella* stessa, ballo pieno di vivacità e di sentimento, è in *la terza minore*. Per vedere se siamo troppo amici del nostro suolo basta svolgere la raccolta impressa da B. Girard in via Toledo, e vi si troveranno pensieri teneri originali non copiati da' maestri, ma creati dal popolo d'una terra che ispira la musica e l'amore.

Ritroviamo qui alcuni concetti già circolanti: l'idea che i canti popolari potessero essere semplificazioni di composizioni colte (si può vedere cosa ne dice l'abate Scoppa)¹⁹; la convinzione che il popolo napoletano fosse naturalmente portato alla musica (come aveva scritto l'abate Galiani)²⁰; la suggestione che il popolo conservi vestigia viventi del glorioso passato greco-romano (tema ricorrente

in Bidera)²¹; e l'immagine oleografica di Napoli come luogo che ispira le arti e l'amore (tratteggiata da Domenico Romanelli)²². Spiccano però elementi originali: il riconoscimento dell'imprestito rossiniano dalla *Ricciolella*²³; la menzione delle canzoni lanciate alla festa di Piedigrotta; il lodevole sforzo musicologico di cercare un tratto tecnico specifico, cioè il prevalere del tono minore, tanto nelle canzoni quanto nella tarantella; e poi la menzione delle canzoni napoletane pubblicate da Girard per la cura di Guillaume Cottrau. Ma soprattutto troviamo quell'attenzione romantica per la 'cultura popolare' di cui abbiamo appena detto²⁴, che conserverà una posizione di spicco in tutta la vita del "Poliorama". Infatti, a concludere il secondo semestre dell'annata 1836-1837 (a. I, pp. 405-406), troviamo sotto la rubrica "Costumi" un breve articolo di Cesare Malpica dedicato a *I Viggianesi*.

Fin dagli inizi del Settecento è documentata nel paese lucano di Viggiano (a sud di Potenza) l'esistenza di gruppi girovaghi di strumentisti e cantanti che nell'Ottocento, grazie al mito della cultura popolare, conquistarono particolare visibilità internazionale, anche oltreoceano. Gli strumenti prevalenti erano il violino e soprattutto l'arpa, raffigurata anche in alcune architravi del paese²⁵. Ecco come li tratteggia Malpica:



Vedete que' giovani robusti vestiti di panno cilestro coll'arpa sul dosso, o fra le mani il violino, che a piccole bande di tre o quattro al più, seguiti da un fanciullo il di cui strumento è un triangolo d'acciaio, giungono nelle città e fan risuonar le strade e le osterie di teneri e lieti concetti? Essi vengono di Viggiano picciola terra della Basilicata. Quell'arpa e quel violino è tutto il loro retaggio: la musica il solo mestiere che conoscano. Non l'appresero in alcun conservatorio; san delle note musicali ne più ne meno di quello che molti accademici san de' geroglifici Egiziani: pur nondimeno senza studio e senza precetti la mano scorre agilissima su le corde sonore, e ne tragge tale armonia da disgradarne sovente quella di qualche orchestra. Ogni luogo è teatro pel Viggianese; e spesso pagato per allegrare una brigata di beoni l'odi suonar la tarantella con tale un'espressione sentita, che quei come ammalati lascian le tazze per intrecciar la danza della gioia e dell'amore [...]. Entrano nelle botteghe da caffè [...] ripetono alla meglio le care note di Bellini o del Pesarese [...] e finito che abbiano, mandano attorno il ragazzetto con una guanterina a raccorre la scarsa mercede di pochi soldi. Misurare Europa da un capo all'altro è affar da nulla pel Viggianese [...].

La prosa di questo pezzo, alquanto compiaciuta, lascia piuttosto insoddisfatte le nostre curiosità di moderni; ma rappresenta bene il citato orientamento del "Poliorama", poiché Cesare Malpica (1800-1848) ne è il collaboratore più assiduo²⁶. E del resto la musica che facevano i viggianesi nell'Ottocento è interessante

anche per noi, perché è una manifestazione di autentica cultura popolare e provinciale, che si intreccia con la cultura dotta e urbana.

Dieci anni dopo l'articolo di Malpica, proprio la stamperia di Cirelli pubblica un volumetto di poesie intitolate *I canti del Viggianese*. Ne è autore Pietro Paolo Parzanese (1809-1852), un altro protagonista del romanticismo napoletano, ma di più alto valore di Malpica²⁷.

Or avendo io forte desiderio che la nostra poesia si rinnovelli e, quasi direi, si rinvergini con immagini ed armonie native e popolari non lasciai passar di qua un sol Viggianese senza avergli fatto cantare le sue cento canzoni; sicché da questo tolsi una ballata, da quello una romanza, da uno presi un concetto, da un altro un ritornello; e rimpastato tutto nella mia mente, come Dio volle, venni incarnando questi miei canti di quanto più bello mi venne fatto raccogliere da cotesti vaganti trovatori de tempi nostri.

Ecco, nella prefazione all'opera, l'idea di una Musa popolare alla cui fonte il poeta si abbevera. E su poesia popolare e poesia per il popolo Parzanese scrive cose molto interessanti in un articolo sul "Poliorama", a commento dei suoi *Canti del Viggianese* (a. XII, pp. 10-11):



Ma son poi popolari le mie canzoni? [...] In prima dovrei dire che le canzoni del popolo son quelle che egli stesso compone nelle officine, ne' campi, nelle miniere, su per le vie; per lo più un tantino incolte nella frase, ma riboccanti di spirito e di vita [...]. Donde si potrebbe concludere, che poesie veramente popolari le mie non sono, né fatte assolutamente per tutti coloro che diconsi popolo, e che formano le inferiori classi della cittadinanza. Ma il popolo non è il volgo, né la plebe. In tutte le condizioni e classi della civile società sono ben pochi coloro che intendono e gustano la poesia di pura arte, o d'imitazione; parecchi gli uomini svegliati ma non dotti; di mezzanamente addestrati nelle lettere; di fanciulli, e di giovinette, di artigiani ingegnosi, e che so io, abbonda ogni borgo, ogni città, ogni famiglia; e questa buona gente in petto a cui vive tuttora la fede, l'amore e la pietà, questa buona gente è che io chiamo popolo [...]. Ed è per tutti costoro propriamente che io avrei voluto scrivere canzoni e ballate, e per costoro ho cantato più di una volta, ed è per essi che vorrei una poesia popolare.

Sull'efficacia di questa poesia scritta per il popolo nello spirito del popolo tornerò fra poco. Intanto vorrei segnalare che è un coetaneo ed amico di Parzanese a continuare il discorso sui viggianesi nel "Poliorama": Giuseppe Regaldi (1809-1883)²⁸. Nel giugno del 1848 (a. XII, pp. 326-327 e 334) Regaldi pubblica un lungo articolo su di loro (che sarà poi ristampato da Francesco De Bourcard nel famoso *Usi e costumi di Napoli e contorni*, 1853-58).

Poeta errante, Regaldi si sente vicino a questi poeti popolari che, anch'essi, girano il mondo per guadagnarsi il pane («Io figlio errante della poesia cerco in Viggiano i miei fratelli, i figli dell'armonia»). Anche Regaldi tratteggia i viggianesi con immagini idilliache («gli abitanti [di Viggiano] a guisa degli usignoli vivono di armonie naturali!»). Ma, a differenza di Malpica, fornisce anche informazioni precise, con tanto di nomi e cognomi.

Racconta Regaldi che dal balcone della sua casa di S. Lucia sente un soave suono di arpa: affacciandosi vede che a suonare è un vecchio, accompagnato da due giovani. Li invita a salire e parlando apprende il nome dell'arpista viggianese: «Son Francesco Pennella: da diciassette anni viaggio con quest'arpa su la quale il mio avo sonò i canti di Cimarosa e di Jommelli; e mio padre m'apprese quelli di Rossini e di Mercadante». Non sono più le figure indistinte di Malpica; sono persone in carne ed ossa, con la loro storia e la loro estetica. Spuntano i nomi anche di due altri arpisti, Vincenzo Miglionico, che ha viaggiato per tutto il mondo dal 1806 al 1832, e Antonio Varalla, che «per trentacinque anni aiutato solo dalla musica corse Europa ed America, ed ora vive dovizioso in patria». E spunta fuori anche il nome di Vincenzo Bellizia, rinomato costruttore di arpe, che partecipa nel 1845 all'Esposizione di Belle Arti in Napoli, ed ha prodotto fin lì centoquarantacinque strumenti.



Regaldi ci fornisce anche un dato numerico impressionante: «A' di nostri si contano trecento di tai viaggiatori lucani che ricchi di armonia vanno per il mondo». E ci descrive anche lo strumentario di queste orchestre viaggianti: «Alcuni suonano il violino, certi altri toccano con maestria la mandola, ve n'ha dei valenti nel clarino e nel flauto, ma la più parte di questi armoniosi pellegrini suonano l'arpa, strumento che meglio di ogni altro al popolo viggianese si addice».

E poi Regaldi sottolinea che il viggianese non suona solo arie d'opera: «reca pure altre armonie de' nostri pastori, de' nostri devoti». E infatti egli chiede a Pennella e ai suoi nipoti di «sonarmi melodie popolari». I giovani, accompagnati dall'arpa, gli cantano *Sto crescenno no bello cardillo*, e altri pezzi; così a Regaldi viene voglia di sapere «come facessero ad averne in tanta copia. Colla massima facilità, mi rispose il Pennella, comperandole al prezzo di un grano per ciascuna dai venditori che con un fascio di tali canzoni schiamazzando fanno il giro di tutta Napoli».

Questa dichiarazione dà a Regaldi lo spunto per scrivere un altro pezzo: *I canti popolari di Napoli*. È un testo importante, che merita una lettura integrale; per questo l'ho riportato per intero in appendice. Perciò rimando alla lettura diretta, limitandomi a sottolineare il disegno generale e a mettere in evidenza alcuni punti chiave.

L'articolo è diviso in quattro paragrafi. Nel primo viene evocata

la figura del cantastorie che si esibiva al Molo prima che questo venisse ripavimentato ed abbellito. Nel secondo viene presentato il tipografo Francesco Azzolino, principale stampatore di fogli volanti con i testi delle canzoni, e vengono ricordate due canzoni arcifamose: *Io te voglio bene assai*, e *Don Ciccillo alla Fanfarra*. Nel terzo si parla di Totonno Tasso e di altri poeti popolari napoletani, nonché di come funziona il commercio cittadino dei fogli volanti. Nel quarto vengono forniti i numeri, sbalorditivi, della quantità di fogli prodotti; e per chiudere c'è una lunga riflessione sui gusti del popolo, sui poeti popolareggianti, e, più in generale, sullo straordinario valore culturale dei canti popolari.

Come abbiamo già visto nell'articolo sui viggianesi, Regaldi mescola considerazioni estetico-filosofiche con veri e propri dati giornalistici – date, nomi, numeri. Entrambi i due approcci si rivelano molto interessanti: dal primo cogliamo bene il ruolo della musica e della poesia popolare nell'acceso immaginario di un giovane poeta di sentimenti liberali (nel 1849 Regaldi sarà prima arrestato poi esiliato a Malta per aver simpatizzato con gli insorti): «La poesia popolare – scrive nella parte conclusiva dell'articolo – è una fedele emanazione dello spirito d'un popolo: [...] è l'arca d'alleanza fra i tempi antichi e i moderni: è l'arca dove il popolo depone le armi del suo eroe, e il santo fuoco delle sue speranze». Dal secondo approccio ricaviamo

invece preziosi dati ('statistici', come dice lo stesso Regaldi) sulla canzone popolare, solitamente alquanto rari per l'Italia preunitaria. Impressionante è il dato sulle copie di *Io te voglio bene assai*, che in otto anni, dal 1839 al 1847, sarebbero state ben 180.000! E a proposito di questa canzone viene fornito un preciso anno di nascita: 1839, da prendere per buono vista la vicinanza cronologica all'articolo. In tal modo viene sfatata la leggenda, inventata di sana pianta da Salvatore Di Giacomo, che *Io te voglio bene assai* sarebbe stata scritta nel 1835, con musica di Donizetti, aprendo la serie alle canzoni di Piedigrotta²⁹. Ma forse ciò che più colpisce di tutto l'articolo è la consapevolezza di quanto poca efficacia abbia la poesia scritta per il popolo dai letterati: «So bene che in Napoli, come in altre provincie italiane, v'hanno poeti che colti ed immaginosi fanno i loro versi accomodare al canto del popolo, ingentilendolo di civili venustà. Ma ben di raro incontra che il popolo usi di tali canti nelle sue feste, e ponga giù quelli di Totonno e de' suoi confratelli; perché il popolo ama i suoi costumi, dipinti e vestiti ne' canti, com'egli trovasi nella sua educazione, incoltamente, rozzamente».

Per chiudere questo excursus sul canto popolare nel "Poliorama" segnalo l'articolo *Una cantatrice di strada* (a. XIII, 1848-1849, p. 356). Non è firmato, ma senza dubbio viene da una penna di valore – Anzelmi, o, più probabilmente, lo stesso Regaldi. L'articolo prende le mosse da una litografia che mostra una giovane donna che canta, visibilmente misera e vestita di stracci. Andando al di là delle apparenze, l'autore ne sa evidenziare la «figura che nulla ha di ributtante o di basso [...], [la] fisionomia piuttosto graziosa e regolare, [...], [un] insieme che presenta una certa dolcezza ed avvenenza nella sua compostezza». Però questa ragazza canta non per piacere, ma per fame; la sua canzone «non esprime né la gioia, né la tristezza, ma domanda un pane». In un tempo lontano l'arte dei bardi «trovava posto ovunque eran uomini per ascoltare e capire». «I cantanti delle strade sono dunque gli ultimi rappresentanti di una istituzione che ha avuto la sua importanza nella storia», ma che è ormai decaduta per il logorarsi del rapporto virtuoso fra cantori e società. L'articolo però si chiude con un certo tono di speranza, radicato in quella fede romantica per la poesia popolare di cui abbiamo detto: «Pure potrebbe ancora l'arte rinnovellarsi, prendere un posto definitivo ed utile nella vita comune, e diventare un mezzo di diffusione di idee morali, sane e religiose».



Questo ideale e la visione del mondo che li sottende brilleranno di luce vivida nei moti del '48, ma saranno ridotti in cenere dalla ottusa reazione borbonica, che non risparmia nemmeno il "Poliorama". Nel primo fascicolo del secondo semestre dell'anno XII (112 febbraio 1848), la rivista pubblica una grande litografia di «S.M. il re [Ferdinando II] come mostrossi in mezzo al popolo il giorno 29 gennajo», corredata di un lungo articolo di Francesco Palermo ripreso dal "Lucifero" dove si tessono le lodi del re per essersi dimostrato ricettivo alle richieste del popolo napoletano. Come si sa, la disponibilità del re fu solo di facciata, e appena possibile si rimangiò le concessioni ed avviò una stagione di brutale e gretta repressione. Nell'annata seguente, la XIII, che dovrebbe essere 1848-1849, il "Poliorama" mostra l'affanno. Da settimanale diventa quindicinale, e nel secondo semestre trisettimanale, per poi tornare quindicinale; perciò l'annata va dal 1848 al 1850, e qui si ferma. Per due anni sospenderà le pubblicazioni, per riprenderle nel 1852, con la specifica «seconda serie». L'editore è cambiato, come è cambiata la qualità della carta ed il formato (adesso un po' più grande); inoltre, se rimangono i 52 fascicoli scompare però il concetto di semestre e c'è un solo indice finale per l'intera annata. Ma soprattutto è cambiato lo spirito della rivista. Nel *Piccolo proemio ad un grosso volume* che apre l'annata XIV (serie seconda), si legge

un programma la cui preoccupazione principale è convincere le autorità che nulla hanno da temere da questa rivista: «Il Poliorama è inoffensivo, è neutrale. Il suo soggiorno è un paese *sur la grand route* [sic]. Vi si trovano belle vie, botteghe da caffè, ristori, teatri, cascate d'acqua, giardini, ma vi si resta due ore, un giorno – poi il Piroscapo fuma, la Diligenza parte, e si va». Sono finiti i fermenti liberali che, pur timidamente, si erano sentiti spirare per le pagine della prima serie della rivista: adesso domina l'intrattenimento superficiale e inoffensivo. Anche i collaboratori sono tutti cambiati: Malpica è morto, De Lauzières è riparato in Francia, Regaldi è stato esiliato a Malta. Adesso il redattore principale è Carlo Tito Dalbono (1816-1880), scrittore prolifico ma politicamente inoffensivo – dedito soprattutto al culto delle cose patrie. Il "Poliorama" va avanti per altre sei annate, con una nuova fisionomia: crescono per importanza le rubriche di invenzioni, tecnologia, industria, arti meccaniche, arti e mestieri, economia domestica e rurale, cose patrie. Diventa così un foglio di informazioni pratiche, reso ancor più accattivante da qualche litografia a colori. Ma quello spirito curioso, quell'ambizione umanista, quell'anelito cosmopolita che avevano caratterizzato la prima serie non ci sono più; e anche la musica si riduce a brevi notizie su vari argomenti e a pezzi encomiastici. La stagione della Napoli romantica è decisamente finita.

APPENDICE

G. Regaldi, *I canti popolari di Napoli 1847*, “Poliorama Pittresco”, a. XII, 1847-1848, semestre secondo, pp. 335, 338-339, 350-351.

I

Lodevole pensiero di parecchi uomini fu quello di studiare nella poesia popolare applicandola ad utile scopo di che potesse avvantaggiarsi la presente civiltà. In altri tempi gli educatori dell'umanità mirarono all'individuo; oggidì più particolarmente mirano alle masse; le quali vogliono e deggiono con fraterno amore convenire al convivio dell'intelligenza; perocchè Dio ad ogni sorta di gente largendo cuore ed intelletto, ognuno è in diritto di partecipare ai beni che da codeste due sorgenti gli possono derivare. Vittorio Ugo disse – *Le theatre doit faire de la poesie le pain de la foule*³⁰ – Ed io reputo la poesia popolare essere meglio acconcia a compiere così nobile uffizio; e segnatamente dove il teatro non ha grandi e frequenti creazioni per ammaestrare colla comedia, quivi dovrà esser maggiore studio della poesia il dispensare alle masse il pane dell'intelligenza, il che verrà fatto di conseguire con molto accorgimento sempre che al poeta occorra un popolo armonioso per eccellenza, un popolo ch'abbia nell'anima e sul labbro l'entusiasmo della musica, e 'l ritmo

del verso, un popolo come quello dell'innebbriante Napoli, della cui poesia ora io andrò alcun poco ragionando. Venuto a Napoli per la prima volta nell'anno 1840, nelle domeniche, lasciati i circoli de' colti amici, e le sale de' patrizii, mi facea sulle vulcaniche pietre del Molo, dove il sole nel suo tramonto imporporava una carissima scena popolare. Moltitudine di gente faceva corona ad un Cantastorie, Rinaldo rappresentante dell'eroe principale delle scene grottesche de' cavalieri palladini, che in ottava rima con grande ardore declamava. Ed io godevo in considerare i molti lazzaroni affollati intorno al Rinaldo, gli uni facendo alle guancie puntello delle palme, gli altri incroicchiate le braccia al petto, e spalancati occhi e bocca; quelli pipando, seduti meditando su una pietra, questi rabbuffati ritti su la persona, e tutti intesi ai racconti del Rinaldo; ed ognuno trovava in quelle strane leggende il suo cavaliere favorito, e ne apprendeva con amore i fatti, come di persona notissima, augurandone fine gloriosa. Per sì fatta guisa trovavano nel Molo il lor teatro; e nel Rinaldo l'animoso Rapsodo, cui gratificavano di qualche moneta, e di festevoli gridi. Quel caro sito si volle quindi restaurare, operandovi ameno lastricato, ed altre moderne eleganze; il che fu ottimo provvedimento. Si è inoltre creduto un aggiungere decoro cacciando la poesia popolare col suo Rinaldo, e lasciando il molo alle sole faccende del traffico, ed alla inerzia



degli oziosi. Ma io non saprei al ristaurato molo quale più pregevole adornamento si potesse recare, di quello che i buoni padri ad esso crearono, facendolo domicilio della poesia popolare, che nelle sere con racconti cavallereschi dava innocenti dilette; nei quali il popolo accennava ad accendersi nella febbre della poesia. Dai racconti del Rinaldo appariva come il popolo Napolitano del meraviglioso si diletta; del che viepiù mi assicurai in vista delle molte novelle in dialetto, esposte su le piazze a vendita, e delle quali parecchie intesi cantare. Codeste novelle sono la tristissima istoria del brigantaggio, che ne' tempi andati travagliava le provincie del regno; stampate in pessima carta mostrano in capo alla prima pagina impresse strane immagini, ritraenti i più famigerati briganti; quali armati di pugnale in atto di trafiggere qualche sciagurato caduto ne' loro agguati, altri recanti in trionfo teschi di uccisi, e diversi inseguenti con ogni sorta di ribalderia fuggiasche famiglie. Sotto a tali paurose rappresentanze leggonsi concisi e semplici racconti in ottava rima, e in tal modesto linguaggio italiano, che spesso risente del dialetto; e per la più parte cominciano con invocazioni ad Apolline o ad un santo protettore, e vanno a finire con qualche pensiero morale in cui viene temperata la fierezza delle narrazioni. Eccone alcuni titoli: Nuova istoria del famosissimo e furibondo bandito abbate Cesare Riccardo, in cui si racconta in ottava rima la vita, e morte, uccisioni, ricatti, bravure,

e tutte le imprese e scaramucce fatte con la corte. Crudelissima istoria di Carlo Rainone. Istoria di Titta Grieco, dove si raccontano le sue guapperie, prodezze e morte. etc. etc.

II

Il brigantaggio andò scemando, e tranquillati gli animi, la poesia tempestosa de' novellieri si tacque nel popolo stanco di sanguinosi racconti, e sorse in vece una lirica molle e sospirosa: espressione fedele di un popolo beato del suo cielo incantevole, e della benigna natura lussureggiante nei fiori e nelle messi. Apparve nel 1839 una canzoncella musicata con facile e grata melodia – Io te voglio bene assai – della quale dice nelle sue istorie l'illustre C. Cantù ignorarsi l'autore; ma volgarmente si sa in Napoli esserne stato estemporaneo creatore Raffaele Sacco Napolitano, lodato improvvisatore nel suo patrio dialetto. Da quell'anno in poi venne in luce una lunga serie di canzoni nel dialetto napolitano, le quali odonsi tuttodi cantare, fortunate come quella del Sacco, su le arpe dei Viggianesi; ed anco sui cembali delle ornate dame andarono peregrinando per tutta Italia, e fuori. Sono diverse le tipografie intese a metterle in luce, ma quella di Francesco Azzolino è più dell'altre in ciò occupata, e potrebbesi dire inesausta fucina di canzoni napoletane. Quivi amo condurre per poco i miei benevoli



leggitori. – Nel vecchio Napoli, lungo la strada dei Tribunali, nel cuore della capitale, fra laberinto di antichissimi viottoli, dove non udite parole di oltramontani, né scorgete lor costumi, ma dove il popolo ferve nelle abitudini de' suoi padri, e nel suo incontaminato casalingo dialetto; colà la poesia popolare fermò il suo migliore domicilio. Né potea eleggere stanza più veneranda; imperocchè la tipografia dell'Azzolino sorge nella via *Geronomini*, accosto il tempio in cui dormono le ceneri di Giambattista Vico. La poesia popolare prostrata innanzi all'ara dell'italiana filosofia dispensa le sue mille canzoni. Entrai la modesta bottega dell'Azzolino, e mirai le mille canzoni l'una su l'altra assicurate da rozze pietruzze, perché il soffio dell'aria non disperda le figlie leggiere della poesia popolare. Feci conoscenza dell'Azzolino, e richiestolo di varie cose riguardanti il commercio di tali poesie, da lui seppi che in altri tempi, soltanto due volte all'anno, nella festa di Piedigrotta e in quella di Montevergine usciva dal popolo una nuova canzone: nelle due feste più caramente dilette al popolo, la sua poesia prendeva nuove sembianze. Ora ad ogni occasione di nuovo evento che tocchi l'animo del popolo, compare una nuova canzone, la quale fa tacere le sue sorelle, e prende il dominio delle voci canore e degli stromenti musicali. Siccome dalle novelle che narrano le ribalderie de' briganti si potrebbe trarre l'istoria del brigantaggio, così pure

dalle canzoni pubblicate dal 1840 in qua si potrebbe trarre l'istoria de' nuovi costumi introdotti in Napoli, e di eventi in cui si accolse la pubblica attenzione. Del che fui certo, leggendo la serie numerosa delle canzoni. La strada ferrata da Napoli conduce a Caserta – la nuova lanterna alzata al Molo – La flotta napoletana veleggiante per il Brasile – Il ginnastico Roux disfidante a lotta la gagliarda turba de' lazzaroni, e di essa vincitore – il soverchio uso de' sigari – l'illuminazione a gas – le pulci industrie – lo splendido Caffè d'Europa – e simili altre novità furono subbietto a canzonette di che i tipografi procacciarono guadagno stampandole, e diletto la moltitudine cantandole. Talvolta un motto bizzarro lanciato entro il popolo va a fermentare per tramutarsi in fiamma di molta poesia. A cagion d'esempio, quando nella stagione estiva venne introdotto il piacevole uso di allegare di musiche militari la villa di Chiaja, tosto divenne piucchè mai la villa ai giovani di ogni stato il caro sito di convegno nell'ora della *Fanfara*, della musica militare. Forse un tale D. Ciccillo studente abruzzese avrà detto agli amici – ci rivedremo alla Fanfara – Questo motto di convegno più volte ripetuto divenne subbietto a spiritosa divulgatissima canzoncella – Don Ciccillo alla Fanfara – Quindi una donna volgare per nome Luisella venne in voce per bellezza di forme, e tosto la poesia popolare associò i nomi di Ciccillo, e di Luisella, e ne emerse un lungo periodo di



venture narrate da diversi poeti. Ora è Ciccillo che amorosamente profferisce il suo cuore a Luisella: ora è il poeta che loda le grazie dell'amata donna: quindi la poesia descrive Ciccillo e Luisella, che accoppiati vanno passeggiando negli odorosi viali di Chiaja: in altro canto Luisella viene rimproverata d'infedeltà, ma tosto Ciccillo si pacifica colla sua donna ricondotta a benigno amore. Ciccillo e Luisella dopo traversie di speranze e di affanni, sono fatti sposi; e sono beati del consorzio conjugale, se non che la povertà li costringe a dolorare. Luisella, lasciate da parte le vanità cittadine, per lenire le miserie al consorte, si acconcia quando può a farsi panettiera, e quando ad essere giardiniera sui poggi dello Scudillo. Ma povero Ciccillo! ogni gioia gli viene tolta dalla morte che tronca i giorni alla solerte e leggiadra donna. La poesia ne lamenta il tristo caso, e dipinge l'anima della rimpiaanta donna comparsa in sogno al vedovato; ed uno de' poeti commiserando alla sventura di D. Ciccillo dice d'essergli fratello segnando ai piè dell'elegiaca canzone – Chillo soletto poeta frate de D. Ciccillo – Totonno Tasso. – Questa novellina ho potuto trarre dalle molte diverse canzoni, ed avrà forse ancora tali e tanti episodi, da formarne un compiuto romanzo. Il che ben considerando, non mi è più paruta tanto aliena dal probabile la sentenza di coloro che opinarono l'Illiade non ad un solo autore doversi riferire, altro non essendo che una

collezione di antichissimi canti, ripetuti dai rapsodi di età in età ai popoli di Grecia, e gradatamente in una medesima idea trasfusi e temperati; i quali, assunta epica veste, vennero tramandati sino alle nostre generazioni. Onde io penso qualche avveduto scrittore potrebbe dalle molte canzoni del popolo trarre novelle canzoni da non digradarne i più severi.

III

Ora veniamo agli autori di tali poesie che sono Tommaso Bonito, Enrico Gianni, Pietro Durelli, e parecchi altri; [de]i Beranger del popolo napoletano il più conosciuto è Totonno Tasso, che nella tipografia dell'Azzolino è l'anima vivificante dei tipi, sempre inteso, prima che altri nol prevenga, a cogliere l'opportunità di canzoncelle delle cose nuove che giornalmente accadono. L'aule dei principi, e delle splendide dame ebbero in Torquato Tasso il poeta Cesareo, il Cavalieresco lor Virgilio Italiano. Ai dì nostri le piazze e le bettole della plebe hanno in Totonno Tasso il poeta lor popolano. Torquato e Totonno che tanto distano l'un dall'altro per ispirazione naturale e per vigoria di studi, sono eguali in due cose soltanto – Nel nome e nella miseria – Totonno è un bizzarro povero uomo di mezza età, basso di statura, incolto della persona: il quale al primo vederlo, non vi dà l'impronta di un tipo napoletano,



ma lo rivela tosto ch'ei parla. Allora nel fuoco degli occhi azzurri, nell'agitarsi de' capegli scarmigliati, e nel suo gesto, e nelle argute facezie si espande la fiamma del cielo meridionale; e nei tratti molto pronunziati del suo volto è tale un movimento, che ora esprime il riso della commedia, ed ora il ghigno della satira. Molta festività di espressione e ingenuità di pensieri hanno le semplici, incolte sue canzoni, atte a facilmente entrare in campo alla minuta gente, dilettrandola, ed anco talvolta ammaestrandola. Richiesi il poeta se prima di metterle in luce cercasse di emendarle addomesticandosi con critici valorosi. Al che ingenuamente rispose: consigliarsi alcune volte col barone Michele Zezza, e con Giulio Genoino, poeti molto reputati nel dialetto napolitano. Richiesto inoltre d'onde avesse di che trarre la vita, mi rispose il meglio dell'esistenza derivargli dalle sue canzoni, ed ecco il come suole procacciarselo. Il paese d'Italia che vanta in maggior quantità canzoni popolari è quello di Napoli, talché sono divenute oggetto di commercio, piccolo se vogliasi raffrontarlo alle tipografiche speculazioni del Fontana e del Pomba, ma utile bastamente applicandolo ai modesti desiderii dell'Azzolino; il quale acquista la proprietà dei versi pagando per ciascuna canzone sei carlini al poeta, e dandogli inoltre gran numero di copie della canzone stampata, ch'egli poscia va dispensando a' suoi protettori, i quali largamente lo retribuiscono. E dove mai non

incontrerà conforti il povero poeta del popolo? Trova mecenati fra i ministri di stato e fra i patrizi: reca le sue canzoncelle ne' palazzi di Chiaja, e nelle splendenti officine di Toledo, e nelle locande, e nelle bettole, e per ogni dove le sue strofe sono salutate d'un sorriso e d'una moneta. Frattanto Azzolino reso proprietario de' versi, e lo dice ai piè della canzone, consegna le centinaja di copie ai venditori; dei quali il più noto è un tale Gennaro Pennone nerboruto giovane, che ogni mattina viene dalla vicina Casoria sua patria, e recando un fascio di canzoni, va per ogni parte della città con stridula voce annunziandone il titolo ed il prezzo di un grano. Corre Gennaro per le vie, pei crocicchi, per le piazze, e per entro tutte le botteghe: il merciajo, il pizzicagnolo, il panicuoco, l'erbajolo acquista una copia della nuova canzone; e verso sera vedesi il buon Gennaro camminare a sghebo per le strade, sostare alle taverne, trafficar le canzoni coi bicchieri di vino; e finalmente stanco del petto pel continuo far baccano, e per soverchio tracannare ebbro il cervello, avviato nel vecchio Napoli, e va in casa dell'Azzolino a rendergli i conti del suo poetico traffico. Di ogni cento copie vendute deve recare quattro carlini al tipografo; il quale però solo tre ne richiede dalla cieca vechiarella Lisabetta, sventurata vedova donna che va attorno per la città accattando un pane col vendere, insieme a' calendari, le canzoni, condotta dal suo poverello trilucente figliuolo.



I miei leggitori non mi facciano rimprovero che io spenda cure letterarie in cose di nessun conto. Tali sembrano a chi non le voglia assennatamente esaminare; ma ponendovi mente, appariranno, come realmente sono, di gran rilievo, e di grandissimo per quello che potrebbero divenire in migliori condizioni di tempo.

IV

Non vi ha scrittura nel regno di Napoli di cui si stampino e si vendano copie in tal numero, quanto avviene giornalmente di tali canzoni.

Della canzone – Io te voglio bene assai – se ne stamparono copie 180,000

La Luisella	45,000
D. Ciccillo alla Fanfara	100,000
Alla finestra affacciati	40,000
Il Bivacco	12,000
La Palombella	30,000

Potrei esporre una più lunga statistica, se non reputassi le riferite cifre per se sole bastevoli a manifestamente significare che sì fatte canzoni sono un mezzo efficace a propagandare nel popolo utilissime sentenze. Volete che un pensiero civile dominante nelle caste superiori della società discenda a quelle della minuta gente?

Non vi esorterò a distenderlo in purgate prose, ma per meglio e più tosto raggiungere lo scopo, vi esorto di recarlo a Totonno Tasso od a qualcuno dei suoi confratelli, perché a modo di gemma preziosa lo chiudano nelle lor canzoni: e quel pensiero sarà seme che aiutato dalle strofe popolari, subitamente si propagherà nella moltitudine, e non tarderà di molto a fruttificare. So bene che in Napoli, come in altre provincie italiane, v'hanno poeti che colti ed immaginosi sanno i loro versi accomodare al canto del popolo, ingentilendolo di civili venustà. Ma ben di raro incontra che il popolo usi di tali canti nelle sue feste, e ponga giù quelli di Totonno e de' suoi confratelli; perché il popolo ama i suoi costumi, dipinti e vestiti ne' canti, com'egli trovasi nella sua educazione, incoltamente, rozzamente. In Sicilia l'abate Meli giunse ad incivilire le poesie popolari, loro dando elette forme, talché meritò l'aggiunto di Anacreonte siciliano [*C. Cantù Storia Universale. Letteratura vol. secondo pag. 2 e pag. 619 Torino 1847*]; pertanto il popolo, mi perdoni il chiaro sig. Cantù se da lui dissento [*C. Cantù cit. op. pag. 62*], non cessa dal cantare le sue strofe incolte; ed in due anni di operosa pellegrinazione in quella benedetta isola, non mi occorre mai di udire dalla plebe cantare le soavissime canzoni del Meli. Lo stesso accade in Napoli, dove G. Genoino scrisse care poesie in dialetto, ed A. de Lauzières ne dettò alcune di tal leggiadria, che potrebbonsi tenere per modelli di poesia

popolare; e Paolo Parzanese ne scrisse pure delle molto pregevoli italianamente. Le quali tutte ammirate nell'amena letteratura, non sono per anche diffuse nella moltitudine; non perciò inutili. Fate che il popolo napolitano sia incivilito, ed entreranno nella sua mente le canzoni dei colti poeti. Il che accadrà, quando delle scuole normali di mutuo insegnamento, e delle scuole di agricoltura Napoli e le sue provincie si provvederanno, come decreti sovrani saviamente statuirono. Il cielo benedica il voto de' buoni! perché il popolo napolitano si dirozzi, e si levi a quel progredimento civile, cui a gran passo si vanno accostando le altre genti d'Italia. Allora il poeta colto disvezzerà il popolo dalle fole ch'ei va tutto dì canterellando, per mettergli sul labbro canti nobilissimi, che valgano a divellere male radici di perniciose consuetudini: ed usando del libero ministero della parola, potrà a guisa del Brofferio nel dialetto piemontese, de Giusti nel purgato toscano dare al popolo canti che delle patrie condizioni lo ammaestrino. La poesia popolare è una fedele emanazione dello spirito d'un popolo: il perché ne' tempi prosperevoli è la nota affettuosa d'Anacreonte, o l'idillio di Gesner, e nei cittadini rivolgenti il canto del popolo vuol essere l'inno guerriero di Tirteo, o l'ode patria di Berchet. La poesia popolare è l'arca d'alleanza fra i tempi antichi e i moderni: è l'arca dove il popolo depone le armi del suo eroe, e il santo fuoco delle sue speranze: epperò custodisce

egli severamente il santuario nazionale in cui stanno riposte le sue più grandi memorie. Può consumarsi nelle fiamme, perdersi nelle rovine l'istoria ritratta nelle tele, sculta nei marmi; ma l'istoria che il popolo scolpisce e ritrae ne' suoi canti vincitrice sopravvive alle più tristi vicende dell'età. Non altrimenti dell'usignuolo che incendiatosi il palazzo dove spandeva l'ambrosia delle sue armonie, s'invola tosto alla sala e al tetto della sua dorata prigione, e si ripara nella campestre solitudine per quindi cantare ai pellegrini l'inno della libertà o della morte. Che sia canto popolare direttamente intendano i nostri poeti, perché talvolta mal consigliati per canti popolari non offrano all'Italia canzoni imitate da tedesche ballate, che per nulla si confanno all'indole italiana. Io sento prossimo il giorno in cui il nostro popolo meridionale cessando da miserevoli rime effeminate, intonerà i cantici che ricordino l'antica sapienza italica esser uscita dai loro padri, dai quali ebbero in retaggio svegliato intelletto e generose memorie, perché sappiano modo d'informarsi a magnanime azioni di civile comunanza. Che se negli antichissimi tempi la sapienza fu tesoro di pochi eletti, oggi sarà patrimonio di tutto un popolo. La stampa e le strade ferrate hanno raccolto i popoli ad un solo, ad un medesimo convivio di fratellanza e di amore. Laonde il poeta non troverà più nell'umanità le ispirazioni che provengono dalla varietà de' costumi e delle favelle; ma sarà largamente compensato dall'ispirazione che



gli deriverà dall'unità della fede, e dell'amore. Gli eventi favoriranno il desiderio degli uomini; e il poeta diverrà un pensatore musicista, che avvantaggiato delle virtù nazionali nel suo canto celebrerà al popolo il gran banchetto della fratellanza universale.

