

Collana d'Area
diretta da Gesualdo Campo
Quaderno n. 2



Il volontariato d'arte sei lustri di restauri del Rotary Club di Sicilia e Malta

Catalogo della mostra a cura di Gesualdo Campo

Schede di

Giuseppe Amico, Elena Ascenti, Concetta Belardo, Gaetano Bongiovanni, Valeria Bottari, Giovanna Buda, Virginia Buda, Roberta Carchiolo, Caterina Ciolino, Gabriella Costantino, Antonino Cuccia, Giulia Davì, Evelina De Castro, Caterina Di Giacomo, M. Concetta Di Natale, Giovanna Famà, Benedetta Fasone, M. Lucia Giangrande, Caterina Giannetto, Barbara Mancuso, Giovanni Mendola, Francesca Migneco Malaguarnera, Grazia Musolino, Luisa Paladino, Vittorio Percolla, Antonello Pettignano, Rosa Rosolia, Paolo Russo, Vincenzo Scuderi, Salvatore Scuto, Melchiorre Trigilia, Carmela Vella.



Catania, via Crociferi, *Patrimonio dell'Umanità*

Chiesa di S. Francesco Borgia dell'ex Collegio della Compagnia di Gesù,
del demanio culturale indisponibile regionale.
7 giugno - 27 luglio 2003.

Ideazione della mostra e coordinamento generale

Gesualdo Campo

Coordinamento scientifico e organizzativo di mostra e catalogo

Luisa Paladino

Per il patrimonio architettonico

Giovanna Buda

Progetto dell'allestimento

Giovanni Patti

Progetto degli impianti di sicurezza

Giuseppe Russo

Promozione

Irene Leonardi

Segreteria organizzativa

Graziana Adamo

Progetto grafico e organizzazione editoriale

Pietro Nobile

Censimento e documentazione fotografica degli interventi di restauro

Donatella Polizzi Piazza, Distretto 2110 Rotary International

Foto delle tavole

Alfredo Pisano - Il Pianeta dell'immagine di Maricò, Catania

Responsabile della comunicazione

Katia Scapellato, Catania

Progettazione impianti elettrici

Nicola Cavallaro, Catania

Allestimenti

Salvatore Passanisi, Catania

New Print, Catania

Realizzazione impianti

A. B. S. Elettronica, Catania

G. S. Professional Electrician, Mascalucia

Giovanni Scalia, Giarre

Tipografia

G. Sgroi s.a.s., Catania

Assicurazioni

Generali, Catania Sud

Trasporti e imballaggi

Nicola e Carmelo Quartarone, Catania

Assistenza tecnica

Antonio Arcidiacono, Acireale

Il volontariato d'arte: sei lustri di restauri del Rotary club di Sicilia e Malta : chiesa di S. Francesco Borgia dell'ex collegio della Compagnia di Gesù, del demanio culturale indisponibile regionale, 7 giugno - 27 luglio 2003 / catalogo della mostra a cura di Gesualdo Campo ; schede di Giuseppe Amico [et al.]... - Palermo : Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione, Dipartimento dei beni culturali ed ambientali e dell'educazione permanente, 2003.

(Collana d'area. Quaderno : 2)

1. Opere d'arte restaurate - Sicilia - Esposizioni - Catania - 2003. 2. Esposizioni - Catania - 2003. I. Campo, Gesualdo. II. Amico, Giuseppe.

700.74458131CDD-20

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana

© 2003 Regione Siciliana

Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali
e della Pubblica Istruzione

Dipartimento dei Beni Culturali e Ambientali
e della Educazione Permanente
Area Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Catania

Edizione fuori commercio, vietata la vendita
Divieto di riproduzione

Il volontariato d'arte

sei lustri di restauri del Rotary Club di Sicilia – Malta

Chiesa di S. Francesco Borgia, 7 giugno - 27 luglio 2003

Via Crociferi, Catania

Comitato d'onore

REGIONE
SICILIANA



On. Salvatore Cuffaro
Presidente della Regione

On. Fabio Granata
Assessore dei Beni Culturali
e Ambientali e della Pubblica
Istruzione

Dott. Giuseppe Grado
Dirigente Generale del Dipartimento
dei Beni Culturali e Ambientali
e della Educazione Permanente

REGIONE ECCLESIASTICA
SICILIA



Card. Salvatore De Giorgi
Arcivescovo di Palermo

Mons. Salvatore Gristina
Arcivescovo Metropolitana
di Catania

Mons. Giovanni Marra
Arcivescovo Metropolitana e
Archimandrita di Messina,
Lipari e S. Lucia del Mela