1 Della rivista usciranno in tutto 19 annate, ciascuna composta da 52 fascicoli (tra il 1850 ed il 1852 c'è un'interruzione). L'uso sistematico delle litografie fa spiccare il "Poliorama Pittoresco" fra i tanti periodici pubblicati nella Napoli dell'Ottocento – una città che ha avuto il primato della stampa periodica, come mostra *l'Indice dei periodici ordinati per luoghi di pubblicazione* nel catalogo della Biblioteca di storia moderna e contemporanea di Roma (*Biblioteca di storia moderna e contemporanea. Periodici dei secoli XVIII e XIX*, a cura di A. Martinoli, prefazione di F. Della Peruta, Roma, 1990)–; cfr. F. DELLA PERUTA, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, in A. Galante Garrone, F. Della Peruta, *La stampa italiana del Risorgimento (Storia della stampa italiana*, a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia, vol. II), Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 438-458. Nel sito della Biblioteca di archeologia e storia dell'arte di Roma (BIASA) sono disponibili le digitalizzazioni delle annate 1837-1846 del "Poliorama Pittoresco": http://periodici.librari.beniculturali.it/PeriodicoScheda.aspx?id_testata=41. Sono invece scaricabili in PDF (<http://books.google.it>) le annate 1836-1837 e 1839-1840, messe in rete dalla biblioteca universitaria di Princeton.

2 Filippo Cirelli, l'editore, tiene in serbo questa funzione per un altro periodico che il suo stabilimento pubblica dal febbraio 1838, "Il Lucifero": esso comprende una rubrica fissa di recensioni teatrali dove signoreggiano le opere musicali del San Carlo.

3 Sempre nella presentazione della rivista, anno I, 1836-1837, semestre primo, fasc. I, 20 agosto 1836, pp. 2-4. In particolare, per tutta la sua esistenza, la rivista andrà pubblicando riproduzioni commentate di quadri, sculture ed edifici; inizialmente solo opere del passato, ma dal 1840 c'è un'apertura al presente grazie ad una «alleanza giornalistica» con "Il Tiberino", periodico romano di arte contemporanea privo di illustrazioni. Nel fascicolo del 23 maggio 1840 il "Poliorama" annuncia che «i disegni di quelle pregevoli opere di cui abbia reso o

renderà conto nelle sue colonne, ["Il Tiberino"] li trasmetterà al *Poliorama* che li riprodurrà in litografia riserbandone dieci copie agli autori». Inoltre il "Poliorama" mostra da subito grande interesse per l'invenzione del dagherrotipo: il fasc. 21 del dicembre 1839 (a. IV) reca una dettagliata spiegazione di come funzioni il dagherrotipo, e in fascicoli successivi della stessa annata vengono pubblicate litografie tratte da dagherrotipi. Cfr. N. BARRELLA, *Il dibattito sui metodi e gli obiettivi dello studio sull'arte a Napoli negli anni quaranta dell'Ottocento e il ruolo del «Poliorama Pittoresco»*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 21-34. Per un approccio al "Poliorama" da un diverso punto di vista, cfr. A. RUSSO, *Medicina e scienze attraverso la lettura degli «Annali Civici delle Due Sicilie» (1833-1860) e del «Poliorama Pittoresco» (1836-1860)*, in "Rendiconti e atti dell'Accademia di scienze mediche e chirurgiche", CXXXVIII, 1984, pp. 88-96.

4 L'espressione si è consolidata dopo il bel libro di E. CIONE, *Napoli romantica, 1830-1848*, terza edizione interamente rifatta, Morano, Napoli 1957 (I ed. 1942).

5 Così si legge nel programma editoriale del primo numero: «Istruire e dilettere nel modo più semplice, più efficace, più sicuro ed a buon mercato per tutti; vedere molte cose, di molti secoli, di molte regioni, di molti uomini; scorrere tutto quanto con utile o con diletto, interessar possa le intellettuali e fisiche facoltà dell'uomo; aggiungere alle descrizioni le grafiche rappresentazioni della cosa in disamina, ecco la divisa dell'opera che presentiamo al pubblico, ecco l'oggetto, il proponimento e lo scopo del nostro *Poliorama*». Anche le altre citazioni nel testo, ove non specificato, vengono da questo articolo, che secondo Nadia Barrella (*Il dibattito sui metodi...*, p. 29) va attribuito al direttore della rivista, Filippo Cirelli. Tuttavia questo indirizzo «Al cortese lettore» reca la sigla G.Q., che, come indica la stessa Barrella (p. 30) corrisponde ad un assiduo collaboratore della rivista, Giustino Quadrari.

6 Dal 1839 esce anche un supplemento 'trimensile': "La Moda, appendice al Poliorama Pittoresco", il cui compilatore unico è Domenico Anzelmì, che vi pubblica un profilo di Donizetti (con ritratto) all'inizio della seconda annata. Nel 1838 Cirelli aveva creato un altro periodico, "Il Lucifero, giornale scientifico, letterario, artistico, industriale", e nel 1840 aggiungerà all'impresa "Il giornale de' giovanetti, ovvero letture piacevoli ed istruttive per la prima età", opera periodica compilata da Cesare Malpica. N. BARRELLA, *Il dibattito sui*



metodi..., p. 28, attribuisce a Cirelli anche “Medicina Pittoresca”, “Ore solitarie” e “Il Sibilo” (ma non ho trovato prove che anche “Il Sibilo” sia una creatura di Cirelli).

7 Il “Poliorama” esce con 52 fascicoli settimanali di 8 pagine (in 4° di 31 cm.) per ogni annata, divisa in due semestri. La paginazione è unica (416 pp., con qualche eccezione per il fascicolo 52 che può avere solo 4 pp.), ma compaiono due indici degli articoli, uno per ciascun semestre (compaiono anche due diversi frontespizi, aggiunti in seguito).

8 Maria Felicia Malibran (1808-1836) è stata una leggendaria diva dell'Ottocento musicale. Figlia del famoso tenore Manuel García, fu grande interprete rossiniana e belliniana, e compose arie e duetti. Soggiornò per tre volte a Napoli, cantando nel teatro S. Carlo. Morì prematuramente per i postumi di una caduta da cavallo.

9 Luigi Lablache (1794-1858), cantante napoletano di padre francese e madre irlandese, fece una trionfale carriera nei teatri di tutta Europa. Si ritirò dalle scene nel 1857 (cfr. F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori* [...], 3 voll., Napoli, 1881-1883, rist. anast., Forni, Bologna 1969, III, pp. 467-484, 485-492).

10 «Vagheggiavamo da gran tempo il modo d'incominciare ad adornare il Poliorama di qualche originale composizione musicale che portasse il nome d'illustre vivente Maestro, per essere anche in ciò esatti nelle nostre premesse. Ed ecco la gentile condiscendenza di uno stimabile amico ci da il mezzo di soddisfare questo nostro desiderio e di offrire ai cortesi lettori un'aria inedita del grande Maestro Rossini – Tal quale noi la riproduciamo nell'altra pagina. Ei la scrisse di proprio pugno in Parigi nel Febbrajo del prossimo scorso anno 1835 nell'*Album* della Signora Principessa di Montevago, apponendovi in fine la sua firma, che noi riproduciamo del pari con un perfetto *fac-simile*. Molte altre egregie composizioni e musicali e letterarie adornano quel famoso *Album* con nelle firme nomi di grande rinomanza. Noi non ristaremo dal tentare di renderle man mano di pubblica ragione».

11 Cfr. il divertente quanto fantasioso racconto delle gesta di Rossini a Napoli e dei suoi rapporti con l'impresario Barbaja in A. DUMAS, *Il corricolo*, trad. it., introduzione e note di G. Doria, Colonnese, Napoli 2004, pp. 47-54

12 V. EMILIANI, *Il furore e il silenzio. Vite di Gioacchino Rossini*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 151.

13 Cfr. L. ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, nuova edizione riveduta e aggiornata,

Einaudi, Torino 1977, p. 480; V. EMILIANI, *Il furore e il silenzio...*, pp. 324, 369, 381.

14 Cfr. “Il Lucifero”, anno secondo, n. 21, mercoledì 3 luglio 1839.

15 V. EMILIANI, *Il furore e il silenzio...*, p. 142.

16 Nel 1832 era uscito a Palermo un volumetto di Liborio Musumeci dal titolo *Parallelo dei due maestri Bellini e Rossini*, in cui i due compositori erano messi sullo stesso livello di grandezza. Nel 1834 gli aveva risposto un altro siciliano, Stefano Mira marchese di San Giacinto, con un altro opuscolo dal titolo *Osservazioni sul merito musicale dei maestri Bellini e Rossini in risposta ad un parallelo tra i medesimi pubblicato in Palermo* (Bologna, Tipografia della Volpe; parzialmente ripubblicato in *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, a cura di C. Steffan, Studio Tesi, Pordenone 1992). Mira afferma che in Bellini vi è sì grandezza, ma solo in Rossini genio.

17 E. CIONE, *Napoli romantica...*, pp. 283 sgg. Gli stessi temi trattati da Cione sono efficacemente rivisitati, con metodologie e strumenti aggiornati, da M. SANSONE, *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in *Storia di Napoli*, 10 voll., ocietà editrice Storia di Napoli, Napoli 1967-1974: vol. IX, 1972, pp. 295-644. Domenico Anselmi (1803-1890), firma ricorrente nella prima serie del “Poliorama”, è autore di un fortunato volume su *Estetica di lettere ed arti belle* (1854), oltre che di raccolte di poesie e di un libriccino sul colera (1936), nonché redattore unico del citato supplemento al “Poliorama”, “La Moda”.

18 Su questa interessante personalità di erudito, teologo e paleografo (nato nel 1802 e morto nel 1871) poche notizie si trovano in *Degli scienziati italiani formanti parte del VII Congresso di Napoli nell'autunno del MDCCCXLV. Notizie biografiche raccolte da Gaetano Giucci*, Tipografia parigina di A. Lebon, Napoli 1845, pp. 271-272. Non ho potuto consultare il più importante A. FERRANTE, *Della vita degli studi e delle opere del prof. Giustino Quadrari*, in Id., *Scritti vari editi e nuovi pubblicati a ricordo dei parenti, a premura degli amici a bene di tutti i cristiani*, Guasti, Prato 1881 (cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Giustino_Quadrari - dove però ci sono alcuni errori; pagina consultata il 25 settembre 2010).

19 «Souvent on appelle *musique nationale* celle qui a été créé par des musiciens, ou par des simples amateurs d'une nation; et qui, étant analogue au goût de cette même nation, est adoptée et préférée avec prédilection par le peuple» (A. SCOPPA, *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, 3 voll., Courcier, Paris 1814, III,



270-271, cit. in P.E. CARAPEZZA, *Musiche 'nazionali' italiane e francesi raccolte da un accademico del buon gusto*, "Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo", serie IV, a. XXXV, 1975-76, pp. 351-373: 356).

20 «Il Napoletano [...] pare che sempre poeteggi, o canti. Non vi è donna, che possa addormentar cullando il suo bambino tra noi, se non canta, e non pronunzia, o compone una canzone, o cantilena che siesi, che per lo più essa stessa fa, e verifica, e rima, accozzando parole spesso senza senso, e senza saper quel che si dica: tanto è meccanismo d'istinto il lei il poetare. Lo stesso fa l'artigiano, se si annoia nel lavoro; lo stesso il fabbricatore, se batte un lastrico; lo stesso il vetturino, se il pigro passo de' suoi muli scuotendolo dal sonno, gliene indica tediosamente la misura. Voga il navicellajo, e *absentem cantat amicam multa protulus vappa nauta*. Non vi è festa di contado, dove non chiaminsi improvvisatori, e cantori. Tutto in somma cantò, e poetò, e tutto ancor poeteggia tra noi» (F. GALIANI, *Del dialetto napoletano, edizione seconda corretta ed accresciuta*, Porcelli, Napoli 1789, rist. anast., Centro editoriale del Mezzogiorno, Napoli 1976, pp. 11-12)

21 G.E. BIDERÀ, *Passaggiata per Napoli e contorni*, Manuzio, Napoli 1844 (scaricabile in PDF da <http://books.google.it>).

22 «In questo clima felice ed in questa posizione teatrale, che accresce l'energia al cuore, e dà forte impulso alle facoltà dello spirito, debbonsi sviluppare i talenti in tutti i rami delle scienze, e nascere i Poeti, i Musicisti ed i Pittori» (*Napoli antica e moderna, dedicata a S.M. Ferdinando IV. Re delle due Sicilie dall'ab. Domenico Romanelli [...] parte seconda*, Angelo Trani, Napoli 1815, p. 17; scaricabile in PDF da <http://books.google.it>).

23 La canzone *La Ricciolella*, che si basa sul medesimo schema melodico-armonico del *Carnevale di Venezia*, è riportata nel terzo volume del cit. A. SCOPPA, *Les vrais principes* (trascriz. in P.E. CARAPEZZA, *Musiche 'nazionali' italiane*, p. 369), e un arrangiamento a tre voci con pianoforte compare nel secondo fascicolo dei *Passatempi musicali* di Guillaume Cottrau. Cfr. L. CALELLA, *Guillaume Cottrau e l'invenzione della canzone napoletana*, tesi di laurea, Università di Pavia, a.a. 2002/2003, p. 151.

24 Cfr. E. CIONE, *Napoli romantica...*, specialmente i capp. V e VI della seconda parte.

25 G.R. CELESTE, *L'arpa popolare viggianese nelle fonti documentarie*, Amministrazione comunale, Viggiano 1989. Il viggianese Alberso Salvi, nel prima metà del Novecento è stato prima arpa al Metropolitan di New York e nell'orchestra

della NBC di Chicago (<http://www.viggianoinmusica.it/it/arpa-viggianese/la-famiglia-salvi>; pagina consultata il 25 settembre 2010).

26 La sua prolificità di scrittore è impressionante: in poco meno di vent'anni pubblica oltre venticinque volumi, fra poesie e prose varie (soprattutto cronache di viaggi), fra i quali spicca una fortunata biografia di Napoleone, prima pubblicata a puntate in cinque anni sul "Poliorama". È anche il curatore unico de "Il Florilegio ovvero il novelliere per gli adolescenti", periodico per ragazzi che esce a Napoli nel 1838 presso l'editore Trani. Quando questa impresa finirà (dopo qualche numero), Cirelli, l'editore del "Poliorama", gli affida integralmente la redazione de "Il giornale dei giovanetti ovvero letture piacevoli ed istruttive per la prima età", che Malpica condurrà dal 1840 al 1845. Inoltre Malpica, sul modello di Basilio Puoti (di cui è stato allievo, e poi acceso critico) e al pari di Francesco De Sanctis, apre nel 1836 un fortunato 'studio', cioè una delle non poche scuole private che suppliscono alla crassa disattenzione del governo borbonico per l'educazione (si pensi che non è neanche previsto un ministro per l'istruzione). Insomma, una furia di scrittura che non può non andare a scapito della qualità. De Sanctis, che lo aveva conosciuto bene, nutre fiera avversione per lui e per il suo sodale Achille de Lauzières (un altro importante collaboratore del "Poliorama"); avversione che ha ereditato dal marchese Puoti, il quale «sfogava spesso la sua ira contro di lui [Malpica] nel suo schietissimo dialetto napoletano» (M. SANSONE, *La letteratura a Napoli...*, pp. 313 sgg). Vincenzo Torelli, direttore de "L'Omnibus", rivale del "Poliorama", scrive di Malpica che «è caldo e sentito nel verso [...] ma difettoso nella prosa perché *riboccante, fantastico, improprio ed esagerato*» (cit. nel "Poliorama", a. I, p. 279)

27 De Sanctis lo aveva caro: lo vedeva affettuoso poeta del villaggio, «pittore specialmente della fanciullezza, di tutto ciò che quell'età ha di grazioso, d'ingenuo, d'amabile» (F. DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel secolo XIX. Scuola liberale-scuola democratica*, lezioni raccolte da Francesco Torraca e pubblicate con prefazione e note da Benedetto Croce, Morano, Napoli 1914, p. 125). E poeta felice, indubbiamente, era Parzanese, che aveva esordito come apprezzato improvvisatore; poeta 'popolare', con i *Canti popolari* (1843), ma anche poeta nazionale, con le *Armonie italiane* (1841). Su Parzanese cfr. D. SANTORO, *Studi sul Parzanese*, Jecco, Chieti 1904; M. SANSONE, *La letteratura a Napoli...*, pp. 452-457.

28 Nato a Novara, Regaldi era divenuto presto un brillante poeta improvvisatore, uno degli ultimi rappresentanti di una gloriosa tradizione tutta italiana che dai

primi del Settecento fin dentro all'Ottocento avanzato aveva goduto di grande favore internazionale. Regaldi gira per l'Italia (in seguito per il mondo), e fra il 1840 ed il 1849 si stabilisce a Napoli (con dentro un paio d'anni passati in Sicilia), dove fa pubbliche ed acclamate esibizioni come quella del 6 gennaio del 1841 descritta dal marchese De Sterlich: «nel teatro di Caserta il poeta Regaldi à cantato versi all'improvviso dinanzi alle Loro Maestà il Re e la Regina. Il teatro era pienissimo: nel lato destro della platea stavano tutti gli ufficiali della guarnigione, nel sinistro le autorità civili e il pubblico». Cfr. *Cronica delle due Sicilie di C. De Sterlich dei marchesi di Cermignano*, Nobile, Napoli 1841, p. 9 (reperibile in PDF in <http://books.google.it>). Regaldi pubblicò poesie e soprattutto libri di storia e di viaggi. Incappato nella vendetta borbonica per aver partecipato ai moti del '48, ottenne riconoscimenti dal nuovo regno italiano in ragione del suo appassionato patriottismo: fu nominato professore di storia nell'Università di Parma nel 1860, poi a Cagliari, infine a Bologna, dove divenne buon amico di Carducci, il quale nel 1878 ne scrive un affettuoso profilo. Cfr. G. CARDUCCI, *Studi, saggi e discorsi*, Opere di Giosuè Carducci, X, Zanichelli, Bologna 1898, pp. 117-127; A. VITAGLIANO, *Storia della poesia estemporanea nella letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Loescher, Roma 1905, pp. 204-218; M. CAESAR, *Poetic Improvisation in the Nineteenth Century: Giuseppe Regaldi and Giannina Milli*, *The Modern Language Review*, CI/3, 2006, pp. 701-714.

29 S. DI GIACOMO, *Napoli. Figure e paesi. Il teatro, la canzone, la storia, la strada*, a cura di T. Iermano, Mephile, Atripalda (AV) 2006, pp. 151-158 (ed. or. 1909). Al contrario, Regaldi riporta la testimonianza di Azzolino che già nei tempi passati «due volte all'anno, nella festa di Piedigrotta e in quella di Montevergine usciva dal popolo una nuova canzone».

30 Ho riportato la grafia originale del francese.





LA MODERNITÀ RAGGIUNTA: IL RINNOVAMENTO MUSICALE A PALERMO TRA OTTO E NOVECENTO ATTRAVERSO LA STAMPA PERIODICA SPECIALIZZATA

di Consuelo Giglio

Tra Otto e Novecento, nella Palermo degli ultimi Florio, l'incremento generale della stampa periodica e in particolare lo sviluppo delle riviste, con la nascita delle prime testate musicali, contribuirono all'affermarsi di nuove modalità di fruizione della musica e persino di nuove tendenze compositive, promuovendole e veicolandole all'interno del respiro europeo frattanto acquistato dalla città¹. Mentre oggi gli stessi fenomeni editoriali permettono una rilettura fedele dei fatti musicali di quei decenni: fino a una ricostruzione a tratti pressoché completa della vita musicale, del sovrapporsi e intrecciarsi di multiformi pratiche della musica in un momento cruciale della città, interessata anche in questo ambito

da un processo di rinnovamento che i vari scritti sulla *belle époque* hanno lasciato in ombra².

Le nuove testate specializzate, come pure le più diffuse e durature riviste 'eclettiche' di arte, letteratura, teatri e mondanità, oltre che i quotidiani e i settimanali di argomento in primo luogo politico, documentano talvolta nel dettaglio le importanti novità maturate a cavallo dei due secoli, così come il ruolo essenziale giocato dalla musica nei noti fasti mondani che fecero di Palermo, abbellita dal liberty di Ernesto Basile, una mediterranea «succursale della *ville-lumière*»³ capace di celare cadute economiche e contraddizioni sociali dietro la vita di relazione di una raffinata aristocrazia del censo e del blasone e la vivacità culturale di una borghesia emergente di intellettuali, artisti e professionisti.





Valse Sombre, Edizione musicale R. Profeta, Palermo, copertina, Biblioteca centrale della Regione siciliana.

Anche in assenza di uno spoglio sistematico, il loro esame, integrato da quello di locandine, programmi di sala e musiche superstiti in collezioni pubbliche e private⁴, ha permesso innanzitutto di colmare il vuoto di informazioni sulla musica evidente sia negli studi a carattere generale sia nelle rievocazioni che indulgono sull'intensa vita di società di quegli anni «rimasti nel ricordo nostalgico dei

palermitani come i più belli della città»⁵. Così, nell'ampio quadro della Palermo 'felicissima' tracciato da Orazio Cancila, la musica è presente solo con un cenno alle stagioni operistiche del Teatro Massimo, fulcro della vita di relazione, e all'esordiente direttore

d'orchestra Gino Marinuzzi, citato tra le personalità più significative d'estrazione borghese⁶. Mario Taccari ricordava anche il giovane compositore Peppino Mulè, mentre qualche cenno sulla pratica musicale lo forniva Pietro Nicolosi, parlando di rosoli, tenori e melodie alla moda nei salotti *liberty*, dell'ottima musica eseguita negli *après-midi* offerti il sabato a Palazzo Statella dalla duchessa dell'Arenella, o del trio formato dalle giovanissime Felicita, Amalia e Maria Alliata di Villafranca, che si esibivano nel palazzo di famiglia a Piazza Bologni⁷.

In un libro di memorie pubblicato all'indomani della seconda guerra mondiale (1949), la stessa Felicita rievocò quegli anni in cui «molte signorine [...] coltivavano la musica da esperte dilettanti, mentre adesso con la radio e [i] grammofoni non se ne sente più l'opportunità»⁸. In proposito, qualche spunto interessante lo aveva già offerto nel 1907 un altro testimone diretto, Oreste Lo Valvo, che alla «febbre» di concerti dei nuovi tempi nostalgicamente contrapponeva i decenni precedenti, quando le donne coltivavano la musica in famiglia suonando in casa a quattro mani⁹. E questa rinnovata dimensione pubblica della vita di società agli inizi del Novecento è stata poi evidenziata da Mario Taccari, che ha messo in rapporto il «tramonto dei salotti» con lo sviluppo dei circoli, nuovi centri di aggregazione sociale per le classi più agiate¹⁰.

La rilettura dei periodici di interesse musicale, in linea con la valorizzazione della stampa periodica che interessa da alcuni anni anche la ricerca musicologica¹¹, suggerisce diversi e articolati percorsi di ricerca, sia nell'ambito della storia della produzione che, soprattutto, in quello della recezione, attraverso i quali è possibile indagare ad esempio la diffusione di un genere 'urbano' dimenticato quale la canzone sici-

liana, individuare specifiche tendenze compositive, o analizzare più approfonditamente il raggiungimento di forme moderne di fruizione



Giacomo Baragli, fotografia, Collezione famiglia Baragli, Palermo.

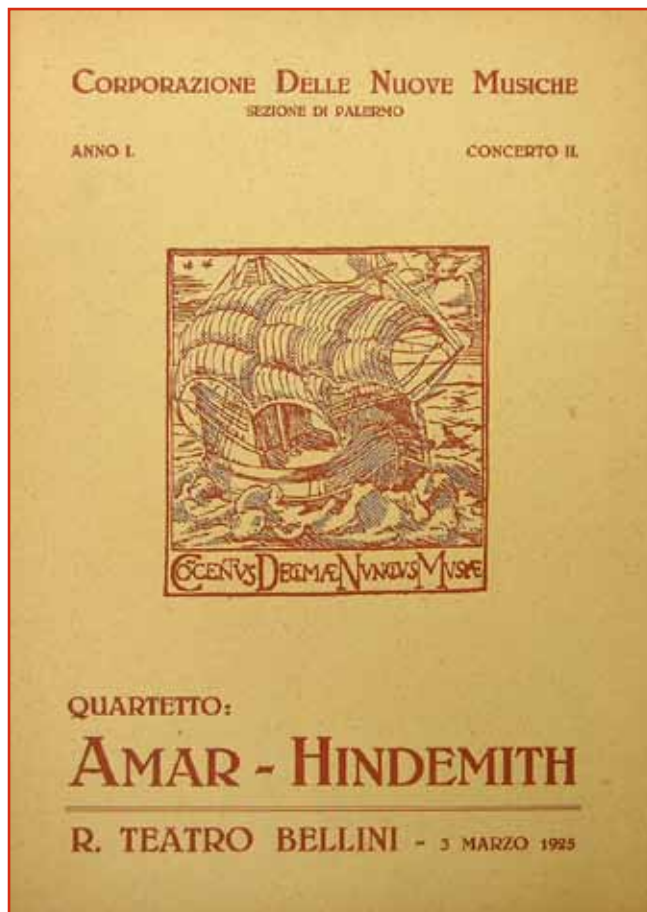


Alice Ziffer Baragli, fotografia, Collezione famiglia Baragli, Palermo.

dilettanti come l'Accademia Filarmonica Palermitana; né si limita più a semplici romanze e pezzi pianistici da salotto¹⁴. È anche quella

della musica¹².

Perché, malgrado l'interesse di storici e musicologi si sia concentrato sulle stagioni del Teatro Massimo¹³, la cui inaugurazione nel 1897, complice la mole imponente, ha finito per oscurare ogni altro evento, la musica della Palermo *fin de siècle* non è più, finalmente, solo quella operistica, del Massimo o dei teatri minori, come delle tante trascrizioni destinate all'uso privato e di associazioni di



Programma di sala del concerto Amar-Hindemith tenutosi al Teatro Bellini nel marzo 1925 per la Corporazione delle Nuove Musiche, sezione di Palermo, Fondazione Teatro Massimo, Palermo.

pratica assidua e di un fervore di iniziative che la stampa periodica restituisce con ricchezza, il moderno concerto pubblico prende forma definitiva negli anni '20 con la nascita dell'Associazione

«pura», «classica», «tedesca», che pionieri dell'esecuzione – tra cui Giacomo Baragli, Alice Ziffer e Alberto Favara – propongono con perseveranza nei programmi dei loro concerti, tenuti presso sale pubbliche e circoli, o ancora nei salotti aristocratici, accorciando così le distanze accumulate con altre città italiane nella fruizione della musica da camera e sinfonica¹⁵.

Frutto finale di una

Palermitana Concerti Sinfonici – attiva dal 1922 al 1931 per la tenacia di uomini di legge e di cultura quali Francesco Orlando, Agostino Ziino, Ignazio Ciotti, Gino Scaglia, Ottavio Tiby – degli Amici della Musica, fondati nel 1925 dall'avvocato Vito Trasselli Varvaro sulla base di una consolidata esperienza organizzativa, e della Sezione palermitana della Corporazione delle Nuove Musiche gestita dal giovane Filippo Ernesto Raccuglia, che tra il 1925 e il 1926 introduce il pubblico al repertorio più moderno attraverso interpreti d'eccezione quali gli stessi compositori Bartók e Hindemith. Tre istituzioni con le quali, tra gli ultimi bagliori della *belle époque*, la città balza per qualche anno all'avanguardia nella fruizione italiana della musica sinfonica e da camera.

Parallelamente, il balzo in avanti interessa anche la stampa periodica specializzata, che raggiunge un alto livello editoriale con la “Rassegna d'arte e teatri” (1922-1936), punto d'arrivo di un percorso accidentato da cui emergono, come esperienze più significative, la pubblicazione a cavallo dei due secoli de “La Sicilia musicale” (1894-1910) e quella, sia pur brevissima, de “L'arte musicale” (1898). Ed è su queste tre riviste, profondamente legate al rinnovamento della vita musicale, e in particolare su “La Sicilia musicale”, uscita a cavallo dei due secoli, che qui di seguito si concentrerà maggiormente l'attenzione, pur in un quadro generale che serva a contestualizzarle meglio e a



fornire ulteriori indicazioni sulla fisionomia e l'utilità, in genere, di queste preziose fonti documentarie.

Speso più effimero che altrove, le testate palermitane di interesse musicale, pur essendo state in parte utilizzate per una trattazione importante come *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*¹⁶, sono rimaste a lungo ignorate¹⁷. Riscoprendole, presso le principali biblioteche cittadine e nel fondo di periodici del Conservatorio V. Bellini, si è potuto verificare come la loro linea evolutiva ripercorra, al di là dei ritardi e della misura meno rilevante dei fenomeni, quella dei periodici di taglio analogo usciti lungo l'Ottocento e il primo Novecento a Milano, Firenze e Napoli¹⁸.

Le prime testate con rubriche d'interesse musicale e teatrale – politico-letterarie, istruttivo-dilettevoli o «di mode varietà e teatri», come “Il passatempo per le dame” del marchesino di San Giacinto e “Il Vapore” dei fratelli Linares – nascono tempestivamente, negli anni 1830, insieme alle riviste milanesi di “belle arti, letteratura, teatri e varietà”, per un pubblico tendenzialmente femminile¹⁹. Il ritardo si accumula dopo, a partire dalle testate di letteratura e varietà, come “La Lira” (1851-1854), “Il buon gusto” (1851-1853) o “Il Baretti” (1856-1857), che si avvicinano

più concretamente al teatro e alla musica una decina d'anni dopo rispetto a quanto accade nei maggiori centri della penisola, e si accentua per le riviste specializzate, sia per quelle d'arte musicale e drammatica, sia, ancor di più, per quelle esclusivamente musicali. Pur sfavorite dall'accorciamento delle stagioni verificatosi con il passaggio delle competenze sui teatri all'amministrazione comunale, e dalla conseguente scarsità di agenzie teatrali, le prime riviste teatrali escono dopo l'Unità, quando anche a Palermo, a dispetto del diffuso analfabetismo, si assiste ad una impetuosa crescita dei quotidiani e allo sviluppo di svariate riviste, soprattutto letterarie, radicate nella tradizione della ‘terza pagina’ e del giornalismo domenicale (se tra il 1812 e il 1870 vedono la luce circa quattrocento testate, fino al 1900 ne escono infatti più di mille). Nell'ambito di questo incremento, condiviso da vicino con Napoli, nasce stentatamente un “Corriere teatrale” (1867) – a Milano già negli anni '20 si pubblicavano “I teatri” e “Il censore universale dei teatri” – seguito dall'altrettanto effimero esperimento de “La Gazzetta musicale di Palermo” (1874-1876), diretta dal musicista Vincenzo Bongiovanni, promotore di una Società di mutuo soccorso tra i professori di musica della città²⁰. Di breve durata, prima e dopo, anche “L'arte. Rivista della Filarmonica Bellini” (1869-1871) – sorta di bollettino sociale dell'associazione



di dilettanti citata nel sottotitolo di testata²¹ –, “La musica. Rivista ebdomadaria musicale” di Giuseppe Lo Verde De Angelis (1886) e il quindicinale “Carmen. Rivista illustrata di letteratura amena e di teatri” (1888-1889), su cui scrive, tra gli altri, Pietro Floridia, valente pianista modicano poi trasferitosi negli Stati Uniti.

Nel frattempo la vita musicale continua a rispecchiarsi sui nuovi quotidiani – il “Giornale di Sicilia” (1863-) e dal 1900 “L’Ora” –, sui longevi settimanali di argomento politico-artistico-teatrale, come “La lince” (1871-1908), “Don Bucefalo” (1875-1894) e “Il caporal terribile” (1887-1917), o ancora sull’elegante “Psiche” (1885-1902), rivista «artistica» con rubriche di «arte, letteratura, musica, moda, gran mondo, teatri, sport, varietà», ricca di notizie e illustrazioni legate alla musica: splendidi i numeri unici sulle opere in cartellone, ricchi i dettagli sui trattenimenti musicali o sulla fortuna della canzone siciliana. Seguita a ruota da “Flirt. Rivista illustrata. Letteraria, artistica, mondana” (1897-1904), “Psiche” si allinea perfettamente, anche per ciò che riguarda la musica, al gusto *fin de siècle* per l’immagine – diffuso nel resto d’Italia con “L’Illustrazione italiana”, “La scena illustrata”, “Il teatro illustrato”, o le partenopee “L’occhialeto”, “Fortunio”, “Picche” e “Fantasio” – riuscendo a incontrare il favore di un pubblico più vario, borghese ma anche aristocratico, di nuovo in prevalenza femminile, e incarnando bene

gli orientamenti estetici e sociali a cavallo dei due secoli. Agli inizi del Novecento, con i giornali di pubblicità teatrale emanazione di agenzie dello spettacolo, si registra un ulteriore allineamento alla realtà nazionale, ma l’affermazione di testate specializzate dal rigoroso impianto musicale risulta difficile per l’assenza di editori del settore che ne sostengano la pubblicazione²². Soltanto nel 1894 – oltre mezzo secolo dopo la “Gazzetta musicale di Milano” dei colleghi Ricordi (e una decina d’anni dopo la nascita di testate quali la “Sicilia artistica” e la “Sicilia letteraria”) – Luigi Sandron, fratello del più noto Remo, fonda una rivista in grado di superare le precarie esperienze della “Gazzetta musicale di Palermo” (1874-1876) e de “La musica” (1886), nate dalla debole volontà di musicisti legati all’accademismo musicale: “La Sicilia musicale”²³, prima quindicinale e poi mensile, malgrado due interruzioni e persistenti difficoltà economiche, sopravvive sino al 1910, documentando le trasformazioni in atto grazie alle puntuali informazioni sugli eventi musicali alternativi al teatro d’opera e sulle personalità più attive in campo compositivo, esecutivo e organizzativo. Proprietario di un fiorente emporio musicale in corso Vittorio Emanuele e di una casa editrice specializzata creata a fianco di quella letteraria di famiglia²⁴, Sandron utilizza la testata anche come strumento pubblicitario, affidandola inizialmente ad Emanuele





“La Sicilia musicale”, IV, 2, 15 gennaio 1906, frontespizio.

IV²⁵, quando, dopo quattro «lunghi» anni, la rivista risorge con prestigiosi collaboratori (il 1901/III consta di pochi numeri). Tra questi, oltre allo stesso Morello, il direttore del Conservatorio Guglielmo Zuelli e Alberto Favara, titolare della cattedra di

Paolo Morello, bibliotecario al Conservatorio, e preferendo poi, assunta personalmente la direzione nel corso del 1895 (anno II), il taglio meno didascalico di Stefano Gentile, prima redattore (dal n. 10/1895) e quindi nuovo direttore responsabile (dal 1901/III), oltre che proprietario a partire dal 1906/

composizione (ma, lo si vedrà meglio, figura di primo piano anche come direttore d'orchestra, organizzatore musicale ed etnomusicologo), ma anche poeti e letterati come Giuseppe Di Rosa, Virgilio La Scola, Vito Mercadante, Santi Sottile Tomaselli, Federico De Maria e Alessio Di Giovanni, e altri personaggi in vista, tra cui il demopsicologo Salvatore Salomone Marino (Zuelli e Favara figurano anche tra i primi cento associati alla rivista, insieme a colleghi del Conservatorio e di altri Istituti musicali, come Paolo Dotto del Liceo A. Scarlatti, a poeti e personaggi in vista come Ignazio e Franca Florio o le figlie del prefetto De Seta, tra le signorine più attive in ambito musicale).

Inizialmente, sotto il motto «L'arte rinnova i popoli», lo stesso inciso sul frontone del Massimo e attribuito a Francesco Paolo Perez, escono «due pagine di testo e due di musica», con l'obiettivo di colmare l'assenza sul territorio di periodici musicali, a fronte della recente fioritura delle riviste miscelanee di lettere, arti, teatri, musica e mondanità:

Preludio sinfonico - [...] annunziando la prossima pubblicazione di questo periodico, dicevamo che il suo programma si riassume in

ciò: combattere *per l'arte*, non per le persone. E questo ideale nobile e bello, che sarà nostra guida sempre, speriamo di raggiungere con l'aiuto dei buoni e degli intelligenti, e chi ci seguirà nella nostra pubblicazione potrà accorgersi se saremo coerenti e fedeli al compito propostoci. Il quale se per sua natura ci affida della riuscita, ci dà pure il diritto di affermare che, per quanto modestamente, veniamo a colmare un vuoto. Non nuovi alla vita giornalistica, sappiamo bene che *colmare un vuoto* è frase vecchia, ma non per ciò è meno vero il fatto che in Sicilia è assoluta mancanza di simili periodici, onde è che in noi nasce legittimo il desiderio ed il nobile orgoglio di mostrare, specialmente a chi sembra volerlo dimenticare, che Sicilia nostra non esiste solo... sulla carta geografica, ma meglio nel mondo dell'intelligenza e specie dell'arte. Sarà perciò il nostro periodico, nelle sue modeste proporzioni tipografiche, una palestra dove chiunque voglia potrà misurarsi inviando articoli o musica inedita alla Direzione. Invitiamo quindi tutti coloro che di musica si occupano o dal lato tecnico o dal lato letterario di volerci esser larghi del loro incoraggiamento.

In questa prima fase il giornale è occupato per più di metà da un saggio storico firmato dallo stesso Morello²⁶, mentre in meno d'una pagina sono racchiusi cenni sull'autore delle composizioni

pubblicate all'interno, la cronaca della vita musicale locale e qualche informazione su quella italiana ed estera; seguono la corrispondenza, motti e aneddoti musicali, recensioni di pubblicazioni musicali e letterarie e necrologi di musicisti²⁷. La volontà di giovare all'arte trapela anche dalla cura nella scelta delle musiche, da quelle di giovani compositori da valorizzare a quelle di autori romantici come Mendelssohn e Chopin, sino a quelle di «classici per eccellenza» come J. S. Bach o di musicisti allora quasi ignorati in Italia, come J. Ph. Rameau²⁸. Mentre la rubrica «La nostra musica» fornisce informazioni sui compositori, «specialmente se essi sono nuovi all'arte e fanno i primi passi pubblicando i loro lavori nel nostro periodico. Musiche di autori non siciliani si pubblicano volentieri, perché la loro musica venga meglio conosciuta tra noi».

A partire dal 1895 l'aspetto grafico appare maggiormente curato e il numero delle pagine raddoppia, per contenere più rubriche, oltre che scritti satirici sulla musica e liriche dello stesso Stefano Gentile, o di esponenti di spicco della cultura letteraria cittadina come Alessio Di Giovanni. L'anno IV/1906 presenta ulteriori modifiche tipografiche e nuove rubriche, ma sospesa la pubblicazione di musica (già dall'anno III; successivamente verrà ripresa in modo irregolare), la cadenza diventa mensile (dal n. 3-4).

L' iniziale intento pedagogico, poco efficace sotto il profilo giornalistico, viene presto accantonato dal nuovo redattore, che preferisce trattare, con retorica di facile presa, temi di estetica e problematiche musicali di attualità (come la diffusione dell'educazione musicale, del canto corale e della musica sacra o l'inflazione di compositori dilettanti, argomenti che lo interessano da vicino in veste di organista della Cappella Palatina e direttore di una scuola corale)²⁹.

Cresce invece l'interesse per i luoghi e le istituzioni musicali, in una prospettiva, come di consueto per i tempi, fortemente municipale. Se già nel primo numero, salutando il «risveglio musicale» in atto, si segnalano tre nuove realtà cittadine – l'Unione Artistica, l'Associazione Musicale diretta da Zuelli e la società Alessandro Scarlatti diretta dal direttore d'orchestra Federico Nicolao – e il fatto che il Circolo Artistico, «dove finora la musica non fu coltivata che con rari concerti per quanto buoni, si è proposto di dare delle audizioni musicali in ogni prima domenica di mese»³⁰, dal febbraio 1906 (IV, 3-4) i nuovi spazi musicali alternativi al teatro d'opera diventano oggetto specifico della rubrica «La buona musica»³¹:

Per questa nuova rubrica segnaleremo quegli istituti religiosi e laici, quei convitti pubblici e privati, quelle chiese e quegli oratori, quelle case patrizie e borghesi dove si farà della buona musica, vocale e strumentale.

Vengono così abitualmente documentate le iniziative di circoli (Artistico, di Cultura e Bellini), locali (Hotel de France, Hotel de la Paix, Hotel des Palmes, Caffé Margherita) e istituti a indirizzo musicale (R. Educatorio Maria Adelaide, Vittorino da Feltre, Sorelle Pomar, Turrisi Colonna, Istituto dei ciechi Florio, Cesi, Cherubini, Alessandro Scarlatti), e attentamente segnalati i nuovi appuntamenti cameristici all'Aula Gialla e all'Aula Rossa del Politeama o alla Sala Ragona, che si aggiungono ai concerti di beneficenza, talvolta presso l'ormai decaduto Teatro Bellini, a quelli ospitati dalla nobiltà, alla musica sacra nelle varie basiliche cittadine e a quella bandistica all'aperto (adesso anche al Giardino Inglese)³². Al mondo dell'opera, trattato diffusamente dai quotidiani e dai settimanali di argomento vario – che si soffermano sulle stagioni operistiche al Politeama, al Massimo (dal 1897) e poi al Biondo (dal 1903) – il periodico dedica quindi un'attenzione marginale, pur non mancando di rilevare il ritardo nel completamento dei lavori del Teatro Massimo, tema ricorrente sulla stampa dell'epoca («... ed eccomi a voi. Vi parlerò oggi del nostro *Politeama Garibaldi*, del nostro *maggiore* teatro, maggiore perché siamo in aspettativa del... *Massimo*!»).



Nel Bosco, musica di B. Morasca, Edizione musicale Alfano-Balloni, Palermo, copertina, Biblioteca centrale della Regione siciliana.

Un'attenzione privilegiata riceve il Conservatorio, di cui si segnalano persino i diplomi conseguiti (giacché, a partire dal 1906, sul frontespizio compare la dicitura «Pubblica gli atti ufficiali del R. Conservatorio di Musica di Palermo»). È evidente la sinergia con la nuova direzione dell'Istituto, assunta nel 1894 dal compositore e direttore d'orchestra emiliano Guglielmo Zuelli, il cui operato, fino al 1911, farà dell'antico Collegio del Buon Pastore, divenuto nel 1889 Regio Conservatorio accanto a quelli di Napoli, Roma, Milano e Parma, e ora intitolato a Bellini, il centro della vita musicale cittadina, non solo come «vivaio» di musicisti – tra i quali compositori e direttori d'orchestra quali Gino Marinuzzi o Giuseppe Mulè e una serie di professionisti di altissimo livello – ma anche come promotore di capillari e grandi eventi musicali³³. I primi sono i saggi interni, avviati con l'appoggio dei migliori professori e con il sostegno della rivista, che li documenta in modo molto dettagliato:

Domenica 28 Gennaio 1906 - Prima esercitazione degli alunni

Palestra simpatica ed utilissima: gli alunni *si esercitano come in famiglia*; infatti non assistono [...] che essi, tutti, tutte e le loro famiglie, se... toglie qualche altra persona affezionata a quelle mura, a quel tempio. Si fece musica di *Haendel, Schubert, Moszkowski, Beethoven* [...]. Si son prodotti [...] allieve ed allievi della Ziffer e dell'infaticabile Baragli che preparò e diresse questa prima, riuscitissima, esercitazione³⁴.



“La Sicilia musicale”, IV, 2, 15 gennaio 1906, frontespizio.

di questo tipo di collaborazione, a testimonianza della raggiunta integrazione – fino a quel momento ufficialmente evitata – tra l’alta società e gli ambienti del Conservatorio, mentre su altri periodici viene accentuato l’aspetto mondano dell’evento, a partire dal prestigio dei partecipanti, tra cui il marchese Vincenzo

Pochi mesi dopo massimo risalto è dato a un evento speciale quale l’esibizione di un’orchestra di giovani aristocratici diretta dal maestro Benedetto Morasca³⁵, con la partecipazione di altri docenti e allievi dell’Istituto³⁶, presso la Sala Scarlatti appena inaugurata e concessa ai comitati di beneficenza.

“La Sicilia musicale” evidenzia la novità

Natoli («nostro distinto musicista»)³⁷, il marchese di Schysò³⁸, don Emanuele Lanza, il barone di Lo Monaco, le sorelle Alliata di Villafranca e De Seta (allieve dello stesso Conservatorio) e inoltre esponenti dell’alta borghesia imprenditoriale quali Delia, Norina ed Euphrosyne Whitaker:

Sala Scarlatti (R. Conservatorio) - Mercoledì 25 aprile alle ore 15 1/2 ha avuto luogo il gran *concerto vocale e strumentale* a favore dell’*Educatorio Whitaker*, e noi ce ne occupiamo con viva soddisfazione per rilevare il seguente notevolissimo fatto: in *quei tempi* l’aristocrazia del censo e del blasone la faceva da mecenate con gli artisti asservendoli e stipendiandoli, né sempre decorosamente; oggi essa non disdegna di occuparsi d’arte essa stessa, chiedendo ed ottenendo il *diploma* ai nostri istituti musicali, e *studiando e lavorando* insieme agli artisti. Questo è vero progresso, questo è vero amore per l’arte! [...] ³⁹

(Alla crescita d’interesse per lo studio ‘pubblico’ della musica è legata la nascita dei nuovi istituti a indirizzo musicale come il Liceo femminile Alessandro Scarlatti di via Lungarini e il Cherubini di salita Ramirez, pubblicizzati sulla testata con l’elenco dei professori, alcuni dei quali condivisi con il Conservatorio).

Ma i grandi eventi con cui l’antico Collegio del Buon Pastore si proiettava più compiutamente verso la città erano i concerti annuali per il pio lascito Bonerba, organizzati e diretti da Zuelli recuperando

l'antico lascito dell'omonimo monaco olivetano: attesi avvenimenti mondani, oltre che artistici (l'orchestra e il coro potevano superare i trecento elementi), cui partecipavano sia i «plebei» che la «*high life*», e persino la regina Elena se in visita in città come nel 1906. Anche grazie alle cronache dettagliate, questi concerti contribuirono al radicamento presso il pubblico di nuove abitudini d'ascolto, con la riscoperta della musica sacra di compositori del Sei-Settecento italiano, come Girolamo Frescobaldi, Alessandro Stradella e Benedetto Marcello, ma anche di compositori più vicini come Mozart e Mendelssohn:

Notiziario - L'avvenimento artistico della quindicina è il concerto di *Musica Sacra*, in adempimento del lascito P. Vincenzo Bonerba [...]. Lo diciamo subito, [...] una esecuzione come quella alla quale assistemmo in questo concerto non è cosa che, a Palermo, possa darsi ogni giorno; e di siffatta riuscita va data precipua lode a quell'infaticabile ed intelligente artista che è il Maestro Guglielmo Zuelli [...]. - Anche lo scorso anno avemmo il piacere di assistere al concerto del lascito Bonerba e potemmo notare con quale compiacimento il pubblico vi assistesse, meravigliato quasi che i secoli passati abbiano potuto lasciarci un tesoro così grande di arte ed arte vera: e potemmo notare quest'anno come tale meraviglia e tale compiacimento siano stati maggiori, fatto che si spiega facilmente se si pensi che il ripetersi di tali concerti non fa che abituare vie maggiormente il pubblico a quel godimento spirituale che solo può dare questa arte classica, grande e vera, questi tesori d'arte che, pur troppo il gran pubblico non sa né anche che li possediamo⁴⁰.

Attenta alla diffusione della musica «classica» e «tedesca», lungo i primi due anni “La Sicilia musicale” registra inoltre fedelmente la pionieristica attività della Società del Quintetto, sorta nel 1893 per merito del violoncellista Giacomo Baragli e della pianista Alice Ziffer – approdati a Palermo come vincitori delle rispettive cattedre al Conservatorio – con l'obiettivo, mutuato dalle recenti esperienze cameristiche romane, di educare all'ascolto attraverso «accuratissime» esecuzioni del repertorio di Haydn, Beethoven, Schumann e Brahms, ancora nuovo per il pubblico cittadino⁴¹:

Cronache della Quindicina - Abbiamo assistito, domenica 17 Febbraio, al 4° trattenimento che la Società del Quintetto ha dato ai suoi soci per l'anno corrente, e dobbiamo, per amor del vero, constatare il notevole incremento di questa istituzione che va sempre più acquistando la simpatia dei nostri buongustai.

Lungo il 1895 si legge ancora:

[...] Mentre è evidente che il pubblico mano mano che viene educandosi a questo genere di musica, classica per eccellenza e pura per sostanza e forma, diventa ad ogni tornata più esigente, egli è pur vero che gl'intelligenti esecutori di codesta musica





Incanto lunare, versi di A. Mangano Querci, musica di G. Mulè, Edizione musicale R. Profeta, Palermo, copertina, Biblioteca centrale della Regione siciliana.

mettono ogni impegno perché anche da parte loro si noti un notevole perfezionamento nella esecuzione dei grandi capolavori. La musica che venne eseguita era tutta di *Beethoven*. [...] Ottimo il metodo di ripetere ad ogni tanto qualcuno dei pezzi già eseguiti in altri concerti, e pel pubblico che meglio li gusta, e per gli esecutori, ché più si studia meglio si fa⁴².

Eppure, al volgere del secolo, pur dando spazio all'attività di una seconda istituzione cameristica ugualmente proiettata allo svecchiamento dei programmi, ora anche in chiave francese – era il Quintetto Siciliano formato da Riccardo Tagliacozzo, Gustavo Natale, Rosario Profeta, Giuseppe e Giovanni Mulè – il periodico si allinea ai nuovi orientamenti 'nazionalistici', alimentati dalle ultime prese di posizione di Giuseppe Verdi, lamentando l'eccessiva presenza di musica «tedesca» nei programmi violoncellistici proposti da Baragli (tendenze poi espanse dal fascismo ed espresse intanto, a livello locale, sia da Zuelli, nel monito a «essere italiani anzitutto», che da Francesco Paolo Mulè, nel discorso tenuto per l'inaugurazione della Sala Scarlatti il 15 maggio 1905):

[...] il programma non poteva essere più attraente (se toglia la faccenda della... *nazionalità* della musica: non una sola nota italiana: perché?)⁴³.

Attaverso l'attività della Società del Quintetto emerge con forza ancora un'altra dimensione, quella del concerto privato, centrale nella vita musicale a cavallo fra i due secoli, che come altri periodici "La Sicilia musicale" documenta nel dettaglio, ma con il solito maggiore riguardo per gli aspetti musicali:

Cronache della Quindicina - Concerto Vocale e strumentale - Il primo del corrente mese, le sale del Principe di Trabia⁴⁴ aprivansi per offrire un'attraentissima serata musicale alla più scelta aristocrazia. Il programma composto di musica fine e in parte classica prometteva godimenti artistici non comuni, massime che gli artisti preposti all'esecuzione dei pezzi affidavano per la buona riuscita degli stessi. Vi figuravano i nomi di Ziffer, Franco, Baragli, Costantino, Governale nonché dei più scelti professori della nostra orchestra. Si diede cominciamento col maestoso Concerto in Sol minore di Mendelssohn, per Pianoforte con accompagnamento di doppio quartetto, contrabbasso e 2° Pianoforte. Sosteneva la parte pianistica la Signora Ziffer-Baragli la quale, da quella coscenziosa [sic] ed abile artista che è, con tocco sicuro ed esecuzione brillantissima, dava risalto a tutte le peregrine bellezze dello splendido concerto. [...] Contribuì alla serata la Signorina Franco, artista fine, di voce delicata e buon impasto, fraseggio corretto, pronta emissione. Esegui romanze di Tosti e Denza con molta grazia [...] ⁴⁵.



Canto siciliano, versi di G. Meli, musica di M. Fulvio, Edizioni G. Venturini, Firenze, copertina, Fondazione G. Whitaker, Palermo.

(Una dimensione che ha per corollario avvenimenti più prossimi all'ambito della *Hausmusik*, ma ugualmente descritti sulla rivista, come i saggi in casa dell'arpista Riccardo Ruta e di altri affermati maestri).

Gli annunci e le cronache de "La Sicilia musicale" testimoniano infine il favore goduto da strumenti come l'arpa o il mandolino, suonati da giovani dilettanti anche in nutrite orchestre, grazie a un fitto repertorio di trascrizioni per gli organici più svariati. Per le stesse ragioni commerciali, legate all'attività editoriale di Luigi Sandron, che fu anche un apprezzato trascrittore, la rivista agisce in profondità nella promozione della

canzone siciliana, genere peculiare fiorito a cavallo dei due secoli sull'onda del successo arriso alla canzone napoletana a partire da *Funiculì Funiculà* (1880) e dalla ripresa della festa di Piedigrotta, in concomitanza con la riscoperta delle tradizioni e dei canti popolari siciliani operata da Giuseppe Pitрэ e Salvatore Salomone Marino⁴⁶. L'obiettivo di valorizzare il nuovo genere, vicino al moderno concetto di 'popular', favorendone la massima diffusione, si profila sin dal primo numero del 1894, con la pubblicazione della canzone *Ucchiunzzi niuri*, «composizione indigena sotto tutti i rapporti», del futuro redattore e direttore della rivista, di altri due suoi titoli – *Campanedda d'oru* (apparsa nello stesso 1894 anche su “Psiche”) e *O muntagnola!* – e di *Bedda Nici* di Paolo Dotto, allievo di Alberto Favara. Sospesi gli inserti musicali, la testata resta ricca di articoli e commenti come di annunci editoriali relativi alla collana “Biblioteca popolare siciliana”, nella quale Sandron provvede tempestivamente a riunire numerose canzoni per voce e pianoforte – anche «in edizione di lusso» o «arrangiate per solo mandolino con parole intercalate» – dello stesso Gentile e proprie, o di altri compositori attivi in città (Mario Fulvio, Pier Caronna, Giuseppe Dotto, Carmelo Urbano)⁴⁷. Come quella partenopea più simile ad una ordinaria romanza da salotto che al canto popolare, la canzone siciliana prosperò

grazie a concorsi promossi da privati e a competizioni che ambivano ad emulare quelle appena ripristinate di Piedigrotta. Il primo concorso fu indetto nel 1888 da Tina Whitaker⁴⁸, il cui repertorio di dilettante comprendeva canzoni napoletane di grido come *'E spingule francese* di De Leva: il vincitore, Mario Fulvio, alias Domenico Miceli, fu «il primo a pensare al risveglio della canzone siciliana» e la sua *Na virrinedda* su versi di Capuana, pubblicata da Sandron e divulgata su “Psiche” in forma di inserto, «andò a ruba pei salotti aristocratici» come le canzoni successive, dedicate sempre a Tina e custodite a villa Malfitano, ora presso la Fondazione intitolata al marito: *L'occhio tuo*, *Vucidda duci* e *Che aspiette cchiu?* (altro inserto di “Psiche” lungo il 1889).

La spinta verso la dimensione pubblica di una canzone che risuonasse come quella napoletana non solo nei salotti, ma anche lungo le strade, in quegli anni di cambiamenti urbanistici, e sventramenti, volti a una veloce modernizzazione⁴⁹, venne proprio da giovani come Stefano Gentile, che nel 1893 fondarono una Società per la canzonetta siciliana al fine di incentivarne il repertorio arricchendo la festa popolare del 3 e 4 settembre, appena qualche giorno prima di Piedigrotta: sotto il coordinamento di Pitрэ erano





Vita palermitana, Edizione musicale G. Ricordi, Milano, copertina, Biblioteca del Conservatorio di musica L. Canepa, Sassari.

infatti riprese anche le celebrazioni per Santa Rosalia, sospese negli anni precedenti per il timore di rivolte.

Nel frattempo il giovane Gentile mise in atto il secondo obiettivo – divulgare il nuovo genere attraverso la stampa periodica, ancora sul fortunato esempio partenopeo – fondando nel febbraio di quell'anno “La lira”, di cui non sembra

rimasto alcun numero, e pubblicandovi le sue prime canzoni⁵⁰.

Nella primavera del 1894, poco dopo la nascita de “La Sicilia musicale”, un nuovo Comitato per le canzonette al Giardino Inglese, in occasione della ‘Pasqua dei fiori’, bandì un concorso che venne vinto dal dodicenne Gino Marinuzzi, figlio del noto avvocato reduce dall’organizzazione dell’Esposizione Nazionale. Finalmente,

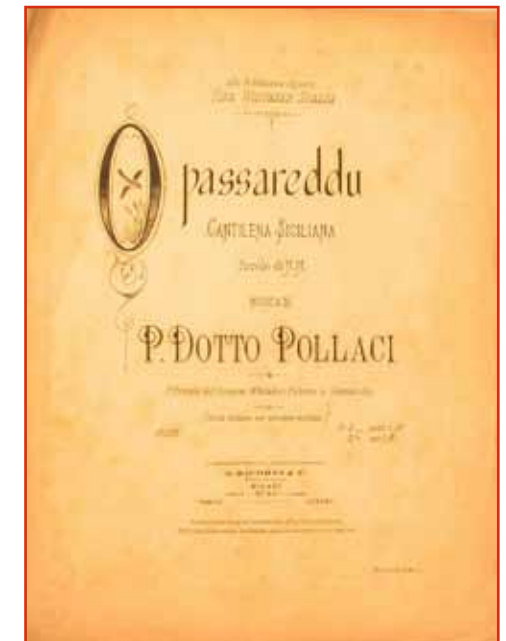


Comu si campa?, canzone siciliana, parole di G. Meli, musica di P. Dotto, editore G. Ricordi, Milano, copertina, Fondazione G. Whitaker, Palermo.

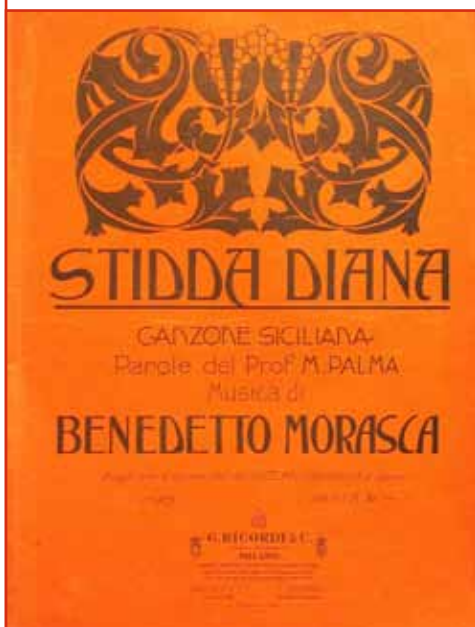
Giuseppe Mulè⁵².

Altri concorsi, con esibizioni canore sui carri della Santa, vennero contestualmente promossi dall’Arte melodrammatica, istituzione fondata nel 1894 dal contrabbassista

e commissari quali Sandron, Pitrè e Salomone Marino⁵¹ (la cui ricostruzione filologica de *La baronessa di Carini* ispirò due omonimi drammi musicali: il primo con libretto di Morello e musica di Gentile, il secondo di



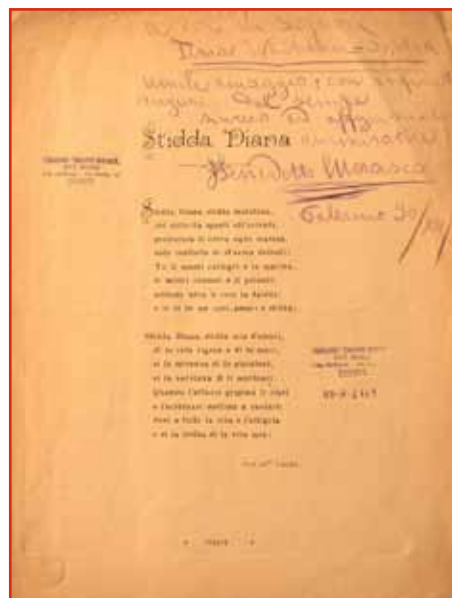
O Passareddu, canzone siciliana, musica di P. Dotto Pollaci, editore G. Ricordi, Milano, copertina, Fondazione G. Whitaker, Palermo.



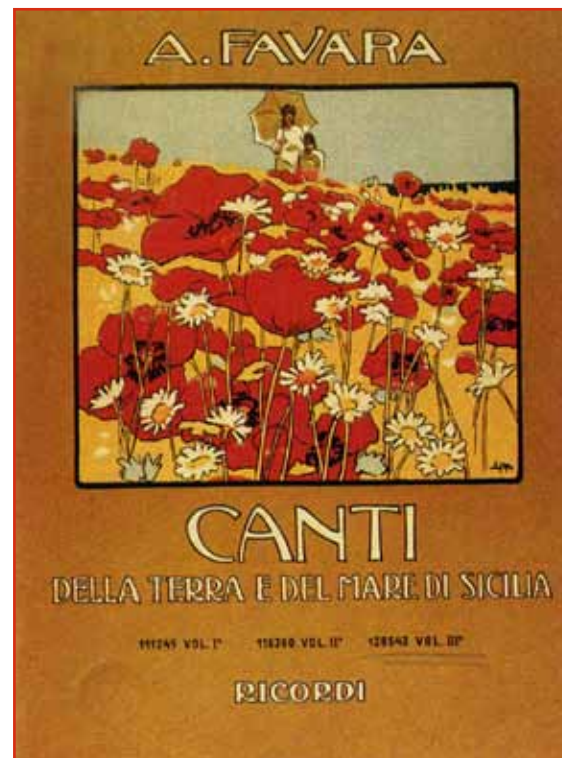
Stidda Diana, canzone siciliana, parole di M. Palma, musica di B. Morasca, editore G. Ricordi e C., Milano, copertina Fondazione G. Whitaker, Palermo.

rinvenuto “Montepellegrino”). Analogo lo scopo di alcuni numeri de “La canzone siciliana” (1909-1915), su cui figurano i testi presentati ai concorsi indetti dallo stesso periodico ed eseguiti al Teatro Bellini e al Giardino

Carmelo De Barberi e dotata di un proprio bollettino dai ricchi numeri unici illustrati con testi e musiche delle canzoni in lizza (come “Le canzoni siciliane per le feste di S. Rosalia” del 1902 o il non



Stidda Diana, canzone siciliana, parole di M. Palma, musica di B. Morasca, editore G. Ricordi e C., Milano, testo vocale con dedica del compositore a Tina Whitaker, Fondazione G. Whitaker, Palermo.



Alberto Favara, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, ed. Ricordi, Milano, copertina.

proseguire con brani quali *O passareddu!* e *Comu si campa?* di Paolo Dotto, *Stidda Diana* di Benedetto Morasca o le *Cinque canzoni siciliane* di Giuseppe Stancampiano⁵³. Nel frattempo, sotto il titolo di *Canti della terra e del mare di Sicilia* (1907; 1921) Ricordi pubblicò con successo anche due serie di canti popolari siciliani armonizzati da Alberto Favara⁵⁴ e rivolti a

Inglese, il nuovo arioso spazio a disposizione del pubblico.

Quasi una sorella ‘minore’ di quella partenopea – per repertorio, capacità e mezzi di diffusione, senso identitario di appartenenza – la canzone siciliana guadagnò lo stesso, e presto, la fiducia del maggiore editore musicale italiano, Ricordi, che già nel 1890 pubblicava

Paruleddi d'amuri di Pietro Gulì Caracciolo per



Cantu di carrettieri, A. Di Chiara, edizione musicale I. Alfano, Palermo, copertina, Biblioteca del Conservatorio di musica V. Bellini, Palermo.

un identico pubblico grazie alla normalità della notazione (linea del canto con accompagnamento del pianoforte). Né stilizzazioni alla moda né pura musica di tradizione orale, quindi, come già l'*Eco della Sicilia* (1883) del catanese Francesco Paolo Frontini o i *Canti di Sardegna* di Luigi Fara, usciti di seguito nel 1923⁵⁵.

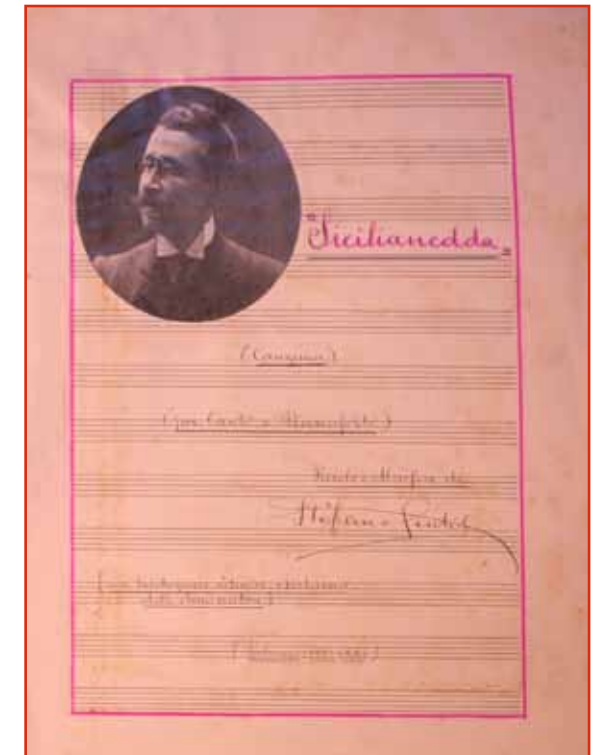
Prendendo le distanze dall'entusiasmo dei quotidiani, "La Sicilia musicale" – leggi un acido Stefano Gentile – giudica negativamente la prima raccolta del Favara, esprimendo riserve sulla rielaborazione dei canti popolari e soprattutto sulla loro esecuzione fuori contesto (ancora nel 1931 lo studio-so Cesare Caravaglios si sarebbe chiesto, facendo della domanda il titolo di un saggio, *Debbono essere i canti*

popolari armonizzati?)⁵⁸:

Il canto del popolo è bello in bocca al popolo [...]. Il Maestro Favara, vuol dire, non si contenta di averli raccolti, di averli stampati, vuole a tutti i costi farli sentire questi capolavori dell'arte popolare nostra!

In effetti, consapevole dei limiti dell'operazione, Favara aveva armonizzato le melodie popolari soltanto su pressione di Ricordi, che puntava sulla sicura commerciabilità del prodotto editoriale. Il

suo interesse si era rivolto esclusivamente alla loro raccolta lungo borghi e campagne della Sicilia occidentale attraverso un'intensa attività di recupero e trascrizione che procedette parallela alla produzione delle canzoni 'urbane' tanto in voga. Simile a quella più celebre, e di poco posteriore, dei compositori ed etnomusicologi



Frontespizio della canzone *Sicilianedda* con ritratto fotografico dell'autore Stefano Gentile, manoscritto, Biblioteca del Conservatorio di musica V. Bellini, Palermo.

ungheresi Bartók e Kodály, la pionieristica ricerca sul campo di Favara sarebbe confluita molto più tardi nel monumentale *Corpus di musiche popolari siciliane*, uscito doppiamente postumo nel 1957 a cura del genero Ottavio Tiby⁵⁹. Con esiti artistici diversi da quelli di Bartók, ma con il massimo rigore, Favara vide inoltre nella musica di tradizione orale il solo alimento capace di mantenere in vita la musica di tradizione scritta, vale a dire la musica colta europea, e su questa idea fondò sia la propria attività di compositore (*Sogno in val d'Enna*, 1913) che il proprio insegnamento in Conservatorio, determinante per allievi come Marinuzzi (*Suite siciliana*, 1910) e Mulè (*Sicilia canora*, 1920), che lo seguirono nella composizione di pagine sinfoniche intessute di melodie e ritmi attinti al folklore (ma il mondo siciliano, in quegli anni, ispirò anche pezzi pianistici e da camera di facile smerciabilità).

La convinzione, oggetto di varie conferenze, viene compiutamente esposta da Favara nel saggio *Il canto popolare nell'arte*⁶⁰: ad ospitarlo, nel marzo 1898 è “L'arte musicale”, rivista di ben dodici pagine che grazie alla collaborazione di una personalità dello spessore poliedrico di Favara, oltre che di Guglielmo Zuelli, mostra un'impronta particolarmente seria. Una brevissima, densa esperienza condotta da Giuseppe Aglialoro, segretario tecnico del Conservatorio e professore di canto e lettere presso l'Istituto dei

Ciechi Florio e il Liceo musicale femminile A. Scarlatti.

Notevole è la qualità degli articoli ospitati nei pochi numeri, forte l'attenzione prestata alla diffusione della musica strumentale, in una prospettiva adesso meno municipale, e ricercata la scelta delle musiche diffuse tramite i fogli allegati (di autori quali Alessandro Scarlatti, Gluck e Wagner). In soli tre mesi di vita il quindicinale pubblica la traduzione italiana, a cura di un musicista palermitano, di un saggio di Stewart Houston Chamberlain su lettere di Wagner, articoli polemici di Zuelli sulla produzione musicale in Italia, un saggio su lettere inedite di Bellini dello storico messinese Francesco Guardione, sempre sensibile a temi musicali⁶¹, un altro di Francesco Paolo Mulè sul libretto per musica e descrizioni dettagliate di opere appena presentate. Il periodico aggiorna poi il suo pubblico con un “Notiziario”, su cui rimbalzano informazioni anche da periodici nazionali, e con altre rubriche fisse, dedicate alla “Cronaca dei teatri”, comprendente quelli esteri, alle “Corrispondenze”, ai “Concorsi”, alla “Rassegna letteraria”.

L'interesse per la musica da camera e sinfonica è testimoniato dalla centralità della rubrica “Concerti”, che offre ampie recensioni dei programmi strumentali più consistenti e innovativi, in Italia e all'estero, con particolare attenzione alle iniziative della Società del Quartetto di Bologna e della Società dei Concerti

annessa al Conservatorio di Parma.

Tra gli avvenimenti palermitani spicca il grande concerto wagneriano organizzato, con il sostegno di Ignazio Florio e della sorella Giulia, principessa di Trabia, al Teatro Massimo da poco inaugurato, in un clima di esaltazione per una volta scevro dalle polemiche che si erano protratte anche dopo la sua sofferta costruzione⁶². Diretto da uno specialista wagneriano, Vittorio Maria Vanzo, il concerto si avvale di un'orchestra formata, con l'abituale promiscuità, anche dai «più valorosi» dilettanti e venne salutato dalla stampa come «una festa dell'arte quale ancor non si era veduta a Palermo», dal momento che la prestigiosità del luogo e la qualità del programma determinarono un salto di qualità rispetto ai concerti vocali e strumentali di beneficenza che da tempo scandivano le primavere palermitane, rafforzando le speranze sul futuro musicale della città. L'«eccezionale avvenimento artistico» diede inoltre nuova



Ricordo dell'Esposizione Nazionale di Palermo 1891, Edizione musicale L. Sandron, Palermo, copertina, Biblioteca del Conservatorio di musica V. Bellini, Palermo.

sinfonico *Nerone* dell'editore Sandron e lasciò che il giovane Marinuzzi presentasse personalmente una sua primizia).

concretezza al culto per Wagner, alimentato dal ricordo del soggiorno in città del compositore nell'inverno 1881-82⁶³. Un culto già tradottosi in tempestivi allestimenti al Politeama del *Lohengrin* e del *Vascello fantasma*, in occasione dell'Esposizione nazionale, che sarebbe poi stato assecondato per lunghi anni a venire dagli sforzi di Ignazio Florio per ospitare le migliori messinscene wagneriane al Teatro Massimo e da iniziative private come gli incontri musicali a tema presso Sonia ed Enrico di Salaparuta.

Su "L'arte musicale" il concerto viene recensito da Alberto Favara, che di lì a poco, nella stessa sala del Basile, avrebbe diretto le prime esecuzioni integrali, per la città, di Sinfonie beethoveniane, grazie all'appoggio offerto dal Circolo Artistico a una prima Società promotrice di concerti sinfonici (nella stessa estate del 1901 diresse il poema

Profondamente influenzato da Wagner sia sul piano teorico che compositivo, Favara esprime nel suo articolo contenuti più tecnici rispetto agli altri periodici, fino a mettere in guardia i giovani compositori dai pericoli insiti nella semplice imitazione della musica wagneriana, della quale invita a esplorare la ricchezza armonica attingendo piuttosto ritmi e melodie al canto popolare. Il suo ampio commento, salutando il successo dell'iniziativa, si chiude significativamente con l'auspicio «che i Concerti orchestrali diventino finalmente un'abitudine nel nostro paese, e che per essi la cultura di questo genere d'arte progredisca rapidamente».

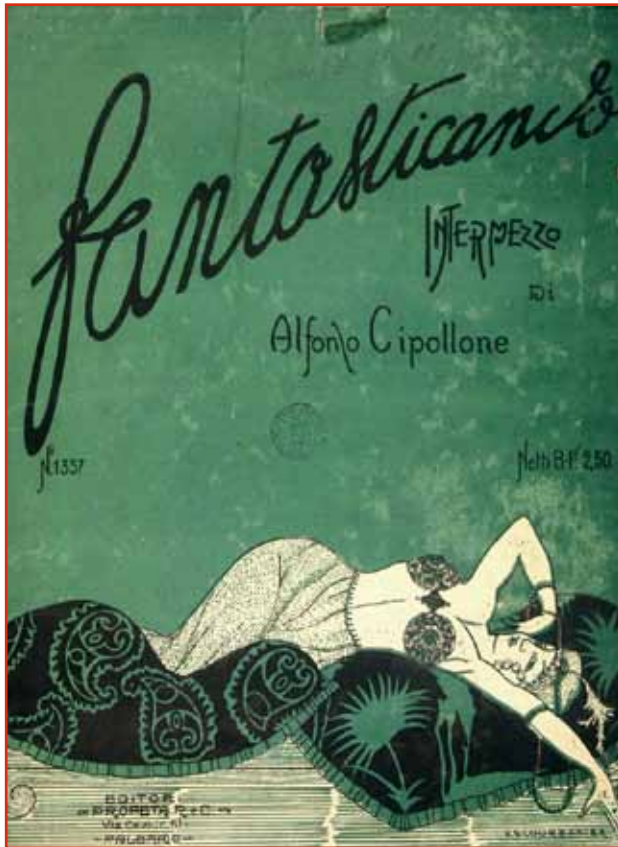
Per questo obiettivo Favara continuò a lavorare nella duplice veste di direttore d'orchestra e organizzatore anche nel biennio di reggenza del Conservatorio (1912-13). Il suo impegno è testimoniato, oltre che dai quotidiani, da un nuovo serio quindicinale, "L'arte" (1912-1913), con cui il critico d'arte Marco Redi si proponeva di colmare il vuoto italiano di una testata «né superbamente aristocratica né eccessivamente popolare». Diffusa a livello nazionale grazie alla consistenza dei saggi critici, la rivista documenta l'ulteriore fase di sviluppo della musica orchestrale che prende avvio nel 1912 con la nuova Società di concerti sinfonici istituita da Favara (nel cui ambito diresse presso la Sala Scarlatti la Sesta e la Settima di Beethoven, per

poi ricevere il duro colpo della nomina di altri musicisti, Cilea e a seguire Fano, alla testa del Conservatorio).

A fronte di queste iniziative, nel 1914 il politico Empedocle Restivo, fondatore della Galleria d'arte moderna presso l'Aula Rossa del Politeama, avanzò la proposta di un'orchestra stabile nella forma di una nuova Società dei concerti popolari, con la moderna finalità di allineare la pratica concertistica ai livelli dell'Augusteo o del Teatro del popolo di Roma e di arginare la fuga dei musicisti costretti ad emigrare dalla Sicilia. Come riportato su "L'Ora", il programma, non concretizzatosi, proseguiva all'insegna della sensibilità culturale e sociale:

La Società dei concerti popolari sotto la diretta sorveglianza del Municipio e degli Enti locali, nel costituire il pubblico delle sue importanti esecuzioni d'arte, avrà uno speciale riguardo a quelle classi cui le condizioni economiche non permettono di partecipare alla vita artistica e teatrale⁶⁴.