ROTARY
INTERNATIONAL



Prof. Carlo Marullo di Condojanni
Governatore del Distretto 2110
Sicilia e Malta

Dott. Giuseppe Gioia
Past Board Director
Presidente Fondazione Sciascia

Avv. Ferdinando Testoni Blasco
Segretario e Governatore Eletto
del Distretto 2110 Sicilia e Malta

Albo dei prestatori

Arcidiocesi Metropolitana di Palermo

S. Ecc. Rev. ma l'Arcivescovo di Palermo Card. Salvatore De Giorgi
Mons. Giuseppe Randazzo, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali
Mons. Giuseppe Pecoraro, Oratorio del SS. Rosario - Palermo
Fr. Carmelo Finocchiaro, Ministro Provinciale dell'Ordine dei Frati Minori di Sicilia, Convento La Gancia - Palermo
Padre Amedeo Corda, Guardiano del Convento S. Maria di Gesù - Palermo
Prof. L. Lo Monaco dell'Ordine Equestre del S. Sepolcro di Gerusalemme per l'Oratorio S. Caterina d'Alessandria - Palermo

Arcidiocesi Metropolitana di Agrigento

S. E. Mons. Carmelo Ferraro, Arcivescovo Metropolita
Don Giovanni Mangiapane, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali
Mons. Lucio Ligregni, Cappella del Collegio dei SS. Agostino e Tommaso - Agrigento
Don Angelo Fracica Chiesa Maria SS della Catena di Villasetta - Agrigento

Arcidiocesi Metropolitana di Catania

S. E. Mons. Salvatore Gristina, Arcivescovo Metropolita
Don Carmelo Signorello, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali
Can. Antonio Condorelli, Chiesa S. Chiara - Catania
Priora Madre Giovanna Caracciolo, Monastero di S. Benedetto - Catania
Don A. Russo, Parroco della Chiesa S. Barbara - Paternò

Arcidiocesi Metropolitana di Messina, Lipari, S. Lucia del Mela

S. E. Mons. Giovanni Marra, Arcivescovo Metropolita e Archimandrita
Mons. Salvatore De Domenico, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali
Don Giuseppe Principato, Parroco della Chiesa di Gesù e Maria del Buon Viaggio - Messina
Mons. Santino Colosi, Chiesa Madre S. Stefano Protomartire Milazzo
Don Cesare Cafeo D'Angiò, Parrocchia San Nicolò per la chiesa di S. Domenica - Taormina

Arcidiocesi Metropolitana di Siracusa

S. E. Mons. Giuseppe Costanzo, Arcivescovo Metropolita
Don Alfio Gibilisco, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali
Mons. Matteo Pino, Chiesa Madre - Augusta

Arcidiocesi Metropolitana di Trapani

S. E. Mons. Francesco Miccichè, Arcivescovo Metropolita
Don Pietro Messina, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali
Mons. Domenico Castiglione, Chiesa San Francesco d'Assisi Trapani

Arcidiocesi di Monreale

S. E. Mons. Cataldo Naro, Arcivescovo
Mons. Vincenzo Ambrogio, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali

Don Casimiro Di Lorenzo, Chiesa del Carmine - Carini
Mons. Vincenzo Pizzitola, Arciprete della Chiesa Madre - Corleone

Don Domenico Mancuso, Chiesa Santa Rosalia - Corleone

Diocesi di Acireale

S. E. Mons. Pio Vigo, Arcivescovo
Don Salvatore Coco, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali
Don Guglielmo Giombanco, Rettore della Basilica SS. Pietro e Paolo - Acireale
Don F. Cutuli, Chiesa S. Martino - Acireale

Diocesi di Caltagirone

S. E. Mons. Vincenzo Manzella, Vescovo
Don. Giovanni Tiralosi, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali
Don Vito Valenti, Chiesa SS. Crocifisso - Caltagirone

Diocesi di Caltanissetta

S. E. Mons. Alfredo M. Garsia, Vescovo
Don Giovanni Speciale, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali
Arch. Giuseppe Di Vita, delegato vescovile
Don Giuseppe Zuzzè, Oratorio del SS. Sacramento - Vallelunga Pratameno

Diocesi di Cefalù

S. E. Mons. Francesco Sgalambro, Vescovo
Sig. Salvatore Panzarella, V. Presidente dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali
Mons. Antonino Di Giorgi, Parrocchia Natività di Maria Vergine per la Chiesa S. Nicola Vescovo - Castelbuono