Intanto, alle soglie del Novecento, la veste musicale della città si fissava su altre riviste, sia proiettate allo spettacolo, ora sempre più assortito di *chanteuses* e *divettes* ("La cronaca teatrale", 1899), sia al nuovo binomio musica-sport ("Il torneo", 1896), o più dichiaratamente all'auto-celebrazione internazionale dell'alta



Fantastico, intermezzo di A. Cipollone, edizione musicale R. Profeta, Palermo, copertina, Biblioteca centrale della Regione siciliana.

d'orchestra, privilegiando il Teatro Massimo – in quegli anni sfavillante di allestimenti wagneriani e francesi, oltre che di qualche prima italiana – ma talvolta mirando ad abbracciare l'intero contesto nazionale, pur all'inizio della guerra (“Il teatro in Italia”, 1915).

società (la lussuosa “Sicile illustrée” dell'editore Salvatore Marraffa Abate, strumento di propaganda trilingue subentrato a “Flirt” dal 1897 al 1904). Meno obiettivamente sui giornali emanazione delle agenzie teatrali, caratterizzati dallo sviluppo dell'aspetto pubblicitario, che tuttavia ben documentano la carriera di cantanti e direttori

A guerra finita “Il teatro illustrato” (1918-1920; redattore musicale Girolamo De Fonzo Ardizzone), settimanale legato alle imprese dei fratelli Biondo, e ormai esteso al cinematografo, ospita scritti di Giannotto Bastianelli e del compositore Gianfrancesco Malipiero. Ma l'intento culturale è meglio perseguito su “Dioniso” (1919-1920), rassegna quindicinale cui collabora ancora Alberto Favara, su “Aretusa” (1924-1925), periodico d'arte sul quale scrive la pianista Maria Giacchino, e su “L'anfora” (1920), rassegna bimestrale diretta da Paolo Varvaro e Filippo Ernesto Raccuglia, che vi pubblica le sue prime composizioni⁶⁵.

Il tono di queste riviste è quello culturalmente e musicalmente vivace degli anni '20, lungo i quali all'intensificarsi delle iniziative musicali dei circoli cittadini si affiancò la nascita della Sezione palermitana della Corporazione delle Nuove Musiche, a opera dello stesso Raccuglia, della Associazione Palermitana Concerti Sinfonici (APCS) e degli Amici della Musica, mentre in pacifica convivenza fra vecchio e nuovo proseguivano gli appuntamenti a scopo benefico puntellati di *tableaux vivants* con curati sottofondi musicali.

L'intensa attività concertistica e il fitto dibattito musicale di quel decennio, finalmente al passo con città come Roma e Milano, si possono seguire nel dettaglio, fianco a fianco con la mondanità musicale, sulla duratura “Rassegna d'arte e teatri” (1922-1936).

Animata dall'ingegnere Gino Scaglia e da Ignazio Ciotti – il primo tornato poi nella sua Firenze come critico de “La Nazione”, il secondo rimasto a lungo attivo a Palermo⁶⁶ – la rivista ospita pure contributi di Alfredo Casella, cronache napoletane del compositore Pietro Ferro e recensioni del giovane direttore d'orchestra Ottavio Ziino (vicepresidente dell'APCS era il padre Agostino), la cui firma figura negli stessi anni anche su “L'Ora” accanto a quella del critico di professione Adelmo Damerini. Per la sua solidità e ricchezza di articolazione la “Rassegna d'arte e teatri” s'impone sin dall'inizio come «il più importante e diffuso giornale artistico dell'isola», attento a registrare sia gli avvenimenti



...a Zoraide, di I. Culotta, edizione musicale P. Ragona, Palermo, copertina, Fondazione Thule, Palermo.

locali che quelli internazionali: specchio fedele del mondo musicale cittadino grazie anche ai tanti annunci e alle inserzioni pubblicitarie di nuovi editori quali Balloni, Alfano e Profeta⁶⁷ (per i cui tipi eleganti e fantasiosi, presto sacrificati al monopolio Ricordi, scrivevano diversi compositori locali) e ai dettagli forniti regolarmente pure sugli eventi privati.

Dei salotti musicali di Palermo

La Duchessa dell'Arenella ha aperto ancora una volta le sue magnifiche sale a parenti e amici [...] cantò con la solita pienezza di voce e padronanza d'arte [...]. Ebbe medii di una tale pienezza da farmi ricordare della Bendazzi, il più potente soprano che io abbia udito: ebbe facile agilità di passi che molta ne richiedeano, cantando *Casta Diva* col relativo recitativo e la cabaletta dove spiegò un magnifico si bemolle. Gliel'avevo sentito cantare parecchi anni fa, con voce più metallica, e l'ho riudita ora con voce più pastosa, bella sempre ora e allora [...]⁶⁸.

Editoriali a tutta pagina di Ciotti e Scaglia, peraltro membri del direttivo della nuova istituzione, indirizzano immediatamente l'attenzione sull'Associazione Palermitana Concerti Sinfonici, nata alla fine del 1922 sul modello dell'Augusteo di Roma, con il sostegno della stessa Accademia di Santa Cecilia, e pronta ad assicurare alla città la migliore offerta musicale (facendola balzare «alla testa del

movimento musicale in Italia, subito dopo Roma»⁶⁹.

I settantadue concerti proposti fino al 1931 – quando il regime indurì la sua posizione nei confronti del presidente Francesco Orlando, fratello dell'onorevole Vittorio Emanuele – fecero conoscere un repertorio nuovo, spesso al limite dell'avanguardismo, con un dispendioso coinvolgimento dei migliori interpreti e direttori – Molinari, De Sabata, Rhené-Bâton, Gui, Marinuzzi, Guarnieri, Mascagni, Zandonai... – incurante della persistente indifferenza della politica, sorda pure agli appelli per la creazione di un'orchestra stabile lanciati sulla rivista da Scaglia (con l'invito ad abolire la Banda municipale e a seguire il modello della Stabile Orchestra Fiorentina, istituendo un'orchestra sovvenzionata dal Comune ma gestita da un ente autonomo garante della qualità delle esecuzioni)⁷⁰. Al Teatro



Programma di sala del concerto Backhaus tenutosi al Teatro Massimo nel febbraio 1928 per gli Amici della Musica, Fondazione Teatro Massimo, Palermo.

Massimo, sede dell'Associazione, si eseguirono, oltre a Beethoven, Berlioz, Brahms e Richard Strauss, musiche di Debussy, Ravel, Dukas, Franck, Stravinskij, Musorgskij, Dvorák, Janáček e Honegger, nuove musiche italiane (Martucci, Pizzetti, Respighi, Pick-Mangiagalli, Nordio, Savasta), la *Sinfonia marinaresca* del trapanese Antonio Scontrino e pagine d'ispirazione siciliana su melodie raccolte dal Favara, come *La giara* e la rapsodia *Italia* di Casella o la *Sicilia canora* di Mulè. E nel 1924, al proprio maestro da poco scomparso, Marinuzzi tributò un omaggio con brani sinfonici dalla sua opera *Urania* accostati a pagine wagneriane e alla Sesta di Beethoven, la preferita da Favara.

Il programma proposto da Marinuzzi in quel frangente – uno dei suoi attesi ritorni in città dalle fortunate *tournées* sudamericane – includeva anche Debussy,

compositore fino a quel momento pochissimo frequentato, che l'anno prima si era però ascoltato in tre straordinarie interpretazioni: quella pianistica di Casella sotto la direzione di Stefano Giglio, sempre per l'APCS, quella del pianista Carlo Zecchi al Nuovo Casino e quella di un noto quartetto boemo invitato dall'Ufficio concerti per la Sicilia di Trasselli Varvaro, che la "Rassegna d'arte e teatri" elogia sin dal primo suo numero per la scelta degli artisti, ricercata come nella successiva programmazione degli Amici della Musica:

Concerti. In fatto di concerti si nota a Palermo, da qualche tempo in qua un certo risveglio che ci dà bene a sperare per l'avvenire. L'anno scorso, ad iniziativa dell'Avv. Vito Trasselli Varvaro [...] avemmo la ventura di sentire il gran pianista Backhaus, i violinisti Corti, Ondricek, Vasa Prihoda e Principe, e i violoncellisti Barjanski, Livio Boni e Földesy. Quest'anno abbiamo avuto fra noi due forti violinisti, lo Szigeti e lo Spalding, avremo il pianista Roshental [sic] e il Quartetto Sevcik che costituirà un vero avvenimento per gli amatori della buona musica [...] ⁷¹.

L'ambizioso programma con cui nacque di seguito l'Associazione Siciliana Amici della Musica riceve subito uno spazio speciale sulla rivista, che segnala anche i componenti del Consiglio direttivo presieduto dal principe di Scordia:

[...] La neo-associazione, per raggiungere le sue finalità [prefiggendosi anche «il culto della musica da camera, l'educazione musicale del pubblico, la protezione dell'arte e degli artisti»] si propone di promuovere tutti gli anni in Palermo e nelle altre città dell'isola un ciclo di concerti di solisti e complessi artistici di fama riconosciuta; audizioni di giovani concertisti, a preferenza siciliani; conferenze, concorsi, esecuzioni teatrali ecc. Si propone poi di istituire un quintetto stabile, una scuola di canto corale, una biblioteca di musica, una rivista musicale etc. [...] ⁷².

Vito Trasselli Varvaro assunse la carica di direttore per l'organizzazione a fianco, ma per poco, del direttore artistico Giuseppe Mulè, in procinto di passare alla direzione del Conservatorio romano di S. Cecilia.

Secondo tradizione, il primo ciclo di concerti si avvale del sostegno di un comitato di dame, presieduto dalla duchessa dell'Arenella (la cui prima esibizione canora pubblica, sotto la direzione di Marinuzzi al Teatro Massimo, trova la massima risonanza sulla rivista che vi dedica un'intera prima pagina) ⁷³. Sino al 1939 gli Amici della Musica invitarono i nomi più illustri della scena internazionale – Backhaus e Serkin, Cortot e Rubinstein e molti altri – offrendo ampie opportunità anche ai musicisti locali, giovani e meno giovani, che si esibivano «prestando gentilmente la loro opera» ⁷⁴

(le recensioni della rivista riportano alla luce gli esordi di concertiste palermitane come Maria Giacchino, allieva di Alice Ziffer ed erede della sua cattedra al Conservatorio, spesso presente anche al Lyceum femminile, illuminato circolo culturale promosso dalla baronessa di Carcaci). Nel 1929 cantò al Massimo Ester Mazzoleni, ormai da anni a Palermo; sulle stesse scene si ascoltò Maria Caniglia, mentre il violinista Rosario Finizio, tra i valenti musicisti della penisola vincitori di concorso al Conservatorio, si esibì con Ottavio Ziino, che accompagnava abitualmente solisti locali e di passaggio. Tanti gli *ensembles* da camera invitati nel frattempo e spesso presente, lungo le prime stagioni, il Trio Stabile della stessa Associazione, formato da Gustavo Natale, Franco Umberto Oliveri e il violinista veneziano Attilio Crepax, nuovo «prezioso» acquisto del Conservatorio.

Sempre nel 1925 Filippo Ernesto Raccuglia, all'inizio della carriera che nel secondo dopoguerra lo avrebbe visto sovrintendente



Programma di sala del concerto Koster-Mulè tenutosi al Circolo Artistico di Palermo nel marzo 1933, Collezione Diego Ziino, Palermo.

del Teatro Massimo, proiettò la città ancora più in avanti fondando la prima sezione decentrata della Corporazione delle Nuove Musiche, ideata dal pianista e compositore Alfredo Casella con D'Annunzio e Malipiero nel 1923⁷⁵. Mentre l'età dei Florio volgeva al termine, con l'imprenditore ormai prossimo a ritirarsi dal Massimo, cedendo al tracollo economico, in una inaudita raffica di concerti presso il vecchio Teatro Bellini, Paul Hindemith col Quartetto Amar e Béla Bartók in recital pianistico stordirono pubblico e critica con musiche nuovissime: anche Gino Scaglia rimase perplesso, tanto da definire la musica di Bartók, e in particolare il suo Quartetto op. 7, «complicata e tormentata, monotona e opprimente», per «la sensibilità attuale», e le sonorità del *Concertino* di Stravinskij «più acide del succo di limone concentrato...»; mentre a confronto delle «aggressive musiche» di Bartók (*Danze contadinesche*), Stravinskij e Malipiero (*Stornelli e ballate*), gli sembrò «più pacata ed



Il Quintetto Femminile Palermitano, fotografia, Collezione famiglia Giacchino, Palermo.

equilibrata» la scrittura quartettistica di Paul Hindemith e di Ernest Bloch, quest'ultima nuova per l'Italia. Ma il Quartetto Amar, con il compositore Paul Hindemith alla viola e il fratello Rudolf al violoncello (che l'anno seguente suonò il *Concerto per quartetto* di Casella), propose anche il fascinoso Quartetto di Ravel – «terribile *charmeur*» per Scaglia – e Casella, Corti e Crepax ne eseguirono il Trio⁷⁶. (Teatro di un allargamento senza precedenti del repertorio,

il Bellini, rivalutato in quegli anni come sede concertistica, ospitò negli stessi giorni un concerto di musica antica del Trio Amstadt-Elhers, accolto tiepidamente da un pubblico che Ciotti, egli stesso spiazzato dall'inedito sovrapporsi di tanto moderno e tanto antico, disse «abituato al gusto piccante di cibi più forti e più saporosi»).

In un programma per archi solisti fu poi coinvolto Michelangelo Abbado, anch'egli approdato a Palermo come docente di violino, mentre l'anno dopo Casella si esibì nuovamente al pianoforte, Pizzetti suonò musiche proprie in trio con Serato e Mainardi e interpreti viennesi eseguirono il Quartetto op. 131 di Beethoven, facendo poi conoscere Kodály ai pochissimi disposti ad affrontare oltre alle asperità del programma anche il gelo della Sala Scarlatti. La temperatura musicale di quegli anni infiamma la "Rassegna d'arte e teatri", che la fissa nei suoi commenti entusiastici:

L'inaugurazione della stagione al *Circolo Artistico*, il secondo e il terzo concerto degli *Amici della Musica*, un concerto straordinario dell'*Ufficio Concerti per la Sicilia*, un'audizione di sonate al Conservatorio si sono affollati e quasi sovrapposti [...] e dopodomani anche la *Corporazione delle Nuove Musiche* inaugura la serie dei suoi concerti ultramoderni [...] Evviva! Continuando di questo passo Palermo diventerà in breve la città più musicale del mondo⁷⁷.

Difficile da digerire è piuttosto il grigiore del decennio successivo, senza più gli appuntamenti dell'Associazione Palermitana Concerti Sinfonici né proposte realmente innovative. Anche se gli Amici della Musica e i circoli continuarono a offrire appuntamenti interessanti sino allo scoppio della guerra, dando spazio anche a nuove formazioni cameristiche come il Quintetto Femminile Palermitano formatosi attorno a Maria Giacchino – e tanta musica si facesse per le *tournées* del Carro di Tespi e per l'Eiar (dotata come le stazioni di Torino e Roma di una propria orchestra) – sotto la cappa più pesante del regime riuscì a sopravvivere soltanto l'Accademia di musica contemporanea, che pur valorizzando giovani compositori dovette mantenersi passivamente nel solco della tradizione nazionale (e nel frattempo il ligio Rito Selvaggi subentrava al compositore catanese Antonio Savasta alla testa del Conservatorio).

Rimpianto per la vivacità appena gustata e desiderio di riprendere il cammino verso la vera modernità, riportando la città a un livello europeo di qualità musicale, alimentano gli interventi critici di Pietro Sgadari di Lo Monaco, riuniti insieme ad articoli di Gino Scaglia sotto l'eloquente titolo di *La grande esclusa*⁷⁸ (mentre la “Rassegna d'arte e teatri” documenta bene le stagioni concertistiche che Sgadari ospitava nel proprio studio, in forma di illuminata, quanto

prossima al tramonto, *Hausmusik*)⁷⁹.

La fine della rivista, dal 1933 organo ufficiale dell'Ente siciliano teatrale, è collegata al raffreddamento della temperatura musicale negli anni '30. La sua pubblicazione, caratterizzata negli ultimi tempi dall'interesse per il nuovo mondo del cinema, che si esprime con una corposa grafica di gusto futurista, si incrocia lungo quel decennio con quella di “Retrosцена”, mensile fondato da Giacomo Armò nel 1927 e capace tanto di allinearsi al regime come organo di varie istituzioni teatrali quanto di sconfinare in una nuova epoca durando ininterrottamente sino al 1971⁸⁰.

Naturalmente, al di là di brevi percorsi come quello qui tracciato, sarebbe assai utile l'esame comparativo delle riviste esaminate in relazione alle testate coeve delle maggiori città italiane, nelle linee programmatiche e nella qualità delle informazioni, per una più profonda comprensione del ruolo rivestito dalla *Palermo liberty* nel processo di svecchiamento della cultura musicale italiana, così da misurare, anche in questo ambito, la modernità della borghesia tra Otto e Novecento e le spinte provenienti dalla aristocrazia più colta. La ricerca in questo senso si può fondare soltanto su una catalogazione indicizzata, già avviata lungo la penisola per altri periodici musicali, o d'interesse musicale, ma ancora da intraprendere per le testate siciliane.



- 1 I giornali pubblicati all'indomani dell'Unità sono elencati in F. PUCCIO, *I giornali della provincia di Palermo*, Edizioni Giada, Palermo 1984. Della stessa autrice è *Cultura e società a Palermo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento*, in *I Whitaker di villa Malfitano*, Atti del seminario (Palermo, 16-18 marzo 1995), a cura di R. Lentini e P. Silvestri, Fondazione Giuseppe Whitaker, Palermo 1995, pp. 61-70. Alla ricerca sul giornalismo siciliano di interesse politico, stimolata dallo storico Francesco Brancato, sono stati dedicati vari studi (Mirabella, Chibbaro, Correnti).
- 2 La stampa periodica è stata la principale fonte per le mie ricerche sulla musica a Palermo tra Otto e Novecento, confluite in *La musica nell'età dei Florio*, L'Epos, Palermo 2006.
- 3 L. MANISCALCO BASILE, *Storia del Teatro Massimo di Palermo*, Olschki, Firenze 1984, p. 197.
- 4 Per dettagli sulle fonti cfr. C. GIGLIO, *La musica nell'età dei Florio... passim*.
- 5 Sulla Palermo a cavallo dei due secoli esiste, com'è noto, una vasta letteratura; tra gli scritti a carattere generale in primo luogo la ricostruzione storica di O. CANCELILA, *Palermo*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 293-379; quindi O. LO VALVO, *La vita in Palermo trenta e più anni fa in confronto a quella attuale*, Biondo, Palermo 1907, ID., *L'ultimo Ottocento palermitano*, I.R.E.S., Palermo 1937; M. TACCARI, *Palermo l'altro ieri*, Flaccovio, Palermo 1966; P. NICOLOSI, *Palermo fin de siècle*, Mursia, Milano 1979. Tra le cronache: *Cronache di un secolo. Dalla collezione del Giornale di Sicilia*, a cura P. Pirri Ardizzone, Flaccovio, Palermo 1959; P. NICOLOSI, *50 anni di cronaca siciliana, 1900-1950*, Flaccovio, Palermo 1975. Tra gli scritti a carattere più specifico: M. TACCARI, *I Florio*, Sciascia, Caltanissetta 1967; R. TREVELYAN, *Principi sotto il vulcano*, Rizzoli, Milano 1977, ID., *La storia dei Whitaker*, Sellerio, Palermo 1988 (con saggi di R. Lentini e V. Tusa); R. GIUFFRIDA, R. LENTINI, *L'età dei Florio*, Sellerio, Palermo 1985 (con saggi di G. Lanza Tomasi e S. Troisi); G. PIRRONE, *Palermo, una capitale. Dal Settecento al Liberty*, Electa, Milano 1989; A. M. DI FRESCO, *Da Mozia a Palermo. La stagione europea della città felice*, in *Mozia, Crocevia della comunicazione nel Mediterraneo*, Sip Direzione Regionale Sicilia, Palermo 1990, pp. 105-117; A. CHIRCO, *Palermo, tremila anni tra storia e arte*, Flaccovio, Palermo 1992; E. SERIO, *La vita quotidiana a Palermo ai tempi del Gattopardo*, Biblioteca Universale Rizzoli,

Milano 1999, pp. 248-275; S. CANDELA, *I Florio*, (1986), ed. cons. Sellerio, Palermo 2008. Per un quadro generale sulla vita musicale italiana nell'epoca umbertina cfr. G. SALVETTI, *La nascita del Novecento*, EDT, Torino 1991, pp. 238-245; per i decenni successivi cfr. F. NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Fiesole 1984; ID., *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Bulzoni, Roma 1990.

6 O. CANCELILA, *Palermo...*, pp. 318-319; p. 293.

7 M. TACCARI, *Palermo l'altro ieri...*, p. 93; P. NICOLOSI, *50 anni di cronaca siciliana...*, p. 32; ID., *Palermo fin de siècle...*, pp. 35-36.

8 F. Alliata di Villafranca (*Cose che furono, attraverso la storia di un'antica famiglia italiana*, Flaccovio, Palermo 1949, pp. 307-311) fornisce notizie preziose sulle abitudini musicali dell'élite palermitana nella *belle époque*, mettendo a fuoco la tradizione del concerto privato e citando le personalità più attive in questo campo (i principi di Trabia, Giuseppe e Tina Whitaker, i marchesi De Seta, la duchessa dell'Arenella). La sua testimonianza conferma il quadro vivace che emerge dalla lettura dei periodici e, in particolare, l'abitudine dei nobili di suonare con musicisti di professione (le sorelle Alliata, ad esempio, formavano spesso un quartetto con il giovane violoncellista Giuseppe Mulè).

9 «Anticamente le madri di famiglia e le ragazze [...] si limitavano a dare concerti in famiglia e ad assistervi. Chi non rammenta ddi gran pezzzi a quattru manu, sunati nno pianoforti a cura che spesso confinavano c'à sciarra i atti? Oggi, invece, si va ai pubblici concerti; le donne vanno al Circolo di Cultura a sentire le conferenze e fanno parte dell'Arbitrato per la pace» (O. LO VALVO, *La vita in Palermo trenta e più anni fa...*, p. 224).

10 M. TACCARI, *Palermo l'altro ieri...*, pp. 37-38.

11 Si vedano più avanti le note 18 e 80.

12 Sulla sprovvincializzazione del gusto musicale e lo sviluppo della musica strumentale in Sicilia ha attirato per primo l'attenzione Roberto Pagano, a partire da *Le attività musicali a Palermo nell'ultimo decennio dell'Ottocento*, in *Dall'artigianato all'industria. L'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891-92*, a cura di M. Ganci, M. Giuffrè, Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo 1994.

13 I. CIOTTI, *La vita artistica del Teatro Massimo di Palermo (1897-1937)*, 2. ed. a cura di C. Martinez, Tipolitografia Priulla, Palermo 1984; O. TIBY, I. CIOTTI, *I cinquant'anni del Teatro Massimo*, I.R.E.S., Palermo 1947; L. MANISCALCO BASILE, *Storia del Teatro Massimo... passim*, G. LEONE, *L'opera a Palermo dal 1653 al 1987*, vol.

II *L'opera al Teatro Massimo dalle origini (1897) al 1987*, Publicicula, Palermo 1988 (con introduzione di U. Mirabelli); G. LEONE, S. LEONE, *100 anni di musica al Teatro Massimo di Palermo 1897-1996*, Publicicula, Palermo 1997.

14 Anche dopo l'Unità il teatro rimase la manifestazione musicale egemone, ma già negli anni 1850, nonostante un primo scioglimento (1848) dell'Accademia Filarmonica Palermitana, sodalizio di dilettanti i cui ultimi regolamenti prevedevano anche tre/quattro concerti pubblici annuali, si era sviluppata un'embrionale attività concertistica con serate a beneficio e «accademie» (cfr. "Il buon gusto", 5 marzo 1853). Eccezionali poi quelle tenute in occasione di loro soggiorni da virtuosi come Thalberg (1843) e Bazzini (1846). Secondo una tradizione mantenutasi viva sino agli anni '80 e oltre, le «accademie», che a Napoli già nei primi anni '50 si stavano indirizzando verso programmi di omogenea musica «classica», erano caratterizzate dalla promiscuità degli interpreti (professionisti e dilettanti) e dei programmi (pezzi sia vocali che strumentali per lo più di derivazione operistica o quando possibile 'funambolici'). Così anche quelle offerte, a fianco della attività privata dei soci dilettanti, dalla Accademia Filarmonica, rinata nel 1867 e rinominata 'Bellini'; cfr. P. PENNISI, *L'Accademia Filarmonica Palermitana*, in *Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e ricerche*, a cura di A. Carlini, Società Filarmonica Trento, Trento 2001, pp. 181-225; R. PAGANO, *I Filarmonici in Sicilia*, in *Accademie e Società Filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, Atti del convegno, (Trento 1-3 dicembre 1995), a cura di A. Carlini, Provincia Aut. di Trento - Società Filarmonica di Trento, Trento 1998, pp. 401-414; O. TIBY, *Il Real Teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano*, Olschki, Firenze 1957, pp. 245 sgg., pp. 331-333. Di riferimento, sullo specifico «principio della varietà» nell'accademia ottocentesca e in genere sui percorsi della musica sinfonica lungo la penisola: A. ROSTAGNO, *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Olschki, Firenze 2003.

15 Alice Ziffer e Giacomo Baraghi furono attivi in campo cameristico, mentre Alberto Favara si prodigò per la diffusione della musica sinfonica. L'esigenza di raggiungere città quali Firenze e Milano, ma anche Torino, Modena, Bologna, Lucca, Roma o Napoli, nella recezione della musica da camera si avverte subito dopo l'Unità. Sin dal 1863 si delinea il programma di una Società del Quartetto simile a quelle che stavano sorgendo nella penisola, ma benché nel 1871 la ritenga necessaria anche il direttore del Conservatorio Pietro Platania, quelli che la

"Gazzetta musicale di Palermo" del 1° agosto 1874 definisce incidenti ne ritardano la nascita sino al maggio di quell'anno, quando ad istituirla è la Deputazione dell'Accademia Filarmonica Bellini (la Società durerà fino al 1877). Di musica da camera si torna a parlare nel 1886, quando la rivista "La Musica" lamenta il ritardo rispetto a Napoli: se infatti l'esperienza dei Trii beethoveniani proposti dal pianista Joseph Rubinstein è diretta a pochi privilegiati, legati alla cerchia formatasi attorno a Richard Wagner durante il suo soggiorno nell'inverno 1881-82, del tutto sporadiche sono le esecuzioni proposte negli anni successivi da musicisti locali. Negli anni 1880 si registrano intanto i primi esperimenti di concerti sinfonici grazie al direttore d'orchestra Federico Nicolao, reduce dall'attività svolta al teatro di Nizza, ma i primi appelli per la creazione di un'orchestra municipale erano stati lanciati già nel 1870 dalla rivista "L'Arte", organo dell'appena ricostituita Filarmonica Bellini, e da Pietro Platania, che lamentava le «deplorable» condizioni musicali della città e le difficoltà dei musicisti, suggerendo di seguire gli esempi di Milano e Firenze.

16 O. TIBY, *Il Real Teatro Carolino ...*, (le notizie ricavate dai periodici sono state fondamentali anche per le successive ricerche di Paola Pennisi sulla Accademia Filarmonica Palermitana, citate alla nota 14).

17 Soltanto tre testate palermitane – "L'arte musicale" (1898), "La Sicilia musicale" (1894-1910) per le sole annate 1907-1908, e "Il Messaggero d'arte, musica, drammatica, letteratura, attualità" (1913) – figuravano nel fitto elenco curato da Imogen Gellinger per la voce *Periodicals* del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London 1980 (poi integrato nella nuova edizione del 2001 dalla stessa Fellingner, il cui primo catalogo del 1968 includeva soltanto "L'arte musicale"). Per l'individuazione dei numerosi altri periodici di interesse musicale che ho elencati ne *La musica nei periodici dell'Ottocento e del primo Novecento pubblicati a Palermo*, in "Fonti musicali italiane", II, 1997, pp. 95-153 (poi anche *Music Periodicals in Palermo. The Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, in "Fontes Artis Musicae", XLV, 3-4, July-December 1998, pp. 250-272), ho esaminato le collezioni delle principali biblioteche palermitane: Biblioteca Comunale (l'accesso ai periodici fu poco dopo sospeso per il restauro dei locali), Biblioteca centrale della Regione siciliana e quella della Società Siciliana per la Storia Patria, oltre a quella del Conservatorio V. Bellini (su tempestiva segnalazione di Federica Riva). Oggi "L'arte musicale", "La Sicilia musicale" e la "Rassegna d'arte e teatri" (1922-



1936), conservati presso la Biblioteca centrale della Regione siciliana, e il primo e il terzo anche presso la Biblioteca Nazionale centrale di Firenze, sono catalogati on-line in SBN (catalogo in linea del Servizio Bibliotecario Nazionale: <<http://www.sbn.it>>).

18 Sulla realtà nazionale cfr. M. CAPRA, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in *La divulgazione musicale in Italia oggi*, Atti della giornata di studi, (Parma 5-6 novembre 2004), a cura di A. Rigolli, EDT, Torino 2005, pp. 64-85 (pdf: <<http://cirpem.lacasadellamusica.it/Ladimus2004.pdf>>). Segnalo anche un recente bel contributo utile per un confronto con la realtà palermitana: P.P. DE MARTINO, M. CUOZZO, *In punta di penna e di matita: critica e iconografia della canzone napoletana nella 'cultura delle riviste'*, in *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di E. Careri e P. Scialò, LIM, Lucca 2008, pp. 5-77: pp. 1-19). Inoltre, un'ampia bibliografia sulla stampa periodica musicale è consultabile on-line a corredo del progetto "Banca dati della critica musicale italiana 1900-1950" (PRIN 2005-2007), coordinato presso l'Università di Firenze da Fiamma Nicolodi (<http://www.ricercaitaliana.it/prin/dettaglio_prin-2005108339.htm>).

19 Agli inizi dell'Ottocento si pubblicano soltanto giornali politici con generiche informazioni sull'attività teatrale o riviste di cultura con sporadici saggi d'argomento musicale.

20 Informazioni fornite da "La Lince", 15 febbraio 1875.

21 L'Accademia, fondata nel 1827, rimase attiva sino al 1848; ricostituitasi nel 1867, cessò definitivamente di esistere nel 1889, presidente l'ormai anziano marchese di San Giacinto, già tra i suoi fondatori; vedi nota 14 (e 36).

22 Sulle iniziative giornalistiche degli editori musicali italiani, a partire da Giovanni Ricordi nel 1842, cfr. M. CONATI, *I periodici teatrali e musicali italiani a metà Ottocento. Una introduzione*, in *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, a cura di R. Pozzi, Olschki, Firenze 1990, pp. 89-100: p. 97; cfr. inoltre R. VERTI, *Un nuovo centro per l'inventariazione dei periodici musicali*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", XX, 1986, pp. 427-434, dove si evidenzia come molti redattori gestissero lucrosamente agenzie teatrali «con annessa copisteria».

23 "La Sicilia musicale" si conserva presso il Conservatorio V. Bellini (Anni I-II lac.; IV-VIII), la Biblioteca Comunale di Palermo (Anni II-VII, con poche lacune), la Società Siciliana per la Storia Patria (Anni IV-VI; VII sino al n. 5) e la Biblioteca centrale della Regione siciliana (Anno IV sino al n. 13/14), oltre che, in

parte, come adesso visibile nel catalogo in linea SBN, a Bologna (ex Civico museo bibliografico musicale) e a Milano (Museo del Risorgimento).

24 I cataloghi pubblicitari di Luigi Sandron (1856-1923) costituiscono un'utile fonte di informazioni. Appartenente alla nota famiglia di editori, Sandron si formò alla scuola di composizione di Pietro Platania e fu apprezzato autore di lavori sinfonici e teatrali, oltre che di numerose trascrizioni per la propria e per altre case editrici; numerose sue composizioni manoscritte e alcune a stampa si conservano presso la biblioteca del Conservatorio V. Bellini, altre (originali o più spesso trascrizioni) sono inserite in numeri della stessa rivista, che riporta inoltre il suo ritratto fotografico e un encomio ("La Sicilia musicale", V, 8-9, agosto-settembre 1907).

25 Morello e Gentile risultano entrambi inseriti negli organici del Conservatorio aggiornati al 1911: il primo come bibliotecario, il secondo come ispettore (cfr. B. MORASCA, *Raccolta di programmi, audizioni e concerti vocali e strumentali tenuti nel R. Conservatorio di Musica "V. Bellini" dal 1893 al 1911*, Stab. Tipografico Lao, Palermo 1913, p. 108). Morello, che era attivo anche presso l'Istituto musicale L. Cherubini, vi risulta inserito sin dal 1906. Proprio dalle pagine de "La Sicilia musicale" veniamo a sapere che Stefano Gentile fu organista alla Cappella Palatina (IV, 9-10) e direttore della Schola Cantorum Santa Rosalia (IV, 2). La notorietà del Gentile, che si produsse anche come compositore, è dimostrata dalla pubblicazione su "La Sicile illustrée" del 1907 (Anno IV, nn. 8 e 9-10) di una sua fotografia accompagnata da un elogio e una sua composizione vocale; la prestigiosa rivista pubblicò inoltre alcuni suoi scritti, tra cui il saggio *I mosaici della Cappella Palatina, appunti di estetica musicale* (Anno IV, n. 5; in traduzione francese) che il Gentile diffuse anche attraverso la testata da lui diretta, ricevendo apprezzamenti dai letterati più in vista della città (questo e altri suoi saggi si possono leggere presso la Biblioteca centrale della Regione siciliana e la Biblioteca Comunale, mentre la biblioteca del Conservatorio conserva un altro suo breve scritto, *In memoria del M. Antonino Pasculli*, con dedica autografa alla biblioteca. Come musicologo Stefano Gentile collaborò anche con gli *Amici della Musica* (Programmi di sala, Concerti I decennio 1925-1935).

26 L'impostazione didascalica della rivista è rilevabile anche dai contenuti degli articoli firmati dal direttore, come testimoniano alcuni titoli: *Riccardo Wagner, Palestrina, Musica sacra, Orlando di Lasso, La canzone popolare, Critica d'arte, Le scuole*

Musicali, Gounod, Arte nazionale, Hans Sachs, Giuseppe Tartini.

27 Tra i necrologi quello di Pietro Platania ("La Sicilia musicale", V, 5, maggio 1907). Un ampio elogio del musicista si può leggere nel numero successivo.

28 Nella rubrica "La nostra musica" si legge: «Questo autore [...] è forse poco noto in Italia e specialmente presso di noi, e quindi siam certi di far opera buona nel pubblicare una delle migliori composizioni che non crediamo sia stata pubblicata mai in giornali musicali».

29 Nel primo numero dell'Anno IV (1906) Gentile presenta così il nuovo contenuto della rivista: «versi, prose poetiche, eleganti questioni d'arte, critiche, note di estetica e di storia dell'arte, recensioni di opere artistiche e scientifiche, corrispondenza dai paesi della Sicilia, intermezzi artistici, notiziari di varietà, di curiosità, di amenità musicali, note spicciole di pedagogia, di sociologia, di filosofia, etc. etc.».

30 Il Circolo Artistico, allora al centro della vita sociale palermitana, inaugurava una gloriosa tradizione musicale. Basti ricordare, oltre ai numerosi concerti di cui si parla nella rivista, l'organizzazione dei concerti sinfonici promossi e diretti da Alberto Favara tra il 1900 e il 1901, con prime esecuzioni integrali di Sinfonie beethoveniane.

31 I centri della vita musicale, negli anni immediatamente successivi all'unificazione, erano stati il R. Teatro Carolino (ribattezzato "Bellini"), il R. Teatro Santa Cecilia, l'Accademia Filarmonica Palermitana (dal 1867), il R. Conservatorio del Buon Pastore, i saloni aristocratici e i salotti borghesi, e infine la Marina e Villa Giulia per esecuzioni popolari all'aperto.

32 La qualità della musica all'aperto era cresciuta in quei decenni grazie al virtuoso Antonino Pasculli, vincitore di concorso nel 1877, come informa "Don Bucefalo" il 30 settembre: «Finalmente dopo uno splendidissimo esame per il posto di capo banda della nostra musica cittadina, ove vi erano molti concorrenti, è risultato vincitore il nostro celebre suonatore d'Oboe Antonino Pasculli. Il paese ne è molto contento, e spera della provata energia dell'ottimo professore che fra non molto la nostra banda cittadina piglierà il posto che gli spetta, e che sempre ha goduto, quello di essere la prima»; lo stesso periodico informava dell'acquisto di nuovi strumenti da parte della Giunta e successivamente del successo riscosso dalla banda cittadina con il suo nuovo maestro a Villa Giulia, tanto da far sembrare Palermo simile a Vienna o a Parigi.

33 Guglielmo Zuelli (Reggio Emilia 1859 - Milano 1941) impresso un forte impulso all'attività artistica del Conservatorio, ripristinando le esercitazioni orchestrali, inaugurando la Sala Scarlatti e investendo il frutto del lascito di don Vincenzo Bonerba in concerti annuali di musica sacra, secondo le disposizioni testamentarie del monaco olivetano; fu lui, inoltre, ad attribuire all'Istituto il nome di "V. Bellini". Compositore e direttore d'orchestra, Zuelli proveniva dalla direzione della Scuola musicale di Forlì e dopo Palermo avrebbe proseguito la sua carriera al Conservatorio di Parma (1911). Un suo ritratto, con relativo elogio, è pubblicato in prima di copertina del n. 4-5 dell'Anno VI, aprile-maggio 1908.

34 "La Sicilia musicale", Anno IV, n. 3-4 (1° febbraio 1906).

35 Formatosi alla scuola di Zuelli, Morasca è spesso menzionato nei periodici del tempo. Autore di una preziosa *Raccolta di programmi, audizioni e concerti vocali e strumentali tenuti nel R. Conservatorio...*, rappresentò una sorta di *trait d'union* tra il Conservatorio e l'alta società, per la sua intensa attività di docente di canto e accompagnatore pianistico.

36 Il complesso rapporto tra la condizione nobiliare e l'esercizio pubblico della musica nella Palermo del XVIII e del XIX secolo è stato analizzato da Roberto Pagano in vari scritti, ultimo dei quali *Il blasone e la lira: gli aristocratici e la musica nella Palermo dei secoli scorsi*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, a cura di G. Pitarresi, Laruffa, Reggio Calabria 2001, pp. 255-279, a proposito del barone d'Astorga e del marchese Pietro Airoidi, che nel 1820-21 fece rappresentare al Carolino il suo *Adriano in Siria* senza più dovere celare la sua identità. Ma ancora nel 1846 il principe Lanza, deputato amministratore del Real Collegio di Musica, rifiutava la proposta fattagli dal presidente dell'Accademia Filarmonica di mettere gratuitamente a disposizione i migliori allievi del Collegio per le esecuzioni dell'Associazione, nel cui regolamento si suggeriva invece l'abbattimento delle vecchie barriere di casta per giovare della collaborazione gratuita di professionisti. Veniva così impedita la frequentazione tra i giovani musicisti e i dilettanti dell'Accademia, i quali in diverse altre occasioni ebbero tuttavia modo di suonare insieme con professionisti.

37 Nel n. 4-5 dell'Anno VI vengono pubblicati il ritratto e un elogio del Natoli, che fu violinista e sostituto direttore d'orchestra al Massimo. La scelta della professione musicale, insolita per un marchese, viene così commentata: «Faceva il mestiere del nobile, del gran signore... e ... invece volle essere un... maestro di musica».



38 La formazione dell'orchestrina di dilettanti fu un'iniziativa di Giovanni de Spuches marchese di Schysò, violoncellista e protettore del giovane Giuseppe Mulé; dalle pagine de "La Sicile Illustrée" apprendiamo che la prima di queste esibizioni avvenne il 15 giugno del 1905 a Villa Malfitano.

39 "La Sicilia musicale", IV, 9-10, 13 maggio 1906.

40 "La Sicilia musicale", I, 9, 1° maggio 1894. La musica sacra risentiva fortemente degli interventi anticlericali seguiti all'unificazione e, in particolare, della soppressione degli ordini religiosi. L'interesse per l'antica musica strumentale italiana caratterizzò, nei decenni successivi, la nascente musicologia italiana.

41 L'iniziativa era stata preceduta dalla nascita, nel maggio 1874, della Società del Quartetto, come affiliata della Filarmonica Bellini, in linea con una tendenza manifestatasi al Conservatorio sin dal 1870 (vedi nota 15).

42 "La Sicilia musicale", II, 9, 1° maggio 1895.

43 "La Sicilia musicale", IV, 7-8, 1° aprile 1906. L'accusa di privilegiare la musica tedesca, dimenticando la tradizione nazionale, era stata in effetti rivolta agli allievi del Conservatorio, e dunque ai loro maestri, sin dal 1895.

44 L'importanza artistica e la magnificenza dei concerti offerti dal principe Pietro Lanza di Trabia e dalla principessa Giulia, nata Florio, è sottolineata anche in F. ALLIATA, *Cose che furono...*, p. 310. Altro salotto musicalmente vivace fu quello del prefetto marchese De Seta, come si deduce dalle numerose cronache pubblicate ne "La Sicilia musicale" e in periodici come "Flirt" o "La Sicile Illustrée" e come viene confermato dalla Alliata. Sia in M. TACCARI, *Palermo l'altro ieri...*, pp. 38-39, che in *Cronache di un secolo...*, p. 148, è riportata la cronaca di uno dei concerti più riusciti.

45 "La Sicilia musicale", II, 8, 15 aprile 1895.

46 La canzone siciliana si sviluppa a partire dal 1888, ma qualche esempio, su versi di Giovanni Meli, si registra già in Pacini e Donizetti, le cui canzonette *Dimmi dimmi apuzzà nica* e *Bedda Eurilla* inserite nei *Passatempo musicali* si conservano presso la biblioteca del Conservatorio insieme a pagine come *Lu surciteddu di testa sbintata* di Ignazio Schiavo e la *Bedda Nici* di Giuseppe Dotto, cantata nel marzo 1880 dal soprano Talia Luè nel corso di una beneficiata al Teatro Bellini.

47 *Parra!* (versi di Martino Palma, musica dello stesso Sandron), *Biddicchia nun l'a nesciri!* (musica e parole di Alfredo Armò), *Lu quarararu* e *Lu stigghiularu* (musica di Urbano, versi di Inghilleri) e la premiata *Comu non t'av'amari?!* (versi di Martino

Palma, musica di Paolo Dotto).

48 Il concorso ebbe «risultati poco lusinghieri», a detta dell'estensore di un *excursus* sul nuovo genere 'urbano' pubblicato nel dicembre 1909 sul mensile "La canzone siciliana"; dell'attività musicale di Tina Whitaker ho parlato in *Tina Whitaker e la musica nella belle époque palermitana*, in *I Whitaker di villa Malfitano...*, pp. 339-364.

49 In G. VACCA, *Canzone e mutazione urbanistica*, in *Studi sulla canzone napoletana classica...*, pp. 431-447 sono individuate e analizzate a fondo le relazioni tra i cambiamenti urbanistici e sociologici di fine Ottocento e lo sviluppo di un genere 'urbano' come la canzone napoletana, legato in modo esclusivo alla città di Napoli al contrario degli analoghi generi sorti nello stesso periodo ma connotati in senso nazionale, come la canzone 'francese', il fado 'portoghese' o il tango 'argentino'.

50 *L'Allustra, Mpicchiti Mpacchiti e Vasami*: preziose le informazioni fornite quell'anno da "La Lince".

51 Cfr. "La Lince", 15 aprile e 15 settembre 1894.

52 S. SALOMONE MARINO, *La Baronessa di Carini. Storia popolare del secolo XVI in poesia siciliana reintegrata nel testo e illustrata co' documenti* (1870), Trimarchi, Palermo, 1914³.

53 L'interesse diminuì già negli anni '20, ma alle soglie degli anni '30 Anita Di Chiara pubblicò presso Alfano un *Cantu di carritteri* su versi di Ignazio Buttitta e nel 1941 Stefano Gentile riapparve con una *Sicilianedda* manoscritta. L'attenzione sul folklore viene in seguito mantenuta viva dall'attività di cori locali e in particolare, a Palermo, dal Coro della Conca d'Oro diretto da Carmelo Giacchino, che effettuò fortunate *tournées* sino alla metà del Novecento.

54 Sulla spessa figura di Favara cfr. T. SAMONÀ FAVARA, *Alberto Favara, la vita narrata dalla figlia*, Flaccovio, Palermo 1971; P.E. CARAPEZZA, *Favara e Ottavio Tiby, pionieri della musicologia in Sicilia*, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, Palermo 1980, pp. 9-22; ID., "Urania" (1894) di Alberto Favara: una reazione nietzscheana al verismo, in *Opera e Libretto I*, Olschki, Firenze 1990, pp. 385-395.

55 Nel frattempo anche Ottavio Tiby armonizzò alcune melodie e quasi sull'esempio di Bartók propose delle *Danze siciliane* per violino e pianoforte nei concerti tenutisi a casa Sgadari di Lo Monaco negli anni 1930.

56 "La Sicilia musicale", V, 10, ottobre 1907. Interessanti le moderne considerazioni di Pietro Sassu, basate sull'operazione condotta poco dopo dal



sardo Luigi Fara, le cui armonizzazioni gli appaiono però più come uno «sciatto e modesto esercizio»; cfr. il suo saggio *L'arte popolare in Sardegna tra suoni e segni*, Cagliari 1990, cit. in L.S. URAS, *Nazionalismo in musica. Il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, LIM, Lucca 2003, p. 94 e n.

57 A. FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di O. Tiby, 2 voll., Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, Palermo 1957.

58 Il saggio, pubblicato su "L'Arte musicale" nel marzo 1898, fu poi inserito da Teresa Samonà Favara nella raccolta di *Scritti sulla musica popolare siciliana* del padre curata per De Santis (Roma 1959).

59 L'interesse per la musica di Francesco Guardione trova conferma nel profilo biografico di Pietro Platania che pubblicò a Milano nel 1908 (ristampa palermitana: 1910) e in raccolte di scritti di critici e musicisti a lui appartenute e ora conservate alla Biblioteca Comunale di Palermo.

60 Il concerto del 18 aprile 1898 fu il primo di una serie di undici concerti organizzati durante le stagioni liriche del Teatro sino al 1937, prima che iniziasse l'attività dell'Ente Autonomo; cfr. L. MANISCALCO BASILE, *Storia del Teatro Massimo...*, p. 211; G. LEONE, S. LEONE, *100 anni di musica al teatro Massimo...*, pp. 185-186.

61 Cfr. R. PAGANO, *Wagner a Palermo. I fascini combinati di Igea, Mignon e di S. Rosalia*, programma di sala di *Das Liebesverbot* (Il divieto d'amare ovvero *La novizia di Palermo*) di Richard Wagner, Palermo, Teatro Massimo, Ciclo di opere e di balletti 1990-1991; U. MIRABELLI, *Nella luce di Palermo-Im Lichte Palermos*, Sellerio, Palermo-Frankfurt am Main 1982, pp. 46-60.

62 "L'Ora", 19 maggio 1914.

63 Cfr. F.E. RACCUGLIA, *Io e il Teatro Massimo*, Priulla, Palermo 1983; O.M. FRAGALI, *Le attività musicali a Palermo nella prima metà del XX secolo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Palermo, a. a. 1991-92.

64 Ignazio Ciotti collaborò poi con Ottavio Tiby alla stesura de *I cinquant'anni del Teatro Massimo...*

65 Rosario Profeta, musicista, prima che editore, per trent'anni prima violò al Teatro Massimo di Palermo, presente in varie formazioni cameristiche sin dal 1907, poi nel Carro di Tespi e nei gruppi solistici dell'Eiar, è autore di una *Storia e letteratura degli strumenti musicali* (Marzocco, Firenze 1942) che conserva la memoria dei migliori musicisti di quel tempo fornendo inedite informazioni. All'indomani

della Prima guerra Profeta intraprese contemporaneamente l'attività editoriale e la gestione di un emporio di musica in via Cavour.

66 "Rassegna d'arte e teatri", II, 13, 15 gennaio 1923.

67 "Rassegna d'arte e teatri", I, 11, 10 dicembre 1922. Tra i soci fondatori dell'Associazione, oltre a esponenti della migliore borghesia delle professioni, anche musicisti quali Favara e i giovani Raccuglia e Tiby. Nel 1928 l'APCS diede alle stampe un Annuario per documentare la sua sorprendente attività: *Associazione Palermitani Concerti Sinfonici-Concerti 1922-28* [Palermo, maggio 1928]. Numerosi programmi appartenuti a Raccuglia sono stati raccolti da Giovanna Modica durante il suo lavoro presso la Biblioteca della Fondazione Teatro Massimo.

68 Sull'APCS cfr. I. CIOTTI, *La vita artistica del Teatro Massimo di Palermo 1897-1937...*; G. LEONE, S. LEONE, *100 anni di musica al Teatro Massimo...*, pp. 187-194; O. M. FRAGALI, *Le attività musicali a Palermo...*. Sulle proposte di Scaglia cfr. "Rassegna d'arte e teatri", IX, 141, 14 febbraio 1930, editoriale "Dalla Banda Municipale ad una Orchestra Stabile". In precedenza Scaglia aveva pensato alla municipalizzazione e alla conseguente creazione dell'Orchestra stabile municipale del Teatro Massimo ("Abolire la Banda", in "Rassegna d'arte e teatri", 18 marzo 1927); cfr. anche R. PAGANO, *Preistoria, travagliata genesi e nascita di un importante strumento di cultura*, in «Et facciam dolci canti», *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65. Compleanno*, a cura di B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese, LIM, Lucca 2003, vol. II, pp. 1253-1268: pp. 1259-1261.

69 "Rassegna d'arte e teatri", I, 1, 20 marzo 1922.

70 "Rassegna d'arte e teatri", IV, 63, 14 agosto 1925.

71 "Rassegna d'arte e teatri", I, 7, 30 giugno 1922 (con elogio e ritratto di Gino Marinuzzi).

72 "Rassegna d'arte e teatri", VIII, 128, 15 gennaio 1929.

73 Allievo di Alberto Favara e a Roma di Ottorino Respighi, in quegli anni Raccuglia fu anche maestro sostituto presso il teatro di cui avrebbe poi tenuto le redini. Lo straordinario biennio 1925-26 è ricordato nel suo *Io e il Teatro Massimo*, Priulla, Palermo 1983, pp. 58-59. A Bartók girò le pagine il giovane Ottavio Ziino, che a sua volta ricordò quegli anni nei *Ricordi di un musicista*, Flaccovio, Palermo 1994, pp. 21-22.

74 "Rassegna d'arte e teatri", IV, 55, 6 marzo 1925; la recensione del recital pianistico di Bartók, sempre a firma di un perplesso Scaglia, è del successivo



numero del 19 marzo. I programmi di sala si fregiavano della firma di Adelmo Damerini, in quegli anni, come si è già detto, docente al Conservatorio V. Bellini.

75 “Rassegna d’arte e teatri”, IV, 68, 8 dicembre 1925.

76 P. SGADARI DI LO MONACO, *La grande esclusa*, I.R.E.S., Palermo 1935. Ricordando gli intensi anni dell’Associazione Palermitana Concerti Sinfonici, Sgadari lamentava la scomparsa della tenace istituzione e proponeva la costituzione di un’orchestra stabile attraverso la fusione con quella degli Amici della Musica; cfr. R. PAGANO, *Preistoria e travagliata genesi...*, p. 1266.

77 La realtà dei concerti a casa Sgadari emerge bene dalle recensioni della “Rassegna d’arte e teatri”; cfr. ad esempio quella del 5 aprile 1935 (XIV, 197).

78 Dal dopoguerra in poi le vicende di “Retrosцена” appartengono ad un’altra epoca i cui periodici più rappresentativi – tra cui le “Cronache del teatro e della musica” (1954-1955) dello stesso Raccuglia – sono descritti in M. MARAVENTANO, *Vent’anni di attività culturali a Palermo 1945-1965*, a cura di P.E. Carapezza, Cidim, Roma 1984.

79 Sulla modernità della borghesia ottocentesca palermitana si è espresso con acuti interventi critici lo storico Rosario Lentini: cfr., oltre alla Premessa in C. GIGLIO, *La musica nell’età dei Florio...*, il saggio *Mercanti, imprenditori e artisti a Palermo nella seconda metà dell’Ottocento*, in *Francesco Lo Jacono (1838-1915)*, Catalogo della mostra (Palermo 1 ottobre 2005 - 8 gennaio 2006), a cura di G. Barbera, L. Martorelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Silvana, Milano 2005.

80 A livello internazionale la catalogazione indicizzata dei periodici musicali fa capo al RIPM (*Répertoire International de la Presse Musicale*; <www.ripm.org>). In Italia, dal 1984, il coordinamento è stato del CIRPeM di Parma, che adesso opera in autonomia presso la Casa della Musica di Parma (<<http://cirpem.lacasadellamusicait>>), occupandosi in modo specifico della ricerca sui periodici musicali e di interesse musicale italiani attraverso il censimento, la raccolta, lo spoglio e l’indicizzazione. L’attività svolta in sinergia con il RIPM ha prodotto spogli indicizzati di periodici musicali dell’Ottocento, mentre attualmente sono oggetto di spoglio e indicizzazione anche periodici del Novecento e non di precipuo interesse musicale. Sotto la direzione di Fiamma Nicolodi è nato inoltre a Firenze il progetto Periodici musicali del Novecento (Permusica), consistente in un sistema di digitalizzazione e gestione integrata della documentazione, volto a soddisfare le esigenze di accessibilità e di ricerca sui testi di critica musicale

novocentesca pubblicati sia in riviste specializzate (come “Il pianoforte”, 1920-1927 o “La Rassegna musicale”, 1928-1950), sia in riviste culturali di interesse musicale; integra semplici funzioni di database con motori di indicizzazione e ricerca *full-text* (possibile da qualche anno anche sul RIPM) e strumenti di visualizzazione dell’immagine. Descritto su <<http://www.disas.unifi.it/CMpro-v-p-507.html>>, il *database* Permusica sarà consultabile all’indirizzo <<http://www.disas.unifi.it/CMpro-v-p-507.html>> (vedi anche nota 18).





STEFANO BOTTARI

DIRETTORE DI “ARTE ANTICA E MODERNA” (1958 – 1966). NOTE SULL’ARTE MERIDIONALE

di Giovanna Di Marco

Studiare la rivista “Arte Antica e Moderna” invita a soffermare la nostra attenzione sulla figura di Stefano Bottari. Nella storia della rivista si possono infatti riscontrare numerosi passaggi che ritroviamo paralleli a quelli del suo percorso di studioso, alle svolte salienti ed anche ai costanti aspetti di questa figura di intellettuale poliedrico. Bottari volle infatti fortemente la realizzazione di questo periodico, il cui primo numero fu pubblicato nel 1958, ad un anno dall’incarico di docente presso l’Università degli studi di Bologna¹ che concluse una lunga attività che lo aveva già visto impegnato in due Università siciliane, Messina e Catania. Lo caratterizzava, dunque, un passato decisamente “siciliano”, contrassegnato da anni di ricerche spesso

spasmodiche e difficili, alla scoperta di realtà inedite o poco note e sempre, comunque, da sceverare, ma anche alla continua verifica di precedenti attribuzioni².

I suoi studi non si erano però mai limitati alla produzione artistica locale: sin dagli anni giovanili si erano spostati oltre, incentrandosi anche su alcuni aspetti dell’attività di grandi artisti, quali Michelangelo e Leonardo, fino ad addentrarsi nel vivo del dibattito teorico sull’arte in genere, sulla sua funzione e la sua “verità”.

Un giovane Bottari sarà dunque autore di opere teoriche come *La critica figurativa e l’estetica moderna* del 1935 e, cinque anni più tardi, *Il linguaggio figurativo*. A questo punto non può stupirci che sia stato proprio lui, in modo eclettico e disinvolto, a voler condividere con un archeologo, Luciano Laurenzi, la direzione di “Arte Antica e Moderna”, maturata all’interno degli istituti di Storia dell’Arte e di

Arte Antica e Moderna

Rivista degli Istituti di Archeologia e di Storia dell'Arte dell'Università di Bologna
e dei Musei del Comune di Bologna

Diretta da Luciano Laurenzi e Stefano Bottari

Sommario

- Sergio Sergi* L'Afroditè di Cirene (p. 3)
(con presentazione di Luciano Laurenzi)
- Guido A. Mansuetti* Il monumento augusteo del 27 a. C. (II) (p. 16)

Contributi

- Aleksandar Stipčević* Elementi greci nell'arte degli Illiri (p. 40)

- Kruno Prijatelj* Profilo di Giorgio Schiavone (p. 47)

Contributi

- Edoardo Arilan* Il 'Maestro di Bussolengo' (p. 64)
- Stephen Ostrow* Note sugli affreschi con 'Storie di Giasone' in Palazzo Fava (p. 68)
- Stefano Bottari* Due 'nature morte' dell'Empoli (p. 75)

Archivio

- Eugenio Battisti* Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta (p. 77)

Discussioni e recensioni

- Maestri della pittura spagnola a Stoccolma* (C. Volpe)
- F. Hartt: Giulio Romano* (S. Zamboni)

9 gennaio / marzo 1960

Archeologia dell'Ateneo bolognese³. In linea di massima ogni numero della rivista fu impostato dando spazio ai due settori di studi: antichità e moderno, i cui contributi relativi erano per lo più alternati, con l'eccezione dell'annata 1962 che presenta un impianto diverso: gli articoli riguardanti l'arte antica apparvero nella prima parte della rivista, confluyendo nella seconda quelli relativi all'arte medievale e moderna.

La nascita di un periodico dedito a coniugare gli studi di tipo storico-artistico con quelli di tipo archeologico, si aggancia ad una corrente culturale che aveva già visto protagonista Ranuccio Bianchi Bandinelli, illustre studioso d'arte antica, che, tra gli anni '30 e '40 aveva tentato di superare i limiti della settorializzazione, influenzato certamente dal pensiero crociano⁴, non a caso, sposato anche da Bottari.

Ed è proprio nella sfida alla settorializzazione dei saperi, che s'intravede in Bottari una forte costruzione di pensiero, motivato dall'interesse e dalla curiosità per ogni branca dell'arte, da quelle più conosciute, a realtà del tutto oscure: perché tutte, microcosmi e macrocosmi, sono fondate e generate da un profondo umanesimo. La ricerca della verità e la fede nell'operato dell'uomo attraverso i secoli, lo spingono a valicare le "coercizioni" degli studi dalla lettura warburghiana a quella purovisibilista.

Il sodalizio con Laurenzi si perpetuerà fino alla tragica fatalità che li vedrà spegnersi a breve distanza l'uno dall'altro: Laurenzi morirà nell'ottobre del 1966, Bottari nel febbraio del 1967; il primo numero del nuovo anno si aprirà



dunque con il memoriale scritto da Bottari per il collega archeologo, per poi procedere con un ricordo dedicato da Carlo Volpe⁵ allo stesso Bottari; né la rivista avrà altre uscite dopo l'annata 1966, subendo un epilogo altrettanto inatteso, che attesta l'ineludibile legame con il fondatore.

Dobbiamo sottolineare come, per quanto il periodico sia un mezzo divulgativo espletante le sue funzioni in modo più sintetico rispetto a monografie o altri tipi di saggistica, l'esperienza della rivista bolognese abbia suggellato alcune tappe fondamentali del percorso dello studioso, invero già vastissimo⁶.

I brevi e sintetici contributi che il Nostro fornirà in tale sede, sono comunque importanti perché segnano inequivocabilmente una svolta. Il trasferimento dalla propria terra, il cui patrimonio artistico aveva studiato in lungo e in largo, lo metterà di fronte a nuovi momenti da indagare, con sempre maggior curiosità.

L'esperienza bolognese di Bottari, e quindi il contatto di un cultore d'arte siciliano con l'ambiente culturale della città emiliana, era stata anticipata dalla vicenda di Enrico Mauceri, chiamato a dirigere la Regia Pinacoteca di Bologna dal 1929 al 1936. Per quanto Mauceri avesse continuato ad occuparsi dell'arte siciliana, è già stato evidenziato quanto, il soggiorno bolognese sia stato il punto di "svolta"⁷ della sua carriera⁸.

Così avvenne anche a Bottari: il suo magistero bolognese dovette chiaramente esigere interessi, soprattutto nei confronti delle arti figurative e degli artisti dell'Italia centro-settentrionale, temi peraltro già più volte inquadrati e discussi⁹, ma che adesso subentravano quasi come un obbligo da portare necessariamente a termine.

Una lettura diacronica di tutto il periodico nell'arco breve della sua esistenza – inferiore a un decennio – può fornire angolazioni diverse e nuove riflessioni.

Mostra in particolare come lo studioso, giunto al giro di boa della sua carriera di storico dell'arte, ma anche di teorico e di pensatore, si sia espresso all'interno della rivista, che risulta dunque una sorta di spia della sua opera *omnia*. Innanzitutto si avverte la sua posizione di direttore, discreta ma autorevole. I suoi articoli saranno sempre sintetici, ma quasi costanti nell'arco della programmazione. Altri nomi della critica d'arte del Novecento si susseguiranno nella storia della rivista: da Carandente¹⁰ a Calvesi¹¹, da Pallucchini¹² alla Ottani¹³, fino a Eugenio Battisti¹⁴ per citarne solo alcuni; ma sarà Bottari a tornare e ritornare, quasi in ogni numero, almeno con un articolo; a lui sarà riservato il compito di intervenire nelle diverse rubriche. Tra queste quella delle dediche, spesso rivolte a personalità che intanto scomparivano dalla scena del mondo, delle quali, tentando di tracciare gli aspetti umani, ricorderà soprattutto quelli salienti

della vicenda intellettuale. Così nel ricordo di Matteo Marangoni, di Bernard Berenson, di Pietro Toesca, di Giorgio Morandi.

Ma è proprio nel tratteggiare le immagini ideali degli studiosi, oltretutto degli artisti, che si avverte la sua necessità di cogliere le tracce di una determinata visione della critica d'arte. Saranno queste le occasioni in cui, all'interno della rivista, analizzerà i percorsi dei maestri, indagando e delineando, in una sorta di metalinguaggio, cosa possa essere, ma, soprattutto, cosa non debba essere l'interpretazione dell'arte stessa.

Nella dedica a Roberto Longhi, in occasione del suo settantesimo compleanno¹⁵ (doverosa, ovviamente, da parte proprio di quel dipartimento di studi storico-artistici bolognese, suo debitore) Bottari esalta il ruolo del grande studioso, definito, con un termine che ho già citato, un "umanista". Longhi è definito l'assertore di una «tradizione di impronta squisitamente umanistica, che si fonda sulla filologia, e che la stessa filologia converte in critica, attenta ai "valori" delle opere, al loro insostituibile e irripetibile linguaggio»¹⁶.



Roberto Longhi

Risulta evidente quanto, con frasi brevi e limpide, Bottari sia riuscito a sintetizzare l'accezione longhiana di opera d'arte, trovando, proprio nella pura *ekphrasis*, l'efficacia comunicativa, la soluzione vincente perché l'opera possa parlare da sé¹⁷. Con e attraverso Longhi, insomma, il Nostro teorizza la creazione di un linguaggio che dell'arte sia esclusivo, che possa rendere appieno l'autonomia dell'arte stessa. L'elogio nei confronti del grande maestro, poi, tende a marcare in modo netto la distanza di Bottari rispetto ad alcune correnti del sapere: in particolare quelle discipline, di stampo sociologico, a suo avviso discriminanti nei confronti dell'autonomia dell'arte. Le scienze che hanno avuto la loro genesi nell'alveo neopositivista, vengono aspramente criticate. La sociologia, ad esempio, è definita «pseudoscienza dell'anonimo e dell'anonimato».

L'interpretazione delle arti, in tutti questi casi, si confronterebbe «non già con quello che sono i segni insostituibili delle personalità creatrici, grandi o piccole che siano, ma con la tematica delle opere, senza accorgersi che in tal modo sostituiscono alla perenne e pur sempre emblematica concretezza, l'astrazione degli inventari iconografici o, nel migliore dei casi, una storia della cultura in cui quelli che sono dimenticati – e dimenticati non solo sul piano della filologia, ma anche sul piano della critica – sono proprio i valori figurativi»¹⁸.

Come netto era stato, precedentemente, il suo prendere le

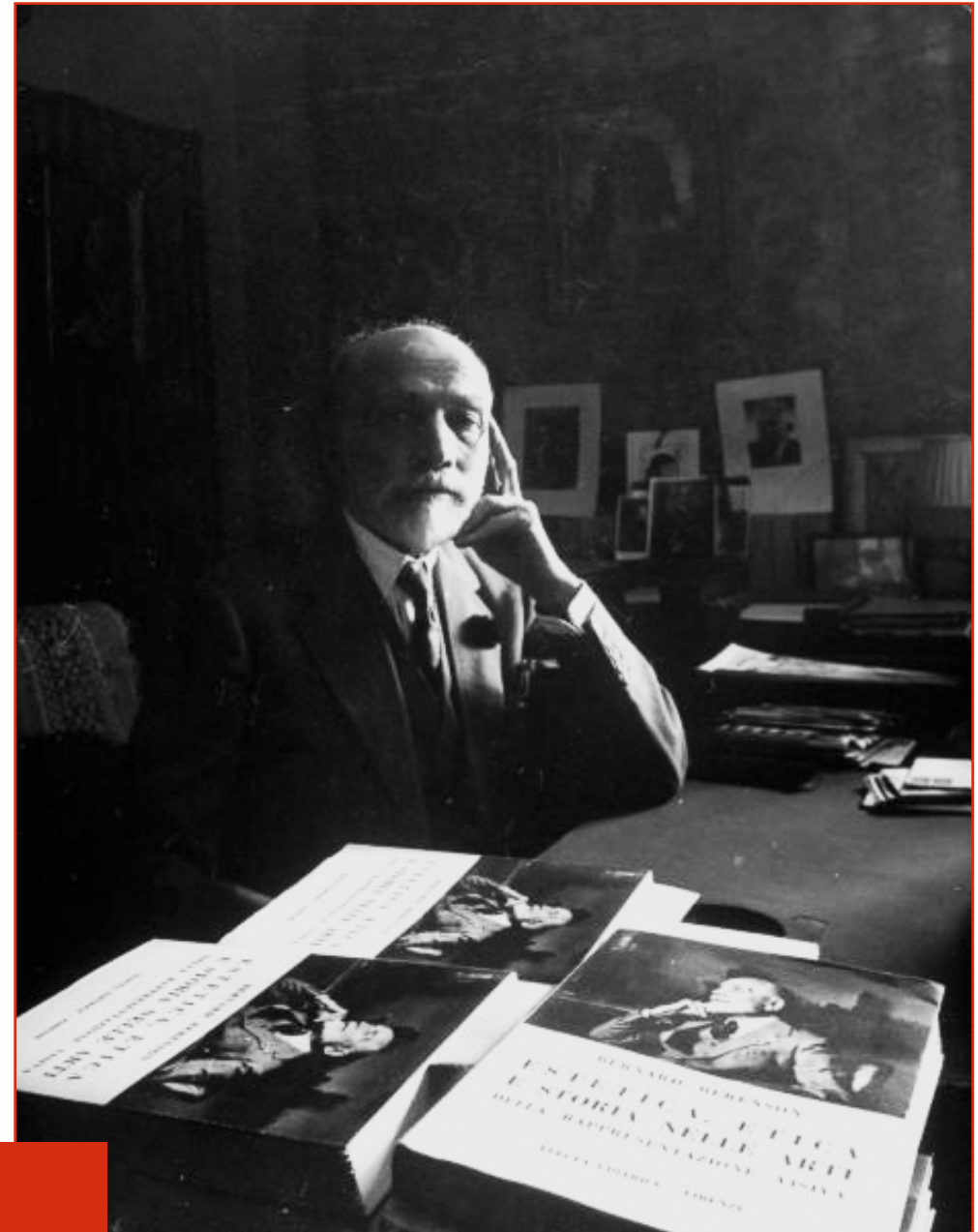


distanze da un altro settore della teoria dell'arte, quello purvisibilista¹⁹, così adesso è evidente, lapalissiana, una presa di posizione contro una metodologia di stampo iconologico.

Sempre in "Arte Antica e Moderna", nella rubrica *Discussioni e recensioni* del gennaio-marzo 1960, in merito alla pubblicazione dell'*Enciclopedia Universale di storia dell'arte*, esalta il lavoro di Cavalcaselle, Adolfo Venturi, Toesca, Longhi, definiti studiosi «attenti e sensibili a quelle sottili vibrazioni formali che costituiscono, ponendo al centro della ricerca le qualità interne delle opere, il tessuto connettivo di ogni storia che punti sulla personalità o sull'autentico timbro della poesia»²⁰.

Al loro metodo Bottari contrappone «un orientamento meno umanisticamente impegnato, di discendenza [...] warburghiana, e che punta, meglio che sulla storia, sulla iconologia e nel migliore dei casi risolve la Storia dell'arte in Storia della cultura [...]»²¹.

Studi di questo tipo, a suo avviso, sarebbero fuorvianti, mortificherebbero il pensiero che sottende l'arte: un modo alquanto farraginoso di parlar d'arte, con un linguaggio che non le appartiene, privandola del proprio tessuto connettivo.



Bernard Berenson

Uno dei memoriali di Bottari è poi dedicato alla figura di Bernard Berenson²². La discussione è avviata proprio muovendo dalla particolare adesione del conoscitore al purovisibilismo, la cui teoria, come già detto, fu spesso vivacemente contestata dal Nostro. L'aspetto teorico dello studioso statunitense (ma di origini lituane) viene da Bottari molto ridimensionato: «se siffatte forme di dubbia validità, esprimessero il meglio della sua opera, non ci resterebbe che prendere atto della loro modesta posizione nel percorso delle dottrine estetiche, determinare il punto in cui esse s'inseriscono con il loro carico di bene e di male e di passare oltre»²³.

Di contro poi continua: «Ma se il posto da assegnare al Berenson nelle dottrine estetiche è molto limitato, [...] ben diverso è il posto [...] da assegnargli dal punto di vista della critica [...]. Il Berenson critico sopravanza il Berenson teorico; né credo che ciò sia contraddittorio, dal momento che l'arbitrarietà è consistita nell'avere enucleato dal contesto della sua opera, un corpo di pseudo-dottrine, e nell'avere attribuito ad esse validità speculativa», affemando, inoltre, «che le formulazioni teoriche e programmatiche rispondono tutt'insieme a un motivo centrale e persistente nell'attività critica del Berenson: la difesa della classicità che nell'età antica ebbe la più alta espressione nell'arte greca e nell'età moderna in quella fiorentina. Atene e Firenze: ecco i due poli mentali dell'attività di Berenson!»²⁴.

Bottari, a questo punto, interpreta l'importanza dello studioso statunitense nell'ottica che gli è più confacente, quella che è coniugabile ai più alti valori dello spirito: «Il contatto con l'opera d'arte non è professionale per Berenson ma umano, un incontro umano e spirituale, un modo di esaltare la propria vitalità, un amore che non si appaga della pura contemplazione»²⁵.

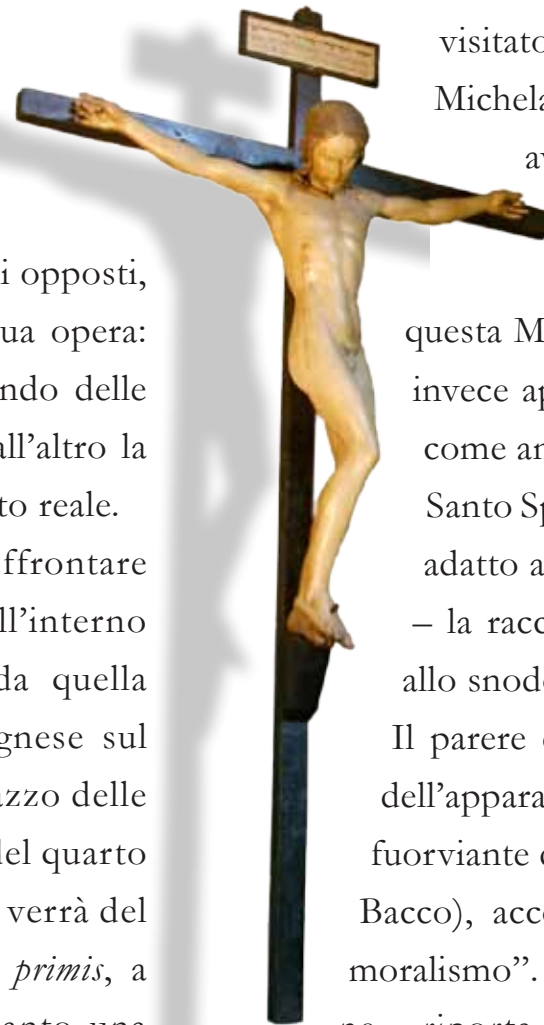
In nome di questi valori, i valori della classicità diventano i valori della libertà, e quindi il tributo nei confronti di Berenson si sposta dall'asse estetico a quello più profondamente etico. Ed i valori della libertà, sinonimo di civiltà e progresso, avvertiti dal grande studioso – senza disincanto – come vere e proprie «magnifiche sorti e progressive», nell'arco della storia e nelle forme sensibili dell'arte, hanno avuto il loro concretarsi in due precisi episodi: l'arte greca e l'arte fiorentina²⁶. Ancora nella sua opera pubblicata postuma *Momento della critica d'arte contemporanea*, si nota come sia da Bottari sostanzialmente ripresa l'argomentazione su Berenson, traendo spunto da quanto già analizzato sulla rivista²⁷.

L'aspetto relativo alla riflessione sulla critica è un aspetto costante dell'opera di Bottari, di cui non può non risentire la storia della rivista.

Quello relativo alla riflessione metodologica è un tratto costante nell'opera di Bottari, di cui la storia della rivista non può non risentire.



Perché è lì che lo studioso trova l'angolazione adatta, in senso teorico e storico-critico appunto, per orientare i suoi studi. Muovendo da simile radicamento, egli si sposta, con disinvoltura, verso realtà artistiche differenti: a volte locali, periferiche; altre volte sconosciute, per le quali è necessario un lavoro d'archivio o addirittura di storia della "cultura materiale". I due poli opposti, in senso ontologico, saranno dunque costanti nella sua opera: da un lato la tendenza verso l'assunto teorico, il mondo delle idee che muovono l'arte e le riflessioni su di essa; dall'altro la necessità di un riscontro nella contingenza, verso il dato reale. Oltre al suddetto compito, che gli ha permesso di affrontare i temi teorici e di critica a lui più cari, ci sono, all'interno della rivista, riflessioni e appunti sulle mostre, da quella del Louvre dal titolo *Cathedrales*, alla mostra bolognese sul classicismo del Seicento, fino a quella svoltasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma su Michelangelo, in occasione del quarto centenario della morte dell'artista. Quest'ultima non verrà del tutto accolta da Bottari, per varie motivazioni. *In primis*, a suo avviso, non è tanto una mostra sull'artista, quanto una «mostra di un'interpretazione di Michelangelo, e qualche volta dell'interpretazione dell'interpretazione»²⁸.



Michelangelo, *Crocifisso*, 1493 ca., Firenze, Sagrestia di Santo Spirito.

L'allestimento si propone, attraverso un percorso accompagnato da luci e suoni, oltre che dalle opere, di trasmettere al visitatore l'inquietudine creativa del grande genio di Michelangelo. Secondo l'ottica di Bottari, i curatori avrebbero osato troppo, avrebbero rispettato ben poco la levatura del personaggio, che dovrebbe essere «avvicinata con umiltà; e questa Mostra manca proprio di umiltà»²⁹. Vengono invece apprezzati i pannelli fotografici, i modellini, come anche la collocazione del Crocifisso ligneo di Santo Spirito posto in un «ambiente appartato e ben adatto a sottolineare – si accetti o no l'attribuzione – la raccolta bellezza, il sublime silenzio impresso allo snodo delle membrature gracili e raffinate»³⁰.