Diocesi di Mazara del Vallo

S. E. Mons. Calogero La Piana, Vescovo
Don Leo Di Simone, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali
Don Giuseppe Biondo, Arciprete della Chiesa Madre - Castelvetro
Don Mario Crociata, Chiesa Madre - Marsala

Diocesi di Noto

S. E. Mons. Giuseppe Malandrino, Vescovo
Dott. Salvatore Maiore, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali e dell'Archivio Storico Diocesano
Mons. Francesco Gruccione
Don Paolo Mansueto, Parrocchia Santa Maria Maggiore - Ispica

Diocesi di Patti

S. E. Mons. Ignazio Zambito, Vescovo
Don Basilio Scalisi, Direttore dell'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali
Don Salvatore Miracola, Arciprete della Chiesa San Nicola di Bari - San Marco d'Alunzio
Don Vito Ragusa, Arciprete della Chiesa S. Nicolò di Bari - San Fratello
Don Giuseppe Calabrese, Arciprete della Chiesa Madre S. Maria Assunta - Tortorici
Don. Michele Giordano, Arciprete della Chiesa Madre S. Maria - Mistretta

Diocesi di Piazza Armerina

S. E. Mons. Michele Pennisi, Vescovo
Arch. Maurizio Campo, Direttore dell'Ufficio Arte Sacra e Beni culturali
Don Vincenzo Di Simone, Chiesa S. Cataldo - Enna

Ministero dell'Interno

Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto
Ufficio Territoriale del Governo Prefettura di Palermo
Ufficio Territoriale del Governo Prefettura di Enna
Ufficio Territoriale del Governo Prefettura di Trapani

Museo d'Arte Sacra ed Etnoantropologico di Naso
Francesco Brancatelli, Direttore

Accademia Zelantea di Acireale
Cristoforo Cosentini, Presidente
M. Concetta Gravagno, Direttore della Biblioteca

Biblioteca Civica Frate Umile Pintorno di Petralia Soprana
Rosario Ferrara, Bibliotecario

Area - Biblioteca Centrale della Regione Siciliana
Carlo Pastena, Dirigente responsabile

Biblioteca Regionale Universitaria di Catania
Ugo Gioviale, Dirigente responsabile

Restauri

G. Calvagna, G. Comes, A. Cristaudo, F. Dell'Utri, P. De Santis, Eutechne Restauri d'Arte, F. Fazzio, P. Fresta, Manifattura Freni, G. B. G. Restauri, Geraci Restauri s.r.l., R. La Mattina, C. Mazzaglia, C. Miano, G. Nuzzo, G. Platania, M. Saporito, R. Schillaci, A. Vindigni.

Ringraziamenti

Per la preziosa collaborazione, si ringraziano i colleghi del Dipartimento Regionale dei Beni Culturali e Ambientali e della Educazione Permanente: Margherita Rizza con Maria Luisa Agria e M. Antonella Marino per l'Area Affari Generali, Daniela Mazzaella con Benedetta Caciccia, Sara Massa e Antonino Salemi per il Servizio Patrimonio Archeologico, Architettonico, Etnoantropologico e Storico Artistico, e Giovanni Angileri con Caterina Perino per il Servizio Promozione e Valorizzazione.

Per aver agevolato i trasferimenti di opere e pubblicazioni, si ringraziano i colleghi di Soprintendenze e Biblioteche regionali: Rudy Bascetta, Massimo Billeci, Ida Buttitta, Giovanna Cassata, Caterina Ciolino, Gabriella Costantino, Giulia Davi, V. Aurora Dioguardi, Rita Insolia, Francesca Lo Giudice, Francesca Migneco Malaguarnera, Grazia Musolino, Tommaso Palermo, M. Emanuela Palmisano, Claudio Paterna, Gaetano Pennino, Margherita Perez, Salvatore Rizzo, Carmela Vella.

Per l'attività di servizio a diverso titolo svolta nelle fasi di preparazione, si ringraziano i colleghi della Soprintendenza di Catania: Rosaria Amich, Giovanni Bonfiglio, Emanuele Cavallaro, Maria Chiarenza, Agata Conti, Alfio Di Raimondo, Natala D'Urso, Francesco Linguaglossa, Nino Lo Castro e Sergio Sutera.

Per l'azione di coordinamento con il Distretto 2110 Sicilia e Malta del *Rotary International*, si ringrazia Donatella Polizzi Piazza.

Catalogo a cura di
Gesualdo Campo

Autori delle schede storico artistiche

Elena Ascenti
Gaetano Bongiovanni
Valeria Bottari
Virginia Buda
Roberta Carchiolo
Caterina Ciolino
Gabriella Costantino
Antonio Cuccia
Giulia Davi
Evelina De