Il parere di Bottari è negativo invece nei confronti dell'apparato didascalico di cui denuncia il modo fuorviante d'interpretare le sculture (come nel caso del Bacco), accompagnandole con didascalie di "dubbio moralismo". Per farne risaltare l'inconsistenza critica, ne riporta pedissequamente alcune. Ad esempio:

«l'atteggiamento critico di Michelangelo verso il vizio



Michelangelo, *Bacco*, 1497, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

e il peccato è altrettanto evidente quanto il compiacimento nel descriverlo»³¹.

Per quanto riguarda, in generale, i contributi scientifici e gli studi personali sulle opere d'arte, è evidente una tendenza: nei primi anni vi è una predilezione per gli argomenti riguardanti le arti figurative siciliane, o, più in genere, meridionali, soprattutto medioevali, giungendo al massimo al Quattrocento (pittorico). Non risulta per nulla strano che, dopo un'esperienza pluridecennale nel campo accademico siciliano, lo studioso si proponga ancora quasi timido nei confronti di argomenti a lui non ancora del tutto familiari. Ad un certo punto uno sblocco, un procedere incredibilmente in ascesa verso ambiti geograficamente e cronologicamente tra i più lontani: ecco gli articoli sulla pittrice Fede Galizia, sul Maestro della Resurrezione della Cappella del Collegio Castiglioni in Pavia, sul ritratto del Granduca Ferdinando II de' Medici, su Guido Cagnacci.

Degli argomenti "meridionali" quasi più nessuna traccia ormai³², argomenti che però non dimenticherà nelle monografie dei medesimi anni.

C'è proprio la voglia allora d'inserire, all'interno del periodico, i nuovi studi, di certo più confacenti al suo insegnamento bolognese.

Nella rivista Bottari scrive ben poco di arte figurativa siciliana: in tre brevi studi, e nella rubrica *Recensioni*. Quest'ultima riguarda un'opera di Guido Di Stefano del 1960, *Il Duomo di Cefalù*³³. Viene qui accolta positivamente la lettura che del monumento proponeva Di Stefano, che non solo individuava le fasi di costruzione della chiesa, osservando che la soluzione finale era ben lontana dal proposito iniziale di Ruggero II. Scrive così: «Di Stefano suppone che già sulla metà del secolo (i mosaici nell'abside centrale erano stati sistemati nel 1148) i propositi del Re s'erano alquanto illanguiditi, e parla dell'inserzione della crociera costolonata sul bema come di un compenso dell'abbandonato proposito di spingere oltre la costruzione»³⁴.



Di Bottari ricordiamo studi importanti sull'architettura delle chiese siciliane, che avevano trovato Di Stefano a volte totalmente discordi³⁵.

In altri casi, invece, Di Stefano aveva sposato le tesi di Bottari: un esempio può essere quello della chiesa di S. Andrea a Piazza Armerina, che li vede concordi nel ritenerla del periodo della Contea e non successiva, perché vi rilevano caratteristiche tipiche dell'architettura

settecentesca, determinate proprio dalla presenza *in loco* di colonie "lombarde" giunte al seguito di Ruggero I³⁶.

Per quanto riguarda la pittura siciliana, Bottari ritornerà con due brevi articoli che certamente riflettono le precedenti riflessioni elaborate in una delle sue opere fondamentali, ovvero *La pittura del Quattrocento in Sicilia*³⁷.



Tommaso de Vigilia (?), Resti di un polittico raffigurante *San Giovanni Battista e San Paolo, San Pietro e un Santo Vescovo* (da "Arte Antica e Moderna", III, 10, 1960).



Il primo del 1959, *Da Tuccio di Gioffredo a Riccardo Quartararo*³⁸, come è evidente già dal titolo, riguarda un vero e proprio "dissolvimento" dell'esistenza della figura di pittore con la scoperta, fatta da Vito Librando. Quest'ultimo, assistente di Bottari, aveva chiarito la lettura dell'iscrizione sul un polittico della collezione Santocanale, dove Tuccio di Gioffredo da Fondi sarebbe il committente dell'opera e non il pittore³⁹. Bottari stesso cade inizialmente in

errore, scrivendo di questo artista, riconosciuto come allievo dello Scacco che «sia pure nell'ambito di uno squisito artigianato, si rivela raffinato e smagliante: nella dovizia degli ori, le figure s'incastano preziose, e vivace si leva il tono dei colori, accesi come in una pagina miniata»⁴⁰.



Riccardo Quartararo, *Santi Pietro e Paolo*, 1494-1495, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis.

Nel dipinto di Gaeta Bottari riconosce delle caratteristiche simili all'opera palermitana⁴¹: «Son tutti elementi che, ancora sul cadere del secolo, crescono sul fondo di una cultura di periferia, una cultura umbratile o di mezzo rinascimento, come è apparsa quella di Antoniazio e di Cristoforo Scacco, insistentemente richiamati, e

Nella rivista Bottari contesta essenzialmente una certa critica che ignora la scoperta di Librando, ostinandosi ancora ad annoverare Tuccio di Gioffredo tra gli artisti del Quattrocento.

Gli studiosi cui fa riferimento sono Causa e Salerno, il quale aveva riconosciuto la paternità di Tuccio in un trittico del Museo Diocesano di Gaeta.

che si tinge pure di riflessi di provenienza iberica»⁴².

Questi elementi, sono coadiuvati dal raffronto con due tavole: una pubblicata dal Post, l'altra da Ilaria Toesca, la quale aveva avanzato l'ipotesi che si trattasse di un'opera di Riccardo Quartararo. La considerazione della Toesca⁴³ è molto apprezzata dal Nostro, che anzi ne elogia l'acume. È un'opera definita da Bottari «sconcertante, che, su un vecchio fondo di cultura ancora squarcionesca ripropone, in maniera più accentuata, i temi e gli umori di quelle precedenti, in un tono smagliante di capziosa e provinciale artificiosità»⁴⁴.

Schierandosi a favore dell'attribuzione della Toesca, egli riconosce dunque la possibilità di ricollegare la tavole pubblicate dal Post⁴⁵ e dalla Toesca alla personalità dell'artista originario di Sciacca, mentre ribadisce come l'unica opera certa del Quartararo sia quella raffigurante gli apostoli Pietro e Paolo della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.

Bottari si appoggia anche alle poche notizie ricavate dalla vita dell'artista, che lo vogliono a Napoli dal 1491 al 1492, per arrivare ad accettare la possibilità che il polittico della collezione *Santocanale* studiato dal Librando, possa appartenere al repertorio del Quartararo: «L'anconetta della collezione Santocanale è datata 1491, e dello stesso tempo è, come si è già osservato, la tavoletta Tucher. Segue nel tempo il trittico di Gaeta e quindi la tavola illustrata dalla Toesca,

che per tante vie si aggancia alle opere eseguite dall'artista dopo il suo ritorno in Sicilia a partire dal 1494»⁴⁶.

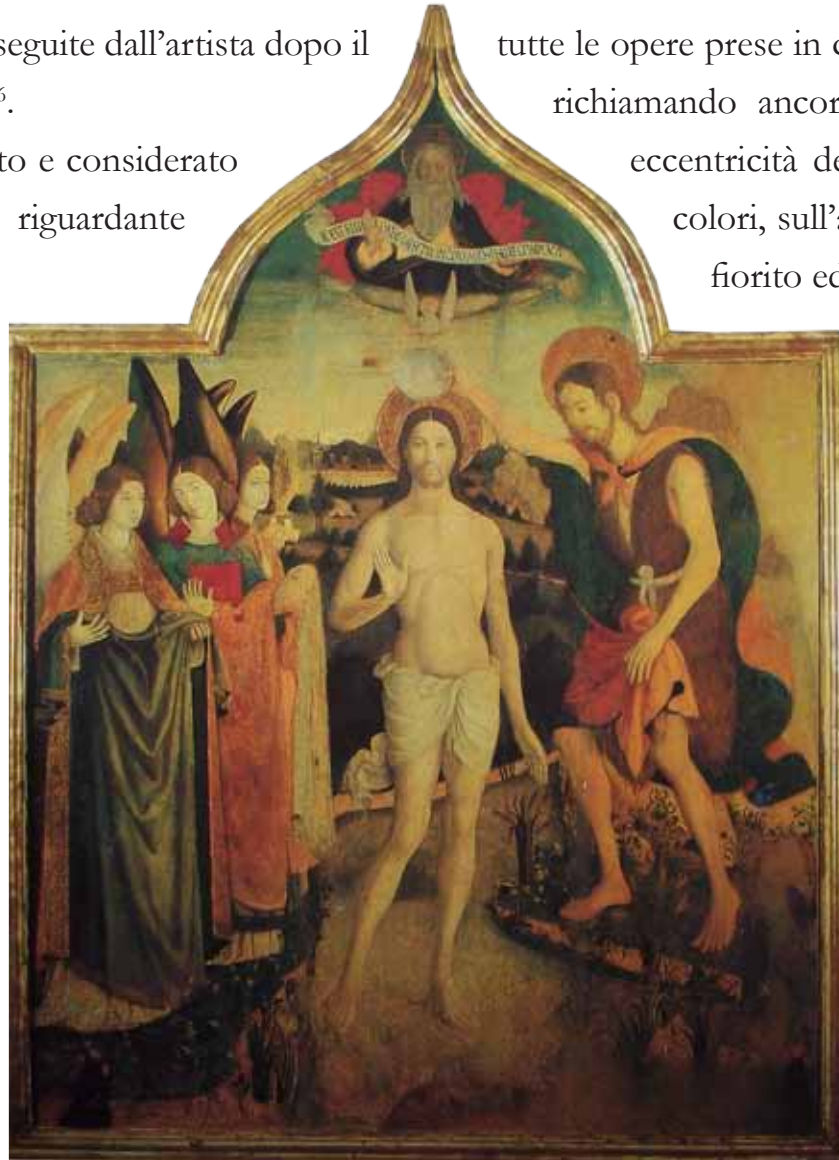
Bottari sottolinea che andrebbe rivalutato e considerato il rapporto con un ambito culturale riguardante Antoniazio e Scacco, pittori sui quali si era già pronunciato precedentemente⁴⁷.

Nel breve articolo è evidente il rigore intellettuale dello studioso nel riferirsi agli studi più recenti, che dopo la grande mostra messinese del 1954 sempre più proliferavano, e nell'operare dei veri e propri ripensamenti, invero già evidenti nell'opera del '54, nella quale era stata tracciata la personalità dell'artista⁴⁸, per poi prendere in considerazione la scoperta del Librando⁴⁹ che aveva disconosciuto l'esistenza di un artista "fantasma" come Tuccio di Gioffredo. È interessante inoltre la prosa bottariana nella descrizione sintetica delle caratteristiche stilistiche dello stile del pittore Quartararo, riconosciute in

tutte le opere prese in questione⁵⁰: «e qui non resta che ribadire, richiamando ancora una volta l'attenzione sull'affastellata eccentricità della composizione, sul fulgore vitreo dei colori, sull'asperità metallica dell'assetto formale pur fiorito ed elegante»⁵¹.

Ma il ripensamento più evidente, su quanto dichiarato precedentemente riguardo alla pittura isolana del XV secolo, si trova nella rubrica *Contributi*, dal titolo *Taccuino meridionale, Resti di un polittico di Tommaso de Vigilia (?)* del numero aprile-giugno 1960⁵². Qui, in un articolo ancora più stringato, traccia un po' il quadro della situazione sugli studi riguardanti il pittore Tommaso De Vigilia, alla luce della mostra su Antonello e la pittura del Quattrocento in Sicilia, che avrebbe aggiunto ben poco, a suo avviso, riguardo al pittore palermitano.

Aggiungendo il contributo fondamentale del *Frammento siciliano*⁵³ di Roberto



Tommaso de Vigilia, *Battesimo di Cristo*, metà del XV sec., Palermo, collezione Santocanale.

Longhi, Bottari sottolinea quanto complesse e intricate fossero le trame della cultura pittorica siciliana, influenzata da varie correnti culturali.

Esempio di questo intreccio culturale caratterizzante in particolare la produzione figurativa isolana dei secoli XIV-XV, è per Bottari quello relativo al problema attributivo dei resti di un polittico raffigurante un San Paolo ed un Santo Vescovo, anteriore al *Battesimo* della collezione Santocanale, a suo avviso, da collocarsi «tra il polittico di Corleone (sia o no del De Vigilia) e il *Battesimo* Santocanale»⁵⁴.

Egli ritiene che l'enigma si sarebbe potuto svelare se si fosse riusciti a decifrare l'identità della città e del santo Vescovo che ne regge il modello tra le mani: elementi fondamentali per comprendere la provenienza del manufatto. Di sicuro, a suo avviso, non si tratta di un centro siciliano; se non fosse una raffigurazione ideale, potrebbe piuttosto essere un città dell'Italia centrale; e, in tal senso, un indizio comparabile potrebbe riscontrarsi, ancora una volta, nel *Battesimo* Santocanale, che propone, sullo sfondo un'immagine simile, forse ancora più nordica.

Vi sono dunque delle componenti, che, come nel *Battesimo*, sarebbero provenienti da contesti culturali eterogenei; Bottari scorge, insieme ad elementi marchigiani, anche delle assonanze che ricordano i «mosaicisti bizantini (ma su modelli arabi) nelle decorazioni della

Sala di Re Ruggero di Palermo»⁵⁵, nei dirami di un albero di uno scomparto: una supposizione dunque coadiuvata da una lettura complessa del de Vigilia.

Ciò che mi preme sottolineare riguarda un altro tema, finora apparentemente sottinteso: Stefano Bottari scrive del *Battesimo* Santocanale come di un'opera devigiliana, ma non era di questo avviso nel 1954. Scriveva allora che nel *Battesimo*⁵⁶ erano presenti troppi elementi eterogenei che richiama dipinti spagnoli, ma non solo, anche somiglianze con opere di Antonio da Fabriano, con la *Croce* di Piazza Armerina, di educazione provenzale, in particolare nelle figure degli Angeli, e ascendenze nordiche. Aggiunge: «di tanta complessità di cultura non è traccia nelle opere autografe del de Vigilia, e però se il *Battesimo* fosse veramente suo riuscirebbe cosa ben ardua inserirlo in un percorso, dal principio alla fine, ben definito»⁵⁷.

Ma sono gli scritti sulla scultura meridionale a segnare, a mio avviso, la frattura con il primo tempo degli studi del Nostro e ad inaugurarne un altro.

Il primo di questi riguarda il *Monumento funebre della regina Isabella d'Aragona nella Cattedrale di Cosenza*⁵⁸. Secondo Bottari, l'eccezionalità



storica del monumento, avrebbe offuscato l'interesse storico-artistico. In effetti il monumento, ritrovato solo nel 1891, è una preziosa traccia storica perché collegato ad eventi di fondamentale importanza: la regina Isabella, non ancora incoronata, era morta di parto in seguito ad una caduta da cavallo proprio a Cosenza, durante il viaggio che l'avrebbe dovuta ricondurre in Francia, di ritorno dalla fallimentare, nonché ultima, crociata, conclusasi, tra l'altro con la morte dello stesso sovrano capetingio, Luigi IX, suocero della stessa Isabella. Oltre alle notizie storiche, Bottari aggiunge alcuni accenni sul degrado in cui versava l'opera d'arte e sulle manomissioni subite per poi affermare che, nonostante tutto: «è sempre possibile cogliere il senso raffinato della primitiva bellezza e intendere il valore e il significato che l'opera viene ad assumere tanto nelle vicende della scultura francese che in quelle dell'arte italiana»⁵⁹.

Dell'opera rimane soltanto ciò che dovette appartenere all'altare: la Madonna con il Bambino al centro e ai lati Isabella e il reale consorte, nel gesto di preghiera; nelle due figure regali Bottari rileva che «appaiono al naturale e girate pressoché di tre quarti, come per chiudere in un cerchio di preghiera la loro commozione. Di qui se la figura centrale è d'impronta quasi architettonica e sembra più legata alla statuaria francese, le due laterali hanno uno svolgimento più libero e fortemente insistono sui profili [...]». Il volto della regina,

così emerge dal velo che elegantemente l'avvolge, sembra calcato – come si desume dalle palpebre chiuse dal cavo dell'ombra – sulla maschera funebre, e ciò accresce il senso dell'intimità assorta e lontana»⁶⁰.

Le composizione scultorea, sicuramente realizzata da artisti francesi, è direttamente collegata alle sculture di Saint-Denis, dove i resti della sfortunata regina furono in seguito traslati. Bottari riscontra una maggiore naturalezza nella raffigurazione cosentina di Isabella, rispetto alla quale quella di Saint-Denis manifesterebbe una «più sofferente sottigliezza [...] e una anonima e generica fissità»⁶¹. Allarga quindi gli orizzonti e si pone degli importanti interrogativi su avvenimenti della Storia dell'Arte sicuramente più celebri: «si pensi all'incidenza che sculture del tipo di quella di Cosenza possono assumere nei confronti del problema della formazione di Simone Martini così misterioso»⁶².

Il monumento cosentino, in effetti, è anche un prezioso documento, una testimonianza di scultura puramente francese, prima del rinnovamento culturale, in senso toscano, voluto da Roberto d'Angiò⁶³.

Bottari pone l'accento proprio sulla tavola martiniana del Museo napoletano di Capodimonte, il *S. Ludovico da Tolosa*, che manifesterebbe, a suo avviso, «il senso prezioso di un oggetto di oreficeria»⁶⁴. Egli

conclude la discussione approdando proprio ad un oggetto di arte “decorativa”: un reliquiario del Museo annesso alla Basilica di S. Domenico a Bologna, contenente proprio le reliquie del re di Francia Luigi IX, che presenterebbe caratteristiche simili a quelle del monumento cosentino.

Sarebbe questa una prova ulteriore che dimostrerebbe la circolazione di una matrice culturale gotica, che si preannuncia nel Meridione con i fatti cosentini, e che s’irradia nei decenni successivi nel resto d’Italia.

Bottari ripropone sulla rivista le sue argomentazioni sulla scultura inserendosi con pieno rigore metodologico nel filone di studi, sempre più scandagliato sulla scultura meridionale, con gli articoli su Nicola Pisano: il primo articolo dedicato allo scultore uscirà in un numero del 1959 di “Arte Antica e Moderna”, e avrà come

titolo *Nicola Pisano e la cultura meridionale*⁶⁵.

La patria ideale dello scultore, non quella anagrafica, secondo Bottari, sarebbe ravvisabile nel Meridione, un Meridione informato dei fatti di Castel del Monte, impregnato di una cultura federiciana⁶⁶. E, a supporto delle tesi incentrate sul classicismo fa un paragone letterario felicissimo con la prosa di Pier delle Vigne, in cui: «[...] il *cursus* della prosa latina, già snervato dall’aridità delle formulette, riacquista il suo respiro, riportandosi consapevolmente alle origini [...] delle *Artes dictandi* con il risultato di un periodare più complesso e articolato [...] vicino a quello della prosa numerosa della classicità»⁶⁷.

Nella cultura federiciana, vi è dunque uno slancio verso il recupero di una sorta di classicità, depurata dai bizantinismi e accompagnata dall’interesse curioso ed incline ad indagare empiricamente



Simone Martini, *San Ludovico da Tolosa incorona Roberto d'Angiò*, 1317, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

il reale. Questo fenomeno, in poesia, avviene attraverso la scuola poetica siciliana, che si esprimerà in una lingua che si allontana dal latino e ritrova in sé stessa un contatto maggiore con il reale.

Questo linguaggio si può estendere dunque alle arti figurative, proprio perché, sulle orme di Dante, lo studioso siciliano afferma che: «ai tempi di Federico II e Manfredi, ciò che di buono vi fosse nella cultura, si diceva siciliano, che è, si sa bene, una estensione per dire “del regno.” Al di là della letteratura si può ampliare alle arti figurative»⁶⁸.

La riflessione ed il parallelismo sulla lingua si intensificano maggiormente in un altro articolo che uscirà qualche anno dopo sempre sulla rivista, nel gennaio-marzo 1962, e sarà dedicato alla *Deposizione* di Nicola Pisano in S. Martino di Lucca. In quest'opera, che si trova proprio sul portale della chiesa lucchese, lo studioso individua un altro

passaggio fondamentale nel profilo poetico dello scultore: «non già dal gotico verso la classicità, ma dalla classicità verso il gotico, o se più piace, non già dal volgare verso il latino, ma dal latino verso il volgare. La lunetta di Lucca si connette alla scultura del pulpito pisano, ma da essa risulta profondamente diversa»⁶⁹.

A questo punto il confronto avverrà nel campo delle arti, con la pittura giottesca: il pulpito pisano starà alla *Deposizione*, come le *Storie di Isacco* affrescate nella Basilica di S. Francesco ad Assisi staranno alle *Storie francescane* della medesima chiesa.

Non tutti gli studiosi concordano nel riconoscere a Giotto le *Storie di Isacco*⁷⁰, che comunque nascono nello stesso contesto culturale e nello stesso grande cantiere assisiato.

Si contraddistinguono per il plasticismo, per un recupero dello «spazio abitabile perduto con la fine dell'arte classica». Ecco, nelle storie



Nicola Pisano, *Deposizione*, 1260 ca., Lucca, Cattedrale, lunetta del portale sinistro.

francescane, è invece ravvisata una verità umana più accordata alla lingua parlata, più reale: «L'impegno umano travalica il prestigio della dottrina, sicchè la forza del dramma trova in se stessa la misura della sua grandezza, del suo trasfigurarsi nel mito: il mito delle nuova realtà figurativa. Il percorso dialettico non è dalla realtà alla classicità, ma dalla classicità alla realtà. Qui, per la prima volta, Nicola si esprime in volgare, e lo fa attraverso la spiritualità gotica. Un tal passaggio prefigura quello di Giotto dal latino delle storie di Isacco, al volgare delle storie francescanes»⁷¹.

È in questo passo che Bottari ci regala una delle sue pagine più interessanti. Il periodare raggiunge nella scrittura quell'ottimo compromesso tra l'ansia appassionata e l'equilibrio puntuale e limpido della scelta lessicale, nell'espressione dei passaggi.

Un passo calibrato, espressione di "metriotes", di giusto mezzo stilistico ed espositivo che fa scorrere, come in una galleria di immagini, i tratti salienti della rivoluzione giottesca, che consiste proprio nell'abbandono di quell'aura mitica, al fine di una creazione, a livello figurativo, di una nuova lingua, parallela alla lingua parlata. Quanto per Bottari sarebbe davvero rivoluzionario in Nicola, risiederebbe nel precedere, attraverso la scultura, sia la rivoluzione giottesca, che la riflessione sul volgare da parte di Dante, come se il «profumo della pantera» fosse stato preannunciato nell'opera dello



Anonimo, *Deposizione*, Cattedrale di Bruges, 1250 ca., Museo du Berry (da "Arte Antica e Moderna", V, 17, 1962).

scultore: le arti figurative, con il loro linguaggio avrebbero quindi concorso anch'esse nel riflettere una nuova sensibilità, una nuova espressione d'umanità, più reale, più sincera come il dolore che traspira dalla *Deposizione* lucchese.

Le riflessioni di Bottari, a questo punto, potrebbero farlo cadere nel meccanismo da lui

stesso considerato sterile, ovvero quello di risolvere i problemi dell'arte facendo un rapido ricorso ai fatti culturali e sociali, da cui dipenderebbero le evoluzioni o le scelte artistiche, rischiando di reintegrare le arti, anzi, l'arte, come assoggettata ad un sistema che la privi della sua autonomia, la riduca a breve corollario, a satellite. Lo studioso siciliano, però, aggiunge una riflessione e lo fa nel nome del linguaggio specifico della scultura: innanzitutto pratica il classico confronto stilistico, imprescindibile per il lavoro dello storico dell'arte. Il suddetto confronto mette in relazione l'opera

lucchese con quella realizzata da un anonimo autore del Jubè della Cattedrale di Bourges. Osserva, infatti, che nel manufatto «le figure s'inseriscono in quadrati, cioè in schemi geometrici fondamentali, proprio secondo la trattatistica francese»⁷². I tratti tipici della scultura gotica vengono quindi studiati dall'interno dell'opera cercando anche di definire una collocazione cronologica: «Le sculture francesi non precedono il pulpito di Pisa o la prima parte di esso, e se non si vogliono sforzare i pochi dati cronologici di cui disponiamo, è possibile ritenere che esse vennero eseguite subito dopo il pulpito di Pisa, avanti l'Arca di San Domenico, nelle cui parti ritenute autografe sta pure sottolineata una profonda intensità d'espressione»⁷³.

Il percorso dell'artista è dunque ricostruito, tentando il collegamento fra arti figurative e paralleli eventi della lingua e della letteratura, nel nome dei valori più alti dello spirito e non soltanto sulla base di un approccio storico-culturale. Ciò deriva sicuramente da un'impostazione filosofica dichiaratamente crociana. In quest'ottica il critico parte dall'intuizione, avvertita come motivo scatenante d'ispirazione, e in seguito la corrobora con un'analisi più empirica. Lo studioso quindi somiglia all'artista: «Si ricava che l'attività giudicatrice, che critica e riconosce il bello, s'identifica con quella che lo produce. La differenza consiste soltanto nella diversità delle circostanze, perché l'una volta si tratta di produzione e l'altra di

riproduzione estetica. [...] Come si potrebbe giudicare da noi ciò che restasse estraneo? Come ciò che è prodotto da una determinata attività si potrebbe giudicare con un'attività diversa?»⁷⁴.

Bottari, in quanto critico, attraversa anch'egli diverse fasi creative: nel suo scrivere d'arte coniuga i concetti di intuizione ed espressione asserendo che è l'intuizione pura, lontana da ogni elemento concettuale, a generare le sensazioni, ad esprimerle.

È un po' come se lo studioso, in questo scritto, riproponesse all'interno del suo pensiero l'antico principio dell'*ut pictura poësis*, principio in vari modi non nuovo neanche per alcuni protagonisti di prim'ordine della critica d'arte italiana: Longhi e Ragghianti⁷⁵. È interessante notare come questi fenomeni nascano nell'alveo della cultura crociana, come se il tentativo di riproporre l'autonomia dell'arte potesse esser reso attraverso la scelta letteraria, che consiste nel ricalcare sistematicamente nella scrittura ciò che viene espresso attraverso le arti visive.

Bottari, con gli scritti sull'arte meridionale nella prima fase della storia della rivista, ha fornito un contributo proveniente dal proprio bagaglio culturale pregresso. Così, con l'ultimo articolo su Nicola Pisano, ponendo cronologicamente la *Deposizione* tra il pulpito pisano e l'*Arca di S. Domenico*, segnala il primo allontanamento dell'artista dalle sue radici meridionali; il che in qualche modo ripropone ciò



ch'egli stesso, come studioso, sta vivendo: il distacco da quelle tematiche che tanto aveva prediletto: non vi saranno più, in "Arte Antica e Moderna" articoli di grande rilievo firmati dal direttore Bottari, dedicati all'arte meridionale e soprattutto di pertinenza medievale.

Un po' come l'amato Nicola Pisano, si allontanerà dai suoi orizzonti mitici per approdare, sempre più entusiasta, verso nuove scoperte, preferirà ritornarvi in altri luoghi, in monografie o in altri periodici. Sulla rivista usciranno nuovi studi, che riguarderanno il tema della natura morta e, in particolare a Marco Ricci o Francesco Zuccarelli. Postuma uscirà invece la raccolta completa degli studi su Nicola Pisano⁷⁶, come postumo sarà anche l'epilogo sulle riflessioni teoriche dal titolo *Momento della critica d'arte contemporanea*⁷⁷. Gli studi su teoria e critica da un lato e storia dell'arte dall'altro, continueranno così ad accompagnarsi, a camminare parallelamente.

1 «[...] Salendo alla cattedra bolognese nel 1957, [aveva] variato e quasi convertito d'un tratto il proprio ambito di vita, arricchendo insieme i propri interessi di ricercatore, così da trasformarsi in animatore o organizzatore vivacissimo [...]. Per sua iniziativa [...], aveva dato vita a questa Rivista, di cui aveva voluto dividere la direzione col compianto Luciano Laurenzi, e nella quale gli studi intorno all'arte del Medio Evo e dell'età moderna si affiancavano agli

studi archeologici». Con queste parole nel febbraio del 1967 Carlo Volpe ricorda Bottari. Cfr. C. VOLPE, *In memoriam*, in "Arte Antica e Moderna", IX, 34-35-36, aprile/dicembre 1966.

2 *Ibid.* «[...] lo studioso affezionato agli impervi itinerari isolani, di cui nulla gli era rimasto ignoto, dove tanto aveva riportato alla luce e che da quelle appassionate stagioni aveva raccolto frutti preziosissimi per la storia dell'arte, siciliana in particolare, e dell'Italia meridionale in genere...».

3 Bottari lo ricorda erede della scuola archeologica bolognese «che si fregia dei nomi di Edoardo Brizio, Gherardo Gherardini e di Pericle Ducati, a cui successe nella cattedra bolognese nel 1946». Cfr. S. BOTTARI, *In memoriam*, in "Arte Antica e Moderna", IX, 34 -35 -36, aprile/dicembre 1966.

4 Il pensiero crociano gli aveva offerto «i mezzi per superare i limiti specialistici della disciplina spostando l'accento sui problemi dello stile, del linguaggio, della creazione della personalità artistica». Cfr. G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 1995, p. 252. Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Maestro delle imprese di Traiano*, Electa, Milano 2003. Per Ranuccio Bianchi Bandinelli cfr. M. BARBANERA, *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolario di un gran archeologo*, Skira, Milano 2003.

5 Un altro ricordo di Bottari sarà tracciato da Luciano Anceschi. Cfr. L. ANCESCHI, *Ricordo*, appendice in S. Bottari, *Schegge di varia umanità: scritti di arte, cultura e politica apparsi su Il Mondo, La Nazione e la Sicilia negli anni dal 1965 al 1961*, prefazione di G. Spadolini, Maggioli, Rimini 1988.

6 Sul ruolo delle riviste cfr. *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.

7 Sul riordino da parte di Mauceri delle stampe e disegni confluite nella Pinacoteca bolognese Ciancabilla scrive: «Sarà quello un momento fondamentale per l'attività di Mauceri a Bologna, una svolta: da quella circostanza nascerà il suo interesse verso la grafica che lo porterà nel volgere di pochi anni a risultati storico-critici e museografici di alto livello». Cfr. L. CIANCABILLA, *Mauceri bolognese*, in *Enrico Mauceri (1869-1966) storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, Atti del convegno, Palermo 27-29 settembre 2007, a cura di S. La Barbera, Flaccovio, Palermo 2009, pp. 219-220; Cfr. M. G. AURIGEMMA, *Mauceri oltre la Sicilia*, ivi pp. 171-181.

8 Ancora su Mauceri cfr. S. BOTTARI, *Ricordo di Mauceri*, in "Il Resto del Carlino",



5 luglio 1966, p. 3.

9 Cfr. S. BOTTARI, *Introduzione a Caravaggio*, in “Nuova Italia”, 20 luglio-20 agosto 1935, I, pp. 95-97; II, pp. 30-47; Id., *Jacopo della Quercia*, in “Emporium”, ottobre 1938; Id., *Leonardo*, Istituto italiano d’Arti grafiche, Bergamo 1943; Id., *Il cenacolo di Leonardo*, Istituto italiano d’Arti Grafiche, Bergamo 1943.

10 Cfr. G. CARANDENTE, *Casimir Malevic e il “suprematismo”*, in “Arte Antica e Moderna”, II, 6, aprile-giugno 1959, pp. 172-173.

11 Cfr. M. CALVESI, *Mosaici moderni di Ravenna*, in “Arte Antica e Moderna”, II, 5, gennaio-marzo 1959, pp. 469-470.

12 Cfr. R. PALLUCCHINI, *Attualità di Morandi*, in “Arte Antica e Moderna”, I, 1, gennaio-marzo 1958, pp. 57-64; Id., *Inediti di pittura veneta del Seicento*, ivi II, 5, gennaio-marzo 1959, pp. 97-102.

13 Cfr. A. OTTANI, *Un’opera giovanile di Francesco da Bibbiena*, in “Arte Antica e Moderna”, V, 18, aprile-giugno 1962, p. 200 e sgg.

14 Cfr. E. BATTISTI, *Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta*, in “Arte Antica e Moderna”, III, 9, 1960, pp. 77-88.

15 L’annata 1961 della rivista sarà interamente dedicata a Roberto Longhi, in occasione del suo settantesimo compleanno. In questa occasione, verranno riuniti nella rivista i contributi dei più eminenti critici d’arte, da Cesare Brandi a Ferdinando Bologna, da Federico Zeri a Francesco Arcangeli e Giuseppe Fiocco, per citarne solo alcuni.

16 S. BOTTARI, *Dedica a Roberto Longhi*, in “Arte Antica e Moderna”, IV, 8, gennaio-marzo 1961.

17 Di Longhi si ricorda: «la modalità di stesura dei suoi testi critici insieme alla peculiarità della sua scrittura nella traduzione letteraria dei fatti figurativi studiati. I suoi scritti sono infatti costruiti a due piani, come una pala d’altare [...]. Al primo corrisponde il testo, l’analisi dei fatti stilistici, la traduzione letteraria delle ricerche figurative. Al secondo l’apparato filologico e documentario, affidato alle note o alle appendici. Il testo non viene mai modificato, né corretto. È un fatto concluso, definitivo». G.C. SCIOLLA, *La critica d’arte del Novecento...*, p. 157.

18 S. BOTTARI, *Dedica a Roberto Longhi*, in “Arte Antica e Moderna”, IV, 8, gennaio-marzo 1961.

19 Cfr. S. BOTTARI, *La critica figurativa e l’estetica moderna*, Laterza, Bari 1935.

20 S. BOTTARI, *Discussioni e Recensioni. L’Enciclopedia dell’Arte*, in “Arte Antica e

Moderna”, III, n. 10, 1960, pp. 322-323.

21 *Ibid.*, 323.

22 S. BOTTARI, *Ricordo di Bernard Berenson*, in “Arte Antica e Moderna”, II, 8, ottobre-dicembre 1959, pp. 467-469.

23 *Ibid.*, p. 468.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 «Atene e Firenze: ecco i due miti di Berenson! Questa difesa appassionata e continua non ha i limiti angusti dell’accademismo, ma è dominata e orientata da un interesse profondamente etico: la difesa della libertà, della personalità umana, della ragione». S. BOTTARI, *Momento della critica d’arte contemporanea*, D’Anna, Messina-Firenze 1968, p. 204.

28 S. BOTTARI, *La Mostra di Michelangelo a Roma*, in “Arte Antica e Moderna”, Notiziario, VII, 25, 1964, II.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

32 In realtà Bottari si pronuncerà altre volte nella rivista riguardo ai temi di arte “meridionale”, che riflettono però quegli interessi dello studioso sul tema della natura morta, argomento che, nel periodico, prenderà piede intorno al 1963. Cfr. S. BOTTARI, *Una traccia per Luca Forte e il primo tempo della natura morta a Napoli*, in “Arte Antica e Moderna”, VI, 23, 1963, pp. 242-243; Id., *Fede Galizia pittrice, 1578-1630*, in “Arte Antica e Moderna”, VI, 24, 1963, p. 314 e sgg; Id., *Una ipotesi per Aniello Falcone*, IX, 34, 1966, p. 142 e sgg. Per altri contributi di Bottari sulla natura morta cfr. *La natura morta italiana*, catalogo della mostra, Napoli - Zurigo - Rotterdam ottobre 1964-marzo 1965, Alfieri & Lacroix, Milano 1964. S. BOTTARI, *La nature morte italienne*, in “L’oeil”, 1964, 117, 2-9, p. 67; S. BOTTARI, *Fede Galizia pittrice*, Maroni, Trento 1965.

33 Cfr. G. DI STEFANO, *Il duomo di Cefalù: biografia di una cattedrale incompiuta*, Palermo 1960.

34 S. BOTTARI, *Discussioni e recensioni*, in “Arte Antica e Moderna”, V, 18, aprile-giugno 1962, p. 216.

35 «La pianta è semplicissima, ad unica nave (ma il Bottari formula l’ipotesi



[assolutamente improbabile] che in origine Paula fosse tripartita da colonne laterizie, di cui esisterebbe qualche resto». G. Di Stefano, W. Krönig (a cura di), *Monumenti della Sicilia normanna*, Flaccovio, Palermo 1979, pp. 16-17. Per il secondo esempio cfr. *ibid.*, pp. 22-24; S. BOTTARI, *Chiese basiliane della Sicilia e della Calabria*, Principato, Messina 1939, pp. 13-16, 19-31.

36 S. BOTTARI, *L'architettura della Contea*, in "Siculorum Gymnasium", I, 1948, p. 13, pp. 1-20; G. Di Stefano, *Monumenti della Sicilia...*, pp. 34-35.

37 Cfr. S. BOTTARI, *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, D'Anna, Messina - Firenze 1954.

38 S. BOTTARI, *Da Tuccio di Gioffredo a Riccardo Quartararo*, in "Arte Antica e Moderna", II, 6, 1959, pp. 170-172.

39 Cfr. S. BOTTARI, *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, D'Anna, Messina-Firenze 1954, pp. 84 sgg.

40 *Ibid.*, p. 52.

41 «Nel dipinto di Gaeta e in quello di Palermo è infatti la stessa sontuosa profusione di ori; gli angeli svolazzano con la stessa fatuità; i troni su cui si asside la Vergine hanno lo stesso artificiato assetto». *Ibid.*

42 *Ibid.*, p. 171.

43 Cfr. I. TOESCA, *Un'opera del Quartararo*, in "Paragone", 41, 1953, pp. 38-39.

44 S. BOTTARI, *Da Tuccio di Gioffredo...*, p. 171.

45 Cfr. C.H. POST, *A History of Spanish Painting...*, X, p. 419.

46 *Ibid.*

47 Cfr. S. BOTTARI, *Echi di Antoniazzi e Cristoforo Scacco nella pittura siciliana*, in "La Giara", 1, 1952.

48 Cfr. S. BOTTARI, *La pittura del Quattrocento in Sicilia...*, pp. 52 e sgg.

49 *Ibid.*, p. 84 e sgg.

50 Per una bibliografia di Riccardo Quartararo: G. Di Marzo, *Di Pietro Ruzzone pittore palermitano dei secoli XV e XVI*, in "Archivio Storico Siciliano", XXI, 1896, pp. 36-45; Id., *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo 1899, pp. 157-202; E. MAUCERI, *Riccardo Quartararo*, in "Emporium", 18, 1903, pp. 466-473; Id., *Riccardo Quartararo a Napoli*, in "L'Arte", 6, 1903, pp. 128-129; Id., *Una tavola del pittore Quartararo*, in "Rassegna d'Arte Antica e Moderna", 1903-1915, p. 203; *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, catalogo della Mostra (Messina 1953) a cura di G. Vigni, G. Carandente, Alfieri, Venezia 1953, pp. 69-70; M. G. PAOLINI, *Note*

sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, in "Bollettino d'arte", XLIV, 2, 4, 1959, pp. 122-140; R. DELOGU, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Istituto Poligrafico di Stato, Roma 1962, pp. 37-40; F. Zeri, *Un S. Michele Arcangelo del Quartararo*, in "Paragone", 61, 1962, pp. 53-54; F. MELI, *Regesto dei documenti editi e inediti su Riccardo Quartararo*, in "Arte Antica e Moderna", VII, 1965, pp. 375-384; V. ABBATE, in *X Mostra di Opere d'Arte restaurate*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Sicilia occidentale, Palermo 1977, pp. 64-72; M. ANDALORO, *Riccardo Quartararo dalla Sicilia a Napoli*, Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte, Roma 1974-75/1975-76 (1977), Università degli studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere e Filosofia, pp. 81-124; F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Società Napoletana di Storia Patria (1977), Napoli 1978, pp. 161-203; P. SANTUCCI, *Su Riccardo Quartararo: il percorso di un maestro mediterraneo nell'ambito della civiltà aragonese*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", II, 1996, pp. 32-57; T. PUGLIATTI, *La pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale. 1484-1557*, Electa Napoli, Napoli 1998, pp. 21-64.

51 S. BOTTARI, *Da Tuccio di Gioffredo...*, p. 171.

52 S. BOTTARI, *Taccuino meridionale. Resti di un polittico di Tommaso de Vigilia (?)*, in "Arte Antica e Moderna", III, n. 10, aprile-giugno 1960, pp. 159-160.

53 Cfr. R. LONGHI, *Frammento siciliano*, in "Paragone", 47, 1953 (IV), pp. 3-44.

54 S. BOTTARI, *Taccuino meridionale. Resti...*, p. 160.

55 *Ibid.*

56 Di Marzo era certo che il *Battesimo* fosse opera del pittore Tommaso de Vigilia, la critica del Novecento invece non è stata sempre concorde in merito: Vigni e Carandente ne dubitano fortemente nel catalogo provvisorio della mostra, mentre l'attribuiscono a Tommaso nel catalogo definitivo; Bottari, come abbiamo visto, boccia l'ipotesi per poi ritenerla possibile e invece confermarla definitivamente nel 1962; la Di Natale infine, inserisce a pieno titolo l'opera nel repertorio del pittore palermitano dopo uno studio attento e approfondito dal punto di vista stilistico, confrontandola con opere ritenute certe. Cfr. G. Di Marzo, *La pittura in Palermo...*, p. 94; *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, catalogo provvisorio della Mostra (Messina 1953) a cura di G. Vigni, G. Carandente, p. 32; *Antonello da Messina e la pittura*, p. 64; S. BOTTARI, *L'arte in Sicilia*, D'Anna, Messina-Firenze 1962, pp. 42 e 95; M.C. Di Natale, *Tommaso de Vigilia*,



- parte I, Quaderno A.F.R.A.S., n. 4, premessa di M. Calvesi, Palermo 1974, p. 29.
- 57 S. BOTTARI, *La pittura del Quattrocento...*, p. 40.
- 58 S. BOTTARI, *Il monumento della Regina Isabella d'Aragona nella Cattedrale di Cosenza*, I, n. 4, 1958, pp. 339-344.
- 59 *Ibid.*, p. 340.
- 60 *Ibid.*
- 61 *Ibid.*, p. 341.
- 62 *Ibid.*, p. 342.
- 63 «La più antica scultura angioina di committenza “alta”, regale o feudale, parla veramente francese, sia perché opera di artisti transalpini sia perché prodotta da scultori dalla cultura francese profondamente segnati. Occorrerà attendere l'arrivo alla corte di re Roberto, all'inizio del terzo decennio del Trecento, dello scultore senese Tino di Camaino perché l'ambiente della scultura napoletana si allinei alla pittura nel cedere al richiamo della sirena toscana». Per una bibliografia sull'argomento cfr. F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Donzelli, Roma 1998, pp. 16-17.
- 64 S. BOTTARI, *Il monumento della Regina Isabella...*, p. 343. Volpe, nel ricordare che l'ambito degli interessi culturali di Bottari «spaziava nel tempo [...]: dai problemi dell'arte romanica..., a quelli dell'arte gotica, fra i quali aveva negli ultimi anni, trascorso quell'episodio altissimo e decisivo, cui intendeva dedicare un volume, che purtroppo resta allo stato di abbozzo: l'arte Nicola Pisano e il suo significato storico», menziona i saggi nei quali lo studioso aveva analizzato le connessioni fra la produzione gotica toscana del Maestro e il passato “federiciano”, osservando che era «prerogativa del pensiero del Bottari, [...] affrontare i luoghi della storia [...]; i problemi cioè della formazione e della spiegazione delle personalità creatrici che stanno a fondamento di ogni nuova età dell'arte, dei massimi rinnovatori insomma». Cfr. C. VOLPE, *In memoriam...*, p.
- 65 S. BOTTARI, *Nicola Pisano e la cultura meridionale*, in “Arte Antica e Moderna”, II, 5, gennaio-marzo 1959, pp. 43-51.
- 66 Cfr. F. BOLOGNA, *Chiesa di S. Giovanni Battista, Castelli*, in “Documenti dell'Abruzzo Teramano. La valle siciliana o del Mavone”, I, Roma 1983; F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia...*, p. 24, 53.
- 67 S. BOTTARI, *Nicola Pisano...*, p. 47.
- 68 *Ibid.*

- 69 S. BOTTARI, *La Deposizione di Nicola Pisano in S. Martino di Lucca*, in “Arte Antica e Moderna”, V, 17, gennaio-marzo 1962, p. 76.
- 70 La Romanini, per una serie di motivazioni, giunge a ipotizzare che siano opera di Arnolfo di Cambio. Cfr. A.M. ROMANINI, *Arnolfo di Cambio e il rinnovamento della pittura gotica in Italia*, in *L'arte medievale in Italia*, Sansoni, Firenze 1988, pp. 476-480; cfr. E. SIMI VARANELLI, *Dal Maestro d'Isacco a Giotto. Contributo alla storia della prospettiva communis medievale*, in “Arte medievale”, III, 1989, pp. 115-143; B. ZANARDI, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e la pittura medievale della pittura a fresco*, Skira, Milano 2002.
- 71 *Ibid.*, p. 75.
- 72 *Ibid.*
- 73 *Ibid.*, p. 77.
- 74 B. CROCE, *Eстетica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1912, par. I, XVI.
- 75 A proposito di Ragghianti Franco Bernabei mette in luce gli influssi del pensiero crociano sulla sua opera critica ma anche un aspetto «non insensibile tuttavia al richiamo delle competenze formalistiche». Cfr. F. BERNABEI, *Percorsi della critica d'arte*, Edizioni Cleup, Padova 1995, pp. 284-285. Recentemente lo stesso Bernabei si è pronunciato anche su Bottari, assertore del crocianesimo nell'opera *Il linguaggio figurativo* del 1935 i cui Bottari «si era distinto per una crociana polemica anti-purovisibilista (e antiventuriana)», sottolineando poi le “incoerenze” rispetto al pensiero crociano e gli «interessi per il Medioevo non privi di accenti venturiani, indi riserve nei confronti dell'individualismo rinascimentale». Cfr. F. BERNABEI, *La critica d'arte in Italia e il modello linguistico nella prima metà del Novecento*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto del dibattito nazionale*, Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina, Palermo-Erice 14-17 giugno 2006, a cura di M.C. Di Natale, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta 2007, pp. 59-74 e in part. p. 73.
- 76 Cfr. S. BOTTARI, *Saggi su Nicola Pisano*, Patron, Bologna 1969.
- 77 *Id.*, *Momento della critica d'arte contemporanea*, D'Anna, Messina-Firenze 1968.





“COLLAGE”: UN’ESPERIENZA DI ESOEDITORIA D’AVANGUARDIA NELLA PALERMO DEGLI ANNI SESSANTA

di Marina Giordano

La Palermo degli anni Sessanta¹ rappresentò un momento di vivace fermento culturale e creativo a livello letterario, musicale e artistico, con le sperimentazioni poetiche della “Scuola di Palermo” (Perriera, Di Marco, Testa), la nascita del “Gruppo ‘63”, le Settimane di Nuova Musica² (1960-68), le mostre collettive “Revort I” (1965) e “Revort II” (1965), che riunirono in città artisti internazionali, e l’apertura di numerose gallerie d’arte.

Parallelamente si assistette anche nel capoluogo siciliano al sorgere di una pubblicistica ascrivibile all’ambito della cosiddetta ‘esoeditoria’, «quelle esperienze editoriali autogestite, autofinanziate, autonome che hanno prodotto essenzialmente libri, riviste, plaquettes, piccoli

cataloghi, manifesti, voltanini...[...], organi militanti, laborativi attivi, sperimentazioni in forma di rivista»³. Ciò avvenne con una innovativa proposta di alternativa culturale veicolata da una rivista che prese il nome di “Collage”. Nata nel 1962 come ‘rivista parlata’, con il titolo “Collage. Dialoghi di cultura”, divenne stampata nel 1963 e fu pubblicata fino al 1970.

A fondarla furono tre giovani intellettuali palermitani: lo scrittore Gaetano Testa e i musicologi e critici d’arte Paolo Emilio Carapezza e Antonino Titone. Quest’ultimo, nel 1959, aveva già fatto parte con altri giovani compositori (Franco Evangelisti, Egisto Macchi e Domenico Guaccero) del comitato di redazione della rivista romana “Ordini. Rassegna di studi sulla Nuova Musica”, di cui era uscito un solo numero nel mese di luglio. Come avrebbe dichiarato in seguito Carapezza, «“Collage” fu erede di “Ordini” e frutto delle “Settimane di Nuova Musica”»⁴.

La rivista «Collage» parlata era strutturata con dei sommari contenenti tutti gli argomenti previsti. Accanto agli autori e ai titoli degli interventi vi erano i minuti di ogni lettura. Noi mandavamo dei pieghevoli-invito, con indicati, in copertina, il titolo e i redattori: Carapezza per la musica, Gaetano Testa per la letteratura e io per le arti visive, anche se eravamo abbastanza intercambiabili. All'interno c'era il sommario, e al posto delle pagine i minuti di lettura. Alla fine era conteggiata la durata totale dell'incontro, al quale seguiva sempre un dibattito, di solito molto animato⁵.

Il primo “numero” debuttò l'8 gennaio 1962, alle ore 18.15, nella saletta dell'ammezzato della Libreria-Casa Editrice Flaccovio. Salvatore Fausto Flaccovio, appassionato d'arte e gestore di una galleria nei locali attigui alla sua libreria di via Ruggiero Settimo, continuava, editando la rivista, il suo impegno di diffusione e riflessione culturale iniziato nel dopoguerra con la pubblicazione di “Chiarezza. Settimanale di vita sociale”⁶ (15 gennaio 1946 – 9 marzo 1947) e proseguito con “Sicilia”⁷, rivista ufficiale dell'Assessorato Regionale Turismo e Spettacolo (1953-1982).

“Collage” rappresentava, quindi, per Flaccovio una nuova scommessa al fianco di alcuni tra i migliori e più vivaci intellettuali della città, che dibattevano non solo sui principali eventi locali (mostre, novità editoriali, ecc.), ma anche su problemi sociali.



Incontro per il primo numero della rivista parlata “Collage. Dialoghi di cultura”, presso la libreria Flaccovio di Palermo. Da sinistra: Salvatore Fausto Flaccovio, Gaetano Testa, Ida Vicari, Antonino Titone.

La pratica di una rivista parlata, piuttosto che scritta, manifestava e per alcuni aspetti anticipava, coi dovuti distinguo, gli influssi di una tendenza più ampia maturata tra gli anni Cinquanta e Sessanta in Europa e poi in altre parti del mondo, come gli Stati Uniti e il Giappone. La «vorticosa progressione dell'insufficienza della scrittura, in maniera direttamente proporzionale all'infittirsi degli intrecci significanti all'interno dello spazio intermediale»⁸, e il

procedere di alcuni poeti e scrittori verso nuovi progetti basati sulla contaminazione dei sistemi, l'uso di nuovi media (radio, televisione) e supporti di registrazione condussero a una rivalutazione del mezzo vocale, generando una “nuova oralità”. Nacquero, così, alcune esperienze di ‘poesia sonora’ e le cosiddette “Audioriviste”, basate su supporto vinilico e magnetico, come la francese “Ou” (1964), a dimostrazione di un sentimento d'inadeguatezza verso le tradizionali riviste cartacee, oggi sfociato nella proliferazione di pubblicazioni telematiche, molte delle quali dal taglio rigorosamente scientifico, e nel successo della diffusione di informazioni *on line*.

In questo interessante recupero della dimensione dialogica e orale, “Collage” manifestava uno dei suoi molteplici aspetti di modernità e novità, insieme al carattere multidisciplinare e all'apertura al dibattito pubblico. La condivisione della cultura vissuta come confronto dialettico riecheggiava, inoltre, certe serate avanguardiste di primo Novecento, dal Futurismo al Dadaismo, pur senza gli accenti di dirompente scardinamento e provocazione di queste ultime.

In un articolo apparso nel febbraio 1962 sul quotidiano “Il Tempo”, Titone narrava come fosse nata l'idea della rivista:

Una sera a casa mia, bevendo il tè con Carapezza e Testa, si lamentava la deprimente atmosfera reazionaria, accademica della nostra cultura anche fra i giovani più dotati. Si pensò a un club estemporaneo in cui potessimo raccogliere un gruppo

ristrettissimo di amici e leggere poesie, recitare lavori teatrali, fare ascoltare musica, esporre quadri, etc. Il tutto all'insegna del più spericolato avanguardismo, in barba ad ogni prudenza delle accademie e a ogni decoro accademico. Così si passò rapidamente dai fumi del tè all'idea di un giornale parlato che comprendesse tutte queste ambizioni. E nel giro di pochissimi minuti trovammo tutto: la formula, il titolo e persino il sommario del primo numero. Trovammo anche l'editore, ovvero pensammo subito a Flaccovio, come l'unica persona che fosse a un tempo coraggiosa e dotata di mezzi economici e organizzativi⁹.

Spiegava anche la struttura di “Collage” e ne evidenziava i vantaggi legati alla sua “oralità”:

1) il dibattito. Ogni numero di «Collage» ospita trenta minuti di dibattito sugli articoli che esso tratta. 2) la possibilità di avvalersi di altre forme di comunicazione quale l'ascolto della musica attraverso i nastri magnetici; la lettura di testi poetici; la visione di quadri, sculture, addirittura, in futuro, la recitazione di testi teatrali. «Collage» è impaginato rigidamente come la rivista stampata. Le pagine sono i minuti. Noi redattori disponiamo per ogni numero, compreso il dibattito, di ottantacinque minuti di tempo ed entro questo limite tutti gli articoli vengono parlati, rigidamente cronometrati e severamente tagliati quando escono fuori dal limite, come avviene in un qualsiasi giornale. Questa libertà ci permette di tenere ciascuno scritto entro un equilibrio complessivo di tutta la rivista¹⁰.

Essa comprendeva, normalmente, una “verifica” (3’) con gli ascoltatori, corrispondente all’articolo di fondo dei quotidiani; un “pezzo di varietà” su fatti di cronaca, costume, arti visive (8’); un momento più lungo dedicato alla letteratura, con critica e lettura di testi (un quarto d’ora circa); l’argomento centrale della rivista (sempre di 20’) su politica, economia, architettura, costume o altro; un intervento di carattere vario, come la lettura di un testo o l’ascolto di un brano musicale; il dibattito finale (circa 30’), «l’unica parte della rivista che non viene letta, ma improvvisata. Ad essa si è voluto riservare un ampio spazio perché in un certo senso sta a indicare lo spirito di “Collage” che tende ad un incontro vivo, libero, di opinione, di convinzione di temi da discutere, tra i redattori che assumono la veste di stimolatori e il pubblico che in un certo senso è proprio l’elemento fondante di «Collage», rivista che non vorrebbe avere autori ma solo lettori»¹¹.

Nella *Prolessi* (*phrase à trois*), Carapezza spiegava:

“Collage” rivista parlata, nasce dall’insufficienza di un dialogo limitato. A tre, a noi tre (*phrase à trois*) che abbiamo sempre stimolato la nostra solidarietà attraverso una diuturna azione di disturbo reciproco, isolati in una situazione culturale, in un ambiente sciatto e d’importazione, un dialogo privato finirebbe col risultare dannoso. Ci lega invece la presunzione di «pretendere

in compagnia». Ed il senso delle nostre pretese è tale che soltanto una «frase in molti» qui, a Palermo, dove tutto viene orecchiato con molte stonature, può avere un senso. La presunzione di farvi assistere ai nostri «dialoghi» privati, quasi facendovi un onore è forse – perciò giustificata: e non è dunque presunzione. Tutta la mia presunzione è nel credermi integro nell’alienazione generale¹².

La scelta della rivista parlata aveva, dunque, una motivazione sociale profonda che mirava al risveglio degli animi e alla presa di coscienza di sé grazie al confronto con gli altri. La forma verbale, privilegiata rispetto a quella scritta, mirava a una maggiore efficacia comunicativa:

Facciamo tutto parlando [...] perché il detto penetra più in profondità che lo scritto. Scritto per la massa, detto per gli individui singoli. [...] Veramente preferirebbe, questa nostra prolessi, gridarla nelle piazze (Majakovskij chi lo dimentica?), ma il senso della situazione che viviamo è tale che una qualche soluzione del genere suonerebbe falsa. Proprio perché ci crediamo integri nell’alienazione di tutti e ci crediamo integri in pochi, l’importante è che in pochi ci s’incominci a guardare negli occhi, che si determini una temperatura che poi si possa contagiare ai più. Che un dialogo nasca, anche frammentario e discorde; non pretenderà che di essere un dialogo. E sarà pur sempre una conveniente possibilità di esistere¹³.

La lettura del primo numero di “Collage”, ricorda Titone, invece di essere un incontro tra pochi, come quasi auspicava Carapezza

ebbe un successo incredibile, tale da costringerci a spostare la sede dalla Libreria Flaccovio al Salone delle Mostre del Banco di Sicilia. Ebbe tanta eco anche a livello nazionale che vari quotidiani, come “Il Tempo”, scrissero su “Collage” parlato. Anche Roberto De Monticelli, l’illustre critico teatrale de “Il Giorno” [...] venne a farci delle interviste pubblicate con le nostre fotografie. A un certo punto, Carapezza andò a fare il militare a Roma e i suoi pezzi, che ci spediva, venivano letti dalla mia fidanzata, poi prima moglie, Ida Vicari. Durante la lettura di «Collage» facevamo ascoltare musiche, esponevamo quadri, era un misto di vari interventi. C’era una risposta molto dialettica da parte di chi ascoltava. Questo rese anche vivace «Collage», che non avrebbe avuto il successo che ebbe se non avesse trovato l’interlocutore giusto. In fondo, i redattori di “Collage” siamo stati noi e il nostro pubblico¹⁴.

In effetti, l’esperimento suscitò una vasta eco di consensi e fu salutato dai toni entusiastici di critica e stampa, che definirono quasi un miracolo, «un fenomeno di positività»¹⁵, la nascita di un’esperienza così originale e singolare «a Palermo, che in fatto di iniziative culturali mai si è inserita nel vivaio nazionale e che il meglio di sé ha serbato nella intimità degli studi dei suoi autori più rappresentativi, nel geloso silenzio delle case e delle biblioteche»¹⁶.

Il secondo numero di “Collage” fu letto il 3 marzo 1962 alle ore 18, presso il Salone delle Mostre del Banco di Sicilia, in via Mariano Stabile, in uno spazio più ampio e adatto ad accogliere il folto gruppo di lettori-ascoltatori, «più di duecento persone, di tutte le fasce»¹⁷.

L’uditorio era formato soprattutto da esponenti del mondo universitario, come Natale Tedesco – giovane italianista, assistente di Gaetano Trombatore alla Facoltà di Lettere e Filosofia – che accusava i giovani di “Collage” di mancare di prospettiva storica e di non riuscire a mantenere il difficile equilibrio «tra cultura accademica arretrata e cultura d’avanguardia provvisoria»¹⁸, e da intellettuali come l’antropologo Nino Buttitta, i musicologi Roberto Pagano e Gioacchino Lanza Tomasi, il direttore d’orchestra Angelo Musco, gli scrittori Michele Perriera e Roberto Di Marco, il regista Accursio Di Leo e tanti altri. Non mancavano, però, studenti, curiosi e uditori non appartenenti all’intelligenza cittadina ma in cerca di novità e stimoli culturali: costituivano un pubblico vivace e, in alcuni casi, agguerrito che, come ricorda Testa, «veniva per provocare»¹⁹.

Entusiasta l’editore Flaccovio:

Non mi sono mai fidato del primo successo – ha confessato – perché so per esperienza che la presentazione di un’opera, a qualsiasi genere appartenga, disorienta il pubblico, che si lascia

invece influenzare più dal fattore curiosità che da un esame obiettivo ed estetico di ciò che gli viene presentato. Per questa seconda volta avevo delle previsioni di maggiore freddezza del pubblico, e minore partecipazione di esso al dibattito, come logica reazione di attesa a questa nuova formula dell'editoria giornalistica culturale. Invece, nella fase più delicata dei nostri «dialoghi», abbiamo corso il pericolo di essere travolti dall'impreveduto successo. Questo successo ci eccita: e ci spinge a migliorare «Collage», per renderla più interessante ad un pubblico più vasto. Nei prossimi numeri ci saranno, quindi, delle novità²⁰.

Al Salone delle Mostre del Banco di Sicilia si tenne anche il terzo numero di «Collage» (18 aprile 1962, ore 18)²¹, nel quale si registrarono delle particolarità. La prima fu l'intervento diretto dell'editore che, eccezionalmente, si sedette dietro al tavolo con i redattori. La seconda fu il taglio quasi monografico, incentrato in gran parte sul poeta Ezra Pound – molto letto negli anni Sessanta – e sulla sua opera maggiore, i *Cantos*, quasi un grande poema modellato sulla *Divina Commedia* di Dante. Il successo della rivista fu tale che ne furono richieste da Milano, Roma e persino da Parigi edizioni speciali, la cui realizzazione, però, avrebbe creato non pochi problemi di costi e che, quindi, non videro la luce.

Gli incontri di «Collage» si tenevano in quel periodo a breve scadenza, tanto che era stato possibile mantenere un ritmo mensile. Dopo poco meno di un mese dal terzo numero, infatti, venne

organizzata la lettura del numero 4, di nuovo al Salone delle Mostre del Banco di Sicilia (11 maggio 1962) e il 27 giugno 1962, alle ore 18, fu la volta del numero 5. Anche questo numero ebbe quasi un impianto monografico, incentrato sul teatro a Palermo e sulla sua crisi, soprattutto economica, che rifletteva lo stato di malessere di tutta la cultura siciliana. All'inchiesta parteciparono personalità politiche, artisti, giornalisti, cittadini, con interventi orali e scritti pervenuti in redazione, di cui fu data lettura.

Se la relazione tra «Collage» e le «Settimane di Nuova Musica» era stata sin dal principio significativa, sia per la coincidenza dei loro promotori, sia per la costante attenzione prestata dalla rivista alla musica contemporanea d'avanguardia, essa divenne ancor più palese in occasione del numero 6, un numero speciale, svoltosi il 7 ottobre 1962 alle ore 22 nella Sala Scarlatti del Conservatorio di Musica «Vincenzo Bellini», in concomitanza con la «Terza Settimana Internazionale di Nuova Musica» (1-8 ottobre 1962)²².

Con questo numero si concluse l'esperienza di «Collage» parlato, che ebbe un solo ultimo episodio, un numero speciale nel 1964. Il 1963, infatti, fu l'anno della svolta: da parlata, la rivista divenne scritta, poiché, secondo Titone «si sentiva un bisogno di maggiore stabilità. «Collage» si accingeva a cambiare pelle, perdeva la letteratura e da rivista parlata diventava stampata»²³.

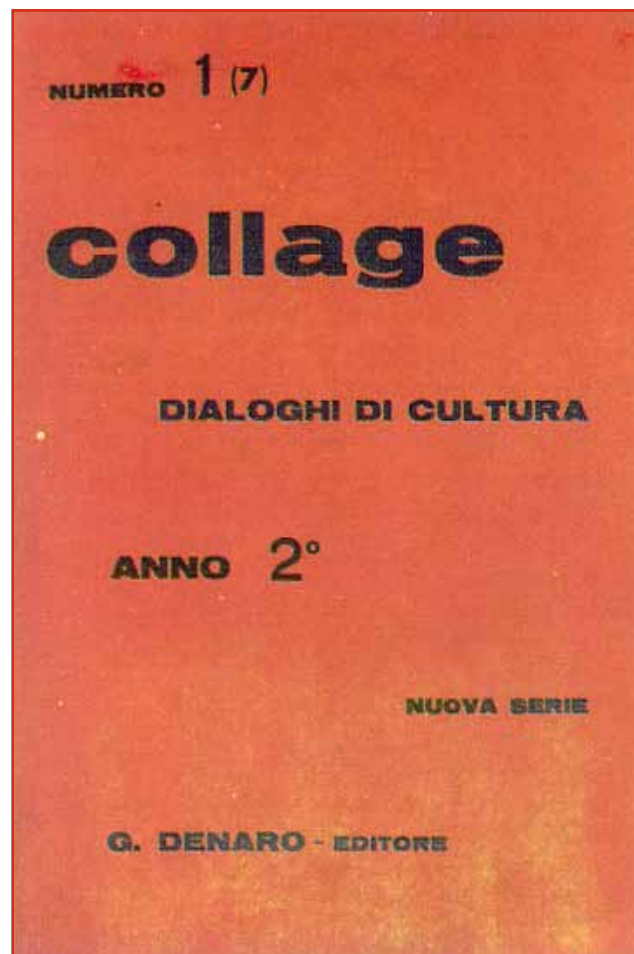


Nasceva,così,“Collage. Dialoghi di cultura. Rivista trimestrale di nuova musica e arti visive contemporanee”²⁴.

Pur mantenendo parte del nucleo originale della redazione, con Carapezza e Titone come curatori, nella rivista cartacea vi furono alcuni cambiamenti: l'uscita di Gaetano Testa e soprattutto il cambio di editore, da Flaccovio a Denaro²⁵.

Di numeri, tra il 1963 e il 1970, ne uscirono

otto, ma sin dal primo, nella *Verifica* di Carapezza (posta all'inizio come in quella parlata), venne significativamente sottolineato il rapporto con l'originario, glorioso momento della versione orale:



Copertina del primo numero di “Collage”, n. 1, dicembre 1963.

Si conta come settimo questo primo numero scritto di *Collage*, dopo i sei parlati dal gennaio all'ottobre dell'anno scorso (1962): ad indicare una continuità d'azione e di intenti (e numeri parlati usciranno ancora in speciali occasioni)²⁶. Se non si vuol rinunciare al detto, che per il vivo calore umano ancora fisico penetra più in profondità che lo scritto, di questo s'ha pur bisogno e della più serena riflessione e della maggiore profondità di visione che esso solo permette. E s'ha bisogno ancora d'una maggiore durata di quello che facciamo, e della possibilità almeno che non abbia confini di luogo. Di questo il modo come s'è ora costituita la redazione sembra proprio esser garanzia²⁷.

La redazione di “Collage” stampato si presentava più articolata e coinvolgeva un numero più ampio di persone, che nel corso degli anni sarebbe ulteriormente aumentato o, comunque, mutato. Di fatto, anzi, si trattava di due redazioni parallele, una per la musica e una per le arti visive, con Titone come direttore e coordinatore. La redazione ‘musica’ era composta da Domenico Guaccero, Heinz-Klaus Metzger e Paolo Emilio Carapezza; quella ‘arti visive’ da Maurizio Calvesi, Nello Ponente e Vittorio Rubiu. Ci si avvaleva anche di corrispondenti dall'estero, a riprova del taglio internazionale e decisamente antilocalistico dato alla pubblicazione, diversamente dall'edizione parlata, più attenta e legata alle vicende

palermitane. Da Madrid scriveva Luis de Pablo, da Parigi Bihdan Pilarski; i testi italiani erano tradotti e pubblicati anche in inglese, gli articoli stranieri lasciati in lingua originale con la traduzione in italiano a fronte²⁸.

Carapezza, nella già citata *Verifica* del primo numero, spiegava: «“Collage” tratta di nuova musica e di arti visive – qualitativamente – contemporanee»²⁹ e ribadiva «l’affinità costituzionale odierna tra le due arti»³⁰. Chiariva, inoltre, il senso del titolo della rivista: «Le differenti posizioni dei redattori, data l’ideologia comune, devon considerarsi un fatto positivo. *Dall’unione di tanti differenti il nome della rivista, Collage*. E si consideri che la risultante di più forze diverse può essere ben potente, quando applicate allo stesso corpo tendono verso una stessa zona dello spazio»³¹.

Il ricco corredo illustrativo, con immagini in bianco e nero e tavole a colori, riguardava entrambe le sezioni, visto che anche nella produzione musicale contemporanea vi era uno stretto rapporto tra segno grafico-colore-forme-partiture. Gli spartiti di Bussotti, Evangelisti, Kayn, ad esempio, si potevano appropriatamente definire ‘espressioni grafiche’ e ‘forme musicali’, quasi una trasposizione in musica di composizioni visivo-verbali simili a quelle di Apollinaire degli anni Dieci, in linea anche con le esperienze di poesia visiva e concreta che nascevano in quel periodo in Italia e all’estero³².

Titone ricorda «gli sbaffi di Carapezza e i grafismi di Bussotti, che era nipote di un pittore, Tono Zancanaro, e dipingeva, così come Sciarrino, il quale nelle sue opere sfiorava la pittura»³³, ma evoca anche lavori ideati da lui stesso, come una composizione «molto basata sulla spazializzazione del segno musicale che diventava segno grafico»³⁴.

A parte questa pratica dello sconfinamento tra le arti e le affinità visive legate alla cosiddetta «visualizzazione spaziale della musica»³⁵ e alla nuova sintassi di matrice weberniana fatta di strutture, costellazioni e punti, quello che più univa i due settori di “Collage” era «il radicalismo dei linguaggi degli uni e degli altri»³⁶.

La rivista aveva una struttura piuttosto complessa, con ciascuna delle due sezioni composta da rubriche fisse che, nei vari numeri, potevano avere posizione intercambiabile. Quella musicale comprendeva due saggi critici e le rubriche “Collazione”, “Verifica”, “Letture”, “Asterisco*”; quella di arti visive prevedeva altrettanti saggi critici e le rubriche “Confronto”, “Scheda”, “Asterisco**”; queste distinzioni erano, però, alquanto flessibili e furono realizzate “collazioni” e “letture” anche in ambito artistico e “confronti” e “schede” in quello musicale. Paragonando, ad esempio, i vari sommari, si può evincere come, in effetti, le schede³⁷ monografiche di approfondimento, che potevano essere anche più d’una in uno stesso numero, fossero dedicate quasi esclusivamente a musicisti: Sylvano Bussotti (in “Collage” n. 2), Mauricio Kagel (n. 3-4), Frederic Rzewski



(n. 6), Franco Evangelisti e Roland Kayn (n. 7), Franco Donatoni (n. 8) e Aldo Clementi (n. 9); solo due, invece, ebbero come argomento artisti visivi, Mimmo Rotella (n. 1) e Ettore Colla (n. 5), mentre una fu incentrata su una figura chiave dell'ambiente musicale palermitano, il barone Francesco Agnello, Presidente dell'EAOSS (n. 5). Per avviare un meccanismo così elaborato, che si rifletteva nell'altrettanto elaborata struttura della rivista, ci volle tempo, e il primo numero di "Collage" stampato vide la luce nel dicembre 1963. Ricorda Titone: «Dichiarammo nel primo numero che la rivista sarebbe stata trimestrale, ma ben presto scivolammo nei numeri doppi e alla fine la convertimmo in annuario»³⁸. I tempi tra un numero e l'altro furono, infatti, sempre abbastanza lunghi, dagli otto mesi a un anno in media, sino ai due anni che intercorsero tra il penultimo e l'ultimo, segno di una stanchezza che avrebbe portato all'interruzione delle pubblicazioni. La sequenza dei numeri pubblicati fu la seguente:

- n. 1: dicembre 1963;
- n. 2: marzo 1964;
- nn. 3-4: dicembre 1964;
- n. 5: settembre 1965;
- n. 6: settembre 1966;
- n. 7: maggio 1967;
- n. 8: dicembre 1968;
- n. 9: dicembre 1970.

Durante i sette anni in cui "Collage" venne pubblicata, ci fu un avvicinamento tra gli autori coinvolti, pur mantenendosi costante la presenza di Carapezza e Titone, che dal numero 6 (1966) risultò direttore (General Editor) della rivista. Attorno ai due curatori si avvicendarono illustri critici d'arte: all'iniziale nucleo romano costituito da Calvesi, Ponente (presenti fino al numero 5, del 1965) e Rubiu, si unirono Cesare Vivaldi (dal numero 3-4, 1964), Mario Diacono, Otto Hahn, Manfred de la Motte (dal numero 6, 1966), Jasia Reichardt e Laurence Alloway (numeri 6 e 7), fino ad Achille Bonito Oliva (numero 9, 1968). Vi furono anche episodici interventi di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Gillo Dorfles, Filiberto Menna, Giuseppe Gatt. Anche il numero dei corrispondenti esteri si ampliò fino a dieci persone, col coinvolgimento, ad esempio, della gallerista Annina Nosei da Parigi, di Christian Wolff da New York e Edison Denisov da Mosca.

Nino Titone si occupava anche dell'impaginazione, della grafica, sobria e in linea col *trend* del periodo, e dell'ideazione delle eleganti copertine (formato 33 x 24 cm), caratterizzate fino al numero 5 da uno sfondo rosso scuro con le scritte in nero, mentre dal numero 6 furono contrassegnate da maggiore vivacità e originalità. In quest'ultimo, infatti, vennero inseriti una porzione di un'opera di





Copertina del numero 6 di "Collage", settembre 1966.

Kounellis, con la scritta *Paint* in rosso su uno sfondo bianco, e un particolare della partitura del *Requiem* di Frederic Rzewski (a cui era dedicata la scheda all'interno). La copertina del numero 7 riportava dettagli di un'opera di Pistoletto e di una partitura di Roland Kayn (anche lui protagonista della scheda). Sin dal primo

impatto visivo con la rivista emergeva, quindi, in modo ancor più evidente il binomio arte-musica sotteso alla sua linea editoriale. Gli ultimi due numeri, infine, presentarono una particolarità, come racconta Titone:

Io avevo inventato delle copertine, di cui volevo fare una serie, con delle porte. In una, quella del numero 8, vi era il frammento di un vecchio portone, pieno di escoriazioni e venature, che custodiva il



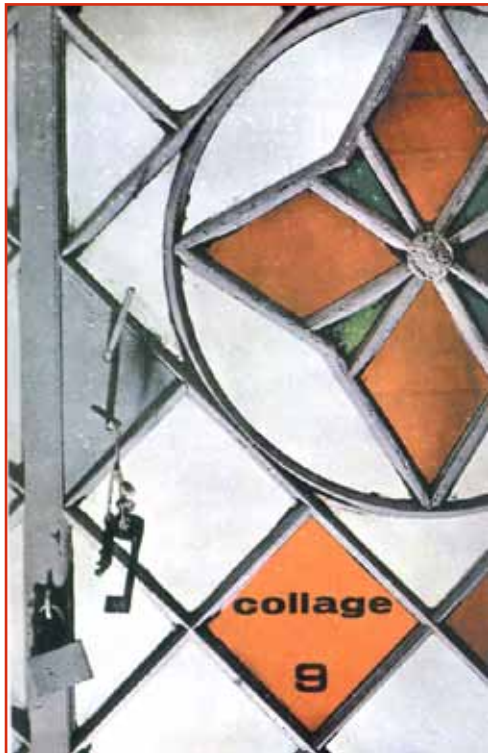
Copertina del numero 7 di "Collage", maggio 1967.

granaio e il forno di un baglio dove io da ragazzo passavo le estati. Allora feci incidere una targa in ottone che avvitali alla porta, tracciai un quadrato con il gesso, dentro cui c'erano una moderna toppa e il grosso buco di un'antica chiave, misi un foglietto di carta fissato con una puntina, e poi feci fotografare il tutto da Gianni Maniscalco Basile, responsabile della redazione fotografica. Sul foglietto la tipografia sovrastampò il titolo «Collage 8». Il numero coincideva con la sesta

edizione delle Settimane di Nuova Musica, e per questo feci incidere sulla targhetta d'ottone *bombé* fotografata sulla porta la scritta «Amici della Musica – VI Settimana Internazionale di Palermo – 27-31 dicembre 1968». Non so cosa darei per ritrovare quella targhetta, che servì per realizzare la copertina della rivista e il manifesto del festival³⁹.

La serie delle copertine dedicate alle porte continuò col numero 9, che sarebbe stato l'ultimo; vi era riprodotto un particolare di una fotografia di Giuseppe Cappellani che ritraeva la vetrata di una villa ottocentesca, Villa Belforte, nella zona di San Lorenzo, dove allora Titone abitava e che fungeva da redazione.

La vocazione nazionale e internazionale della rivista era testimoniata dal fatto che non si occupò mai, nemmeno nel breve notiziario-



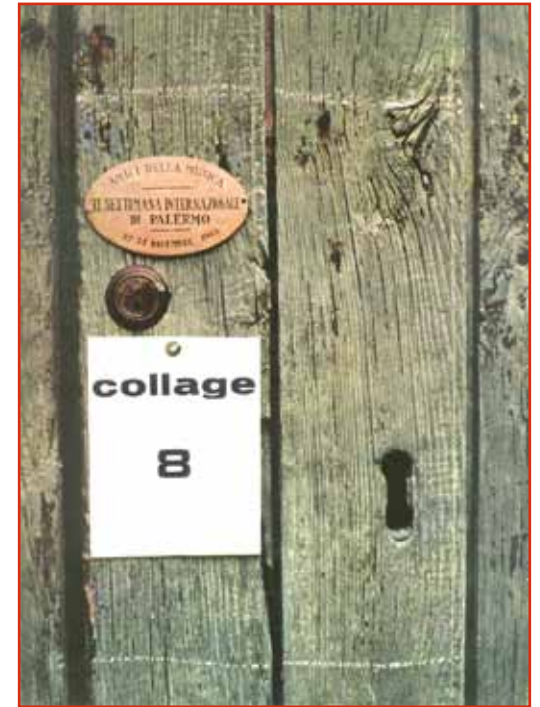
Copertina del numero 9 di "Collage", dicembre 1970.

calendario delle ultime pagine, delle mostre e delle gallerie private palermitane, tranne il caso delle due rassegne "Revort I" (1965) e "Revort II" (1968), promosse da critici che facevano o che avrebbero poi fatto parte della redazione. In occasione di queste due manifestazioni il coinvolgimento di "Collage" fu totale, tanto da riservare al catalogo delle mostre la parte più ampia dei due numeri editi per l'occasione (il numero 5 per "Revort I" e l'8 per "Revort

II"), con saggi, schede degli artisti partecipanti e un ampio repertorio illustrativo. Lo spazio delle recensioni era, invece, occupato da esposizioni organizzate, ad esempio, in gallerie della capitale come La Salita e La Tartaruga di Roma – vicine ai critici romani della redazione e a Nino Titone, che espose egli stesso a La Salita nel 1964 –, e in quelle più importanti di Parigi, Barcellona, Londra e soprattutto New York.

Il rapporto col *milieu* americano si stabilì precocemente e fu sempre intenso, come testimonia Augusta Monferini, che partecipava spesso alle riunioni di redazione e collaborò con "Collage" scrivendo la scheda su Ettore Colla (n. 3-4):

La rivista era conosciuta negli Stati Uniti, apprezzata dagli artisti e da Ileana Sonnabend, che era agli inizi, già clamorosi, della sua carriera di mercante-collezionista. Il pittore Mario Schifano,



Copertina del numero 8 di "Collage", dicembre 1968.

nostro grande amico, era partito il 4 dicembre del 1963 per New York e là aveva diffuso il primo numero di *Collage*. Da New York ci mandava pacchi di cataloghi e materiali per la rivista e inviò anche alcune riprese di Andy Warhol fotografato *alla Warhol*, cioè dei fotogrammi in sequenza del pittore nel suo studio, che poi apparvero nel numero 3-4 di *Collage* (dicembre 1964). Schifano preferì non firmare questo scherzoso lavoro, ma era stato lui a farlo⁴⁰.

La conferma di questo racconto deriva dal fatto che spesso “Collage” riportò saggi estratti da cataloghi di grosse mostre americane, pubblicati per la prima volta in Italia nella stesura originale e con un’inedita traduzione italiana. Nel primo numero della rivista (1963), ad esempio, uscì l’articolo di Laurence Alloway *Six painters and the object* (*Sei pittori e l’oggetto*), scritto in occasione della celebre esposizione omonima allestita quell’anno al Guggenheim Museum di New York. Il critico inglese, già teorizzatore della Pop Art britannica, sistematizzava in una visione unitaria, dopo il suo trasferimento negli USA, il lavoro degli artisti americani Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Andy Warhol e Tom

Wesselmann⁴¹. Nel numero 2 (1964), invece, fu pubblicato il saggio di John Coplans *American paintings and Pop Art*, introduzione al catalogo della mostra “Pop Art Usa”, curata dallo stesso Coplans nel settembre 1964 presso l’Oakland Art Museum. Questi scritti autorevoli venivano spesso commentati, approfonditi, criticati o condivisi dai redattori della rivista.

Dagli articoli citati si può evincere quanta attenzione ci fosse per il fenomeno della Pop Art. Ciò era frutto dell’impostazione programmatica di “Collage” e dei suoi autori, chiarita sin dal primo numero, dove si esprimeva la volontà di superamento del prepotente soggettivismo dell’Informale, senza sacrificare «l’atteggiamento d’attiva e libera (aschematica, senza formalità soggettive preconcrete) ricettività»⁴² della corrente artistica postbellica. Ciò fece sì che l’interesse s’indirizzasse verso un’arte connotata da un legame forte con la realtà e con gli oggetti che la popolavano: «Così in pittura, al di là di ogni confessione gestuale, al di là di ogni torbida “scrittura del sentimento”, si vuole ritrovare l’incontro con le cose, e – attraverso esse o direttamente – con gli uomini, si vuole proporre una ricostruzione della realtà come scoperta del suo vero apparire. E ci si vuole orientare tra i tentativi, già fatti o che si fanno, in questo senso. Si cerca, in fondo, di fondare un nuovo “umanesimo”»⁴³.



Ci si concentrò, pertanto, su tendenze del momento come il New Dada, la Pop Art, il Nouveau Réalisme, accomunate da un approccio al reale che si manifestava in vari modi: nel primo caso, basandosi sulla ricognizione, fondendo cioè, come nell'opera di Rauschenberg, oggetto e memoria personale; nel caso della Pop, sulla totale estroversione del *reportage*, dove «a un denominatore privato si sostituisce un denominatore sociale»⁴⁴ nel Nouveau Réalisme, infine, su una radicale, cruda, testuale assunzione dell'oggetto stesso e delle sue implicazioni misteriose, con esiti d'ascendenza surrealista, come in alcune opere di Christo, Arman o Spoerri.

Degli artisti pop si condivideva il recupero di oggetti e immagini comuni con un atteggiamento fenomenologico di presa d'atto, presentandoli così com'erano o con interventi soggettivi limitati, prediligendo un codice iconografico anonimo, legato alla pubblicità e ai mass media.

Questo interesse fu alimentato e facilitato dai già citati contatti di molti fautori della rivista con gli Stati Uniti e mediato anche dalla frequentazione dell'ambiente romano, specie degli artisti e delle gallerie gravitanti attorno a Piazza del Popolo, che avevano assimilato con una certa precocità ascendenze di matrice pop nei primissimi anni Sessanta.

“Collage” divulgò saggi, recensioni e approfondimenti su artisti

stranieri, soprattutto americani e inglesi, come Joe Tilson, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Olbenburg, Brett Whiteley (australiano ma residente a Londra), ma anche francesi (Martial Raysse e Daniel Spoerri, esponenti del Nouveau Realisme) e italiani come Pino Pascali, il gruppo della cosiddetta “Scuola di Pistoia” (etichetta coniata da Cesare Vivaldi proprio sulle pagine di “Collage” e comprendente gli artisti Barni, Buscioni, Ruffi e l'architetto Natalini), Mimmo Rotella, Mario Schifano, al quale fu dedicato un articolo sulle opere⁴⁵ realizzate a New York a quattro mani col poeta americano Frank O'Hara (esposte alla Galleria Ferro di Cavallo di Roma nel 1964)⁴⁶. In alcuni casi, come per Tilson, Raysse, Oldenburg, furono pubblicate loro testimonianze dirette.

Ciò non significò, però, adesione acritica al fenomeno pop, esaltazione o lodi incondizionate alle sue manifestazioni, ma problematizzazione, disamina accurata attraverso riflessioni incentrate soprattutto sul rapporto e il confronto con l'Informale. Si evidenziò, ad esempio, il legame delle opere di Rauschenberg con quelle di Burri⁴⁷ e con la pratica dell'*happening* di Allan Kaprow, Robert Watts, John Cage e Merce Cunningham, per la cui compagnia (la “Cunningham Dance Company”) l'artista aveva disegnato i costumi di *Suite for five* (1953-58)⁴⁸. Il «nuovo senso dello spazio»⁴⁹ riscontrato in questi autori, come pure in Warhol o Segal, veniva



messo in relazione anche con le comunicazioni radio-televisive e con le *Sintesi radiofoniche* del futurista Filippo Tommaso Marinetti, in un'interessante "Lettura" di Calvesi.

Estremamente ricorrente era l'analisi del rapporto tra la Pop Art come fenomeno prettamente americano e le sue radici inglesi, le diverse rielaborazioni del linguaggio pop fuori dagli Stati Uniti e, più in generale, l'incontro-scontro tra la visione europea e quella d'oltreoceano⁵⁰. Il confronto, dunque, era tra la "cultura del vino" e quella "della Coca Cola", parafrasando il titolo di un articolo di Calvesi apparso sul numero 2 di "Collage" (marzo 1964), ispirato, a sua volta, a un pezzo apparso poco prima nel "Sunday Times magazine".

Di Pop Art e dei suoi più recenti esiti si parlò moltissimo nel numero 5 (settembre 1965), il numero speciale contenente il catalogo della mostra "Revort I. Documenti di arte oggettiva", allestita durante la "Quinta Settimana di Nuova Musica" presso la Galleria d'Arte Moderna "E. Restivo".

Essa era stata già annunciata tra le "Notizie"⁵¹ del numero precedente col titolo "Report-Revolt I", senza, dunque, l'efficace crasi di quello definitivo, con artisti in parte diversi (i due gruppi italiani "Zoom", con i pittori Lombardo, Titone, Tacchi, Pascali e Mambor, che poi non partecipò, e "P3", i toscani Barni, Natalini e Ruffi, dei quali fu presente solo Barni).

Ovviamente, non si deve considerare "Collage" come l'esclusiva bibbia del Pop, anche se l'argomento fu tra i più analizzati e i suoi artisti furono protagonisti di molte pagine. A parte la sezione musicale, che spaziava da Cage a compositori siciliani d'avanguardia come Sciarrino e Belfiore e regalava pagine di rara profondità come la *Verifica* di Theodor Adorno *Su alcune relazioni tra musica e pittura*⁵², anche quella dedicata alle arti visive trattava artisti operanti in ambiti diversi, come Dorazio, Capogrossi⁵³ e Vedova. Quest'ultimo, ad esempio, firmava nel numero 6 un'interessante testimonianza sulla sua collaborazione col compositore Luigi Nono per le scenografie di *Intolleranza 60*, azione scenica in due parti eseguita al Teatro La Fenice di Venezia nell'aprile 1961, nell'ambito del XXIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea⁵⁴.

Altro tema ricorrente era quello concernente l'improvvisazione musicale, l'*happening* e il lavoro del gruppo Fluxus, con riferimenti all'opera del coreano Nam Jun Paik – del quale, con lungimiranza, fu individuato il ruolo d'iniziatore di una corrente legata ai nuovi media, quando si segnalò la notizia che per lui erano stati costruiti un robot e un televisore a colori che producevano "secondo gli ordini trasmessi, complesse strutture sonore e visive. La critica newyorkese si è chiesta se questo non fosse l'inizio di un'arte cibernetica"⁵⁵ – e di altri artisti, da George Brecht a Yoko Ono, come nella "Lettura"

Fluxus 1 di Mario Diacono, nel numero 7 (1967)⁵⁶.

Quest'ultimo riportava anche i manifesti del GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), raccolti da Otto Hahn e pubblicati in lingua originale con l'accompagnamento di disegni. Il GRAV, gruppo francese attivo tra il 1960 e il 1968, promuoveva un'arte basata sull'interazione percettiva tra occhio, immagine, movimento, ma soprattutto, come emergeva maggiormente dai manifesti pubblicati su "Collage", era animato da una forte tendenza contestatrice nei confronti del rapporto arte-società⁵⁷.

"Collage" cercava, dunque, di offrire nuovi spunti inerenti al dibattito sulle arti visive contemporanee, anche attraverso accostamenti visivi o contenutistici tra più artisti. Ne sono un esempio le rubriche "Collazione" e "Confronto": la prima proponeva carrellate di immagini di opere di vari autori, l'altra analisi parallele delle poetiche o dei lavori di due o più artisti, sottolineandone affinità e differenze. Nell'arco degli otto numeri furono pubblicate riproduzioni delle pitture di Kitaj, Rauschenberg, Fahlström, Johns, in "Collazione: *Inghilterra – USA*" (n. 2) e di opere di Warhol e Lichtenstein, insieme alle fotografie di azioni coreografiche di Merce Cunningham, in "Collazione: *Spazio e movimento*" (n. 3-4). In "Confronti", Calvesi scrisse su *Francis Bacon e Asger Jorn* (n. 1)⁵⁸ e Diacono sulla già citata mostra di O' Hara e Schifano (n. 3-4); nel n. 7 vennero paragonati,

attraverso scritti degli stessi artisti o di critici a loro vicini come Carla Lonzi, i lavori di Pistoletto, Paolini, Piacentino, Gilardi e Mondino.⁵⁹

Le rubriche "Asterisco*" e "Asterisco**" erano zone franche della rivista, dove potevano trovarsi interviste, testi autografi di artisti, recensioni di mostre e di libri.

Il ricordo dell'esperienza orale di "Collage" non si era, però, del tutto sopito; proprio in occasione della monografia di Cesare Brandi dedicata ad Alberto Burri (Editalia, 1964) venne preparato un numero speciale di "Collage" parlato, 'comunicato' al pubblico durante un incontro a Villa Whitaker, nei locali del Circolo Artistico, il 20 aprile 1964, alle ore 18. Era trascorso un anno e mezzo dall'ultimo "Collage" parlato, ma si voleva «superare all'incontrario il tempo riprendendo, con le stesse intenzioni, l'operare di allora, e reinnestare «Collage» rivista scritta internazionale in "Collage" rivista parlata palermitana, dopo che la prima è nata proprio dalla seconda. Lo scopo è solo apparentemente duplice, ché le nostre intenzioni di allora coincidono in gran parte con i probabili effetti di questo innesto»⁶⁰.

In seguito nacque l'idea di due numeri speciali orali che avrebbero dovuto tenersi a Reggio Calabria nell'ottobre 1964, in occasione della "Prima Settimana Internazionale di Teatro Musicale",



parallelamente alla I Rassegna Internazionale di arti visive “Oggetto e reportage”, una mostra di pittura incentrata sulla produzione mondiale di ascendenza pop, a cura della redazione della rivista, ma il progetto non fu mai realizzato.

Tra gli ambiti toccati dalla rivista, molto presente fu il connubio teatro - arti visive, testimoniato dai numerosi articoli dedicati al coreografo statunitense Merce Cunningham e all'evoluzione della danza contemporanea:

L'arte della danza soffre di una particolare condizione di isolamento. [...] Che la discussione si istituisca e si allarghi anche alle riviste che comunemente dedicano il loro spazio ai soli problemi delle arti plastiche o della musica è quanto mai auspicabile. Non è comunque con questa ambizione che «Collage» pubblica un articolo dedicato alla danza americana, ma con l'intento di informare sullo stadio attuale di problemi della coreografia che interferiscono così strettamente con le concezioni dello spazio figurativo e sonoro, ed anche per meglio inquadrare avvenimenti in concreta e precisa relazione, come le creazioni della American Dance Company (che la critica italiana ha avuto modo di conoscere a Venezia proprio in sede di Biennale), nate da una collaborazione tra Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e John Cage⁶¹.

Anche in uno degli ultimi numeri (n. 8) fu riproposta questa tematica, con la pubblicazione di un servizio fotografico di Gianni Maniscalco

Basile sullo spettacolo del Living Theatre di New York *Mysteries and small pieces* (1964), messo in scena al Teatrofficina di Palermo nell'aprile 1968⁶².

Dalla cerchia newyorkese dello spettacolo d'avanguardia e dell'*happening* (Cage, Rauschenberg, Brecht, La Monte Young, Cunningham), proveniva l'artista Robert Morris – impegnato, insieme alla moglie Yvonne Rainer, anche nell'ambito della danza –, protagonista di un lungo articolo di Mario Diacono, *La struttura negativa di Robert Morris*, uscito nello stesso numero 8. Partendo dalla base dell'evento / *happening*, le sue opere si erano sviluppate, negli anni 1961-65, secondo due direzioni parallele: quella delle opere minimaliste, gli *Untitled* del 1964, e quella strutturale dei feltri dell'AntiForm (tendenza di cui nel 1968 aveva pubblicato il manifesto), accomunate dall'attenzione per la dimensione ambientale dell'*environment*⁶³.

Pur non trascurando il filone oggettuale, come si nota, ad esempio, dalle riproduzioni fotografiche delle opere dell'americano Kienholz o del giapponese Kitaj, nel numero 8 fu particolarmente evidente il mutamento di rotta che maturava in quel periodo: alla fine degli anni Sessanta, infatti, accanto alla corrente italiana dell'Arte Povera, si andava affermando la tendenza concettuale della smaterializzazione dell'opera e della riflessione sul rapporto arte-linguaggio, fissata dalla proposizione *Art as Idea as Idea* di Joseph Kosuth proprio nel 1968.



Di questa nuova direzione post-Minimal e post-Pop, evocata nel numero 8 da un testo dell'artista Fluxus Ben Vautier, *Art = Pas Art*⁶⁴, si sarebbe occupato in modo più evidente il numero 9 di "Collage" (dicembre 1970), con un articolo di Diacono significativamente intitolato *Materia-Destruttura*, in cui venivano analizzate opere di Richard Serra, Bruce Nauman e dello stesso Kosuth. Accanto a quello di Diacono, il testo *Incidents of mirror*⁶⁵, firmato da Robert Smithson, esponente della Land Art e autore della celebre installazione *Spiral Jetty*, nel Grande Lago Salato dello Utah, raccontava le fasi dei suoi grandiosi e laboriosi interventi sul territorio americano.

Nell'ottavo numero di "Collage" (dicembre 1968), intanto, si pubblicizzava la nascita di una nuova rivista: "Presenzasud"⁶⁶, col sottotitolo "Periodico di cultura contemporanea edito dal Centro di Ricerche Estetiche «Nuova Presenza», direttore Francesco Carbone". Sorgeva, dunque, a Palermo un'altra esperienza eseditoriale legata alle arti, con ampie sezioni dedicate anche alla letteratura e al teatro. Gli articoli prestavano maggiore attenzione agli artisti locali rispetto a "Collage", ma non trascuravano le tendenze più recenti – dall'Arte Povera all'*happening*, dalla poesia visiva e concreta all'Arte Programmata. Anche gli autori erano in gran parte critici e scrittori non siciliani, tranne Francesco



Copertina del primo e unico numero della rivista "Presenzasud", ottobre 1968.

Carbone, Michele Perriera, Aurelio Pes, Lucio Zinna, gli stessi Paolo Emilio Carapezza e Gaetano Testa. Su "Presenzasud", infatti, apparvero saggi di Argan, Apollonio, Celant, Vinca Masini,

Dorfles, Menna, Fagiolo Dell'Arco, Bonito Oliva, alcuni dei quali avevano partecipato pure, con contributi isolati o come redattori, all'esperienza di "Collage".

Le due riviste, quindi, si ponevano non come rivali ma come 'complici'; sia l'una sia l'altra, infatti (pur se per poco nel caso di "Presenzasud", di cui uscì solo il primo numero, nell'ottobre 1968), costituirono un momento importante di svecchiamento e apertura nel contesto delle esperienze palermitane degli anni Sessanta, da ricordare nella storia della cultura della città.

Tornando a "Collage", la *Verifica* del numero 9, *Le circostanze magiche*, conteneva osservazioni che riecheggiavano i toni del momento, intrisi di umori post-sessantottini:

Se l'effimero, per l'accelerazione della produzione e del consumo, è ormai una categoria dell'esistenza e se l'effimero è la provvisoria sistemazione dei materiali, effimera è anche l'emergenza di un senso di morte che prevale sull'uomo, per cui esiste anche un carattere di resistenza permanente. Perché quello che permane è il passaggio e la trasfusione che l'artista fa della propria energia fantastica nella comunità che lo circonda. [...] Ora il cerchio non si chiude, il territorio magico è il varco unico entro cui la parzialità e le circostanze della vita confluiscono nella totalità e nella libertà liberata dell'artista⁶⁷.

Il cerchio stava, invece, per chiudersi, e anche piuttosto bruscamente, per "Collage", il cui nono numero fu edito, come era stato già per la versione orale, da Flaccovio, subentrato a Denaro, non più in grado di sostenerne le spese.

Non sapevamo che il nono numero della rivista, che si apriva allegramente con la vetrata verde e rossa e si chiudeva ottimisticamente con l'annuncio di una "Settima Settimana di Nuova Musica" che non ci sarebbe mai stata, sarebbe stato l'ultimo. [...] Al di là dei nostri entusiasmi ancora vivi, nonostante fossimo stanchi e pieni di debiti, questa volta a stancarsi furono gli editori. Denaro, che era subentrato a Flaccovio quando la rivista aveva cambiato pelle, per fare onore al suo nome aveva perso nell'impresa un bel po' di denari, mentre Flaccovio, che adesso riprendeva l'antico ruolo, prudentemente voleva evitare di perderci i suoi. Sicché la stanchezza di tutti segnò anche la fine di «Collage»⁶⁸.

Il carattere elitario, scevro da provincialismi e ammiccamenti verso il grande pubblico, la minore attenzione per le situazioni locali – ancor più che nella versione parlata, dove si faceva un monitoraggio di alcuni eventi cittadini – non destarono l'interesse di molti lettori.



Potendo contare solo sui proventi di poche inserzioni pubblicitarie e di alcuni abbonamenti, la rivista era destinata, suo malgrado, a non avere vita lunga.

Terminava, così, un'esperienza ricca di stimoli per il contesto culturale cittadino. Grazie al suo ampio respiro, alla lucida recettività dei fenomeni artistici mondiali, quasi in tempo reale, "Collage" mise, comunque, Palermo al passo con i centri dove venivano edite le principali riviste italiane d'arte contemporanea. La pubblicazione, infatti, aveva rispecchiato l'afflato cosmopolita che attraversò la città in quegli anni di «problematica sperimentazione»⁶⁹, come li definisce Piero Violante, il quale ne sottolinea il ruolo nella diffusione della seconda avanguardia musicale e della sua crisi.

In pochi anni, "Collage" ebbe, dunque, il tempo di costruirsi una ben strutturata e affascinante parabola esistenziale, che oggi ne fa rimpiangere il ricco e articolato percorso.

1 Il presente articolo è tratto dal cap. I del saggio dell'autrice *Palermo '60. Arti visive: fatti, luoghi, protagonisti*, Flaccovio Editore, Palermo 2006, a cui si rimanda per una disamina più approfondita dell'argomento, una ricostruzione del contesto storico-culturale della Palermo degli anni Sessanta e per più ampi riferimenti bibliografici.

2 Sulle Settimane di Nuova Musica cfr. P. E. Carapezza, *Le sei Settimane*

Internazionali di Nuova Musica di Palermo (1960-1968), in AA.VV., *Di Franco Evangelisti e di alcuni nodi storici del tempo*, Nuova Consonanza, Roma 1980 e F. Tessitore, *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo. Le Settimane Internazionali Nuova Musica 1960-1968*, Cidim-Rai Eri, Roma 2003.

3 P. Peterlini, *Esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, in G. Maffei, P. Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta/Settanta in Italia*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2005, pp. 7-8.

4 P. E. Carapezza, *Le sei Settimane...*, p. 62.

5 A. Titone, intervista rilasciata all'A. nel giugno 2003. Cfr. anche M. Perriera, *Tre diavoletti in sacrestia*, inchiesta *Palermo intellettuale 1962*, "L'Orà", 26-27 novembre 1962.

6 "Chiarezza" costituì un fondamentale strumento d'analisi della situazione politica, sociale e culturale siciliana negli anni della ricostruzione, dopo il secondo conflitto mondiale, ed ebbe una funzione di rinnovamento «pubblicando testi di autori europei di grande spicco e di alcuni americani (Paul Eluard, Louis Aragon, André Malraux, Sherwood Anderson, John Dos Passos, per fare alcune citazioni)». Pur avendo una connotazione eminentemente letteraria e sociale, con interventi di autori come Vittorini, Quasimodo, Aleramo, "Chiarezza" dava spazio anche alle arti visive, ad esempio, con gli scritti dello storico dell'arte siciliano Giuseppe Bellafiore e con un ricco corredo illustrativo che alternava disegni di Grosz, Picasso, Guttuso e di artisti locali, accanto alle fotografie di Bronzetti.

7 "Sicilia" si presentava con una veste grafica elegante, curata da Bruno Caruso; vi collaborarono artisti di fama mondiale come Picasso, Chagall e Berman, accanto a Clerici, Vespignani, Colombotto Rosso, e prestigiosi fotografi come Brassai e List. Ebbe successo e risonanza internazionali, utilizzò tecniche di stampa all'avanguardia, fungendo da motore per una modernizzazione della tipografia siciliana e da incoraggiamento per l'editoria locale. Dopo la sua chiusura, la rivista ha ripreso le pubblicazioni nel 2000 grazie all'impegno del figlio di Fausto Flaccovio, Sergio, affiancando alla nuova numerazione anche la precedente (per cui il numero 1 della nuova serie corrisponde al numero 90 della prima), segno di un'ideale continuità col passato.

8 G. Fontana, *Le Audioriviste: casse di risonanza per una nuova oralità*, in *In/Forma di rivista*, catalogo della mostra (Roma, Acquario, 21 ottobre - 20 novembre 1991), a cura di M.I. Gaeta, Edizioni Carte Segrete, Roma 1991, p. 199.

9 A. Titone in E. Quaratino, *Un musicologo, uno scrittore, un pittore e Flaccovio*



hanno creato "Collage", una singolare nuova rivista, "Il Tempo", 18 febbraio 1962.

10 Ibid.

11 Ibid.

12 P.E. Carapezza, *Prolessi (phrase à trois)*, "Collage" parlato n. 1, 4 gennaio 1962. Cit. in F. Tessitore, *Visione che si ebbe...*, pp. 223-224.

13 P.E. Carapezza, *Prolessi...*

14 A. Titone, intervista, 2003. Cfr. anche R. De Monticelli, *Una polemica rivista parlata smuove l'aria baronale*, in "Il Giorno", 26 febbraio 1962.

15 G. Marino, «Collage» rivista parlata per un dialogo di alto impegno, "Il Tempo", 2 marzo 1962.

16 Ibid.

17 G. Testa, intervista, giugno 2003.

18 Cfr. R. De Monticelli, *Una polemica...* Le frasi sono state riferite anche da Titone nell'intervista rilasciata all'A.

19 G. Testa, intervista.

20 S. F. Flaccovio, in E. Quaratino, *Continua con successo a Palermo l'originale rivista mensile "Collage"*, in "Il Tempo", 8 marzo 1962.

21 Sommario di "Collage", n. 3, 20 aprile 1962. Cfr. anche F. Tessitore, *Visione che si ebbe ...*, p. 307.

22 Sulla Terza Settimana cfr. F. Tessitore, *Visione che si ebbe ...*

23 A. Titone, intervista, 2003.

24 Il titolo della rivista dal n. 6 (1966) fu ridotto al solo "Collage".

25 Fausto Flaccovio, in effetti, aveva già fatto notare le difficoltà economiche legate a "Collage" parlato, visto che la rivista era del tutto gratuita e non vi era un biglietto d'ingresso previsto per gli ascoltatori-lettori. Anche le richieste dall'estero di testi e registrazioni di numeri speciali non si erano potute esaudire per lo stesso motivo. Il passaggio alla formula stampata avrebbe provocato un inevitabile innalzamento dei costi e lui editava già la rivista "Sicilia" che, per quanto realizzata con la collaborazione dell'Assessorato al Turismo, costituiva un onere difficile da sommare a un altro dello stesso tipo. Flaccovio, in realtà, tornò ad essere coinvolto in "Collage" editandone l'ultimo numero nel dicembre 1970. «Dal primo numero scritto della rivista, la direzione di Collage tiene a ricordare e ringraziare Salvatore Fausto Flaccovio, editore dei primi numeri parlati: alla sua fiducia nella cultura e al suo coraggio si deve la nascita di Collage. Così

oggi si vuole associare il suo nome a quello di Giuseppe Denaro che, con pari coraggio e consapevolezza, a queste più impegnative e difficili prove scritte, dà generosamente possibilità di vita». [non firmato né titolato], "Collage. Dialoghi di cultura", n. s., II, 1 (7), dicembre 1963, p. 90.

26 In effetti uscirà un solo numero speciale parlato, il 20 aprile 1964.

27 P. E. Carapezza, *Verifica*, in "Collage. Dialoghi di cultura", n. s. anno II, n. 1 (7), 1963, p. 7.

28 "L'ambizione dei sommari in francese, inglese, tedesco e spagnolo era stata abbandonata sul nascere. Ci eravamo limitati a qualche traduzione integrale in inglese dei testi italiani e in italiano di quelli tedeschi. Ma negli ultimi volumi decidemmo di presentare i saggi solo nella lingua originale. Addirittura, una volta, pubblicammo in russo con traduzione italiana a fronte un importante saggio sulle *Variazioni op. 27* di Webern, scritto da Denisov nel '68 e giunto clandestinamente dall'URSS, e visto che nessuna tipografia palermitana disponeva dei caratteri cirillici, le colonne del testo russo furono preparate dalla tipografia della Città del Vaticano. Mettervi accanto la versione in italiano facendo coincidere i capoversi fu una vera impresa, perché aveva molte note, e c'erano anche numerosi grafici ed esempi musicali infratesto". A. Titone, intervista, 2003.

29 P. E. Carapezza, *Verifica...*, 1963, p. 7.

30 Ibid.

31 Ibid.

32 Nell'ambito della "Terza Settimana Internazionale di Nuova Musica" fu organizzata dal GUNM anche una mostra di grafia musicale contemporanea, *Musica e segno*, a cura di Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari.

33 A. Titone, intervista, 2003.

34 Ibid.

35 D. Guaccero, *Una conclusione provvisoria*, "Collage. Dialoghi di cultura", n. 1 (7), 1963, p. 15.

36 A. Titone, intervista, 2003.

37 Ogni scheda era composta da: notizie biografiche dell'autore, elenco delle mostre personali e collettive, nel caso di un artista visivo, o delle composizioni e della discografia nel caso di un compositore, eventuali conferenze, ricco apparato bibliografico, scritti dell'artista, antologia critica e illustrazioni.

38 A. Titone, intervista, 2003.



- 39 A. Titone, intervista, 2003.
- 40 A. Monferini, *L'Arte della critica. La Pop Art e la rivista Collage*, "Art Dossier", n. 36, giugno 1989, pp. 7-9.
- 41 Cfr. L. Alloway, *Six painters and the object*, "Collage. Dialoghi di cultura", n. 1 (7), dicembre 1963, pp. 54-62. Sulla mostra, cfr. N. Whiteley, *Pop since 1949: Laurence Alloway*, "ArtForum International", oct. 2004, pp. 50-55.
- 42 P. E. Carapezza, *Verifica...*, 1963, , p. 7.
- 43 *Ibid.*
- 44 M. Calvesi, *Ricognizione e reportage*, in "Collage. Dialoghi di cultura", n. 1 (7), p. 67.
- 45 Su queste opere cfr. F. Colombo, *Il mistero dei quadri scomparsi*, in "L'Unità", 15 gennaio 2004.
- 46 Sugli autori citati cfr. i seguenti articoli di "Collage": M. Diacono, *Antimetaphisica. Tilson, Brecht, Kounellis*, in "Collage", n. 6, (13), settembre 1966, pp. 52-56 e J. Tilson, *The porcelain factory-questionnaire III*, in "Collage", n. 8, dicembre 1968, pp. 40-50; M. Fagiolo Dell'Arco, *La ragion pura-pratica di Lichtenstein*, in "Collage", n. 6, (13), settembre 1966, pp. 62-68; G. Robert Swenson, *The darker Ariel: Random notes on Andy Warhol*, in "Collage. Dialoghi di cultura", nn. 3-4 (11), dicembre 1964, pp. 102-106; C. Olbenburg, *Store Days*, in "Collage", n. 8, dicembre 1968, pp. 61-64; S. Pinto, *Intervista a Brett Whiteley*, in "Collage. Dialoghi di cultura", nn. 3-4 (11), dicembre 1964, pp. 86-91 e, nello stesso numero della rivista, M. Calvesi, *A proposito di Whiteley e della situazione inglese*, pp. 91-92; M. Raysse, *J'ai mille choses à classer...*, e D. Spoerri, *Una topografia aneddotica del caso*, in "Collage", n. 6 (13), settembre 1966, p. 69 e pp. 90-93; V. Rubiu, *I falsi giocattoli di Pino Pascali*, in "Collage", n. 6, settembre 1966, pp. 84-87; C. Vivaldi, *La scuola di Pistoia*, in "Collage", n. 6, settembre 1966, pp. 73-76; V. Rubiu, *Mimmo Rotella*, scheda dell'artista, in "Collage. Dialoghi di cultura", n. 1 (7), n. s., dicembre 1963, pp. 81-87; M. Diacono, «Parole e disegni» di Frank O'Hara e Mario Schifano, in "Collage. Dialoghi di cultura", nn. 3-4, dicembre 1964, p. 98.
- 47 Cfr. V. Rubiu, *La materia dell'Informale è esplosa nell'oggetto*, in "Collage. Dialoghi di cultura", nn. 3-4, dicembre 1964, pp. 93-97.
- 48 Cfr. M. Calvesi, *Verifica. Un pensiero concreto*, in "Collage. Dialoghi di cultura", nn. 3-4, dicembre 1964, pp. 65-70.
- 49 M. Calvesi, *Cinque sintesi radiofoniche di F. T. Marinetti e il manifesto del teatro radiofonico*, in "Collage. Dialoghi di cultura", n. 5, settembre 1965, pp. 19-23.
- 50 Cfr. M. Calvesi, *Cultura del vino e cultura del Coca-cola*, in "Collage. Dialoghi di cultura", n. s., n. 2 (8), marzo 1964, pp. 29-31.
- 51 Cfr. *Notizie*, in "Collage. Dialoghi di cultura", nn. 3-4, dicembre 1964, p. 118.
- 52 T. W. Adorno, *Su alcune considerazioni tra musica e pittura*, in "Collage", n. 7 (14), maggio 1967, pp. 3-7.
- 53 Cfr. C. Vivaldi, *Piero Dorazio alla Malborough*, Roma, in "Collage. Dialoghi di cultura", nn. 3-4, dicembre 1964, pp. 115-116 e, nello stesso numero, V. Rubiu, *Capogrossi a La Medusa*, Roma, p. 116.
- 54 Cfr. E. Vedova, *Interventi*, in "Collage", n. 6 (13), settembre 1966, pp. 93-97. Luigi Nono aveva già dedicato all'amico pittore *Omaggio a Emilio Vedova* (1960), il suo primo studio-realizzazione di tipo elettronico.
- 55 Cfr. *lettere e notizie*, in "Collage. Dialoghi di cultura", n. 5, settembre 1965, p. 98.
- 56 Cfr. M. Diacono, *Fluxus 1*, in "Collage" n. 7, maggio 1967, pp. 31-34.
- 57 Cfr. GRAV, *Les manifestes (1960-1966)*, in "Collage" n. 7, maggio 1967, pp. 34-40.
- 58 Idem, *F. Bacon e J. Jorn*, in "Collage. Dialoghi di cultura", n. 1 (7), pp. 49-53.
- 59 M. Pistoletto, C. Lonzi, H. Martin e altri, *Cinque pittori torinesi*, in "Collage", n. 7, pp. 43-50.
- 60 P. E. Carapezza, *Verifica*, in "Collage" parlato, n. 9, 20 aprile 1964, in F. Tessitore, *Visione che si ebbe...*, p. 227.
- 61 Note in calce all'articolo di J. Burunetti, *Note sulla danza fino a Merce Cunningham*, in "Collage. Dialoghi di cultura", nn. 3-4 (11), dicembre 1964, p. 109.
- 62 Cfr. G. Maniscalco Basile, *Living Theatre (Palermo 1968)*, in "Collage" n. 8, dicembre 1968, pp. 43-47.
- 63 Cfr. M. Diacono, *La struttura negativa di Robert Morris*, in "Collage" n. 8, dicembre 1968, pp. 37-39.
- 64 Cfr. B. Vautier, *Art = Pas Art*, in "Collage" n. 8, dicembre 1968, pp. 54-56.
- 65 Cfr. M. Diacono, *Materia -Destruttura* e Robert Smithson, *Incidents of mirror*, in "Collage" 9, dicembre 1970, pp. 6-21, 22-29.
- 66 Sulla rivista "Presenzasud" cfr. M. Giordano, *La rivista "Presenzasud". Un periodico di cultura contemporanea a Palermo (ottobre 1968)*, in G. Bongiovanni, *Scritti in onore di Teresa Pugliatti*, Quaderni di Commentari d'Arte, De Luca Editore, Roma 2007, pp. 194-198.
- 67 A. Bonito Oliva, *Le circostanze magiche*, in "Collage" n. 9, dicembre 1970, pp. 3-5.



68 A. Titone, intervista, 2003.

69 P. Violante, *Il disagio del progresso*, Edizioni della Battaglia, Palermo 1995, p. 30, nota 35.

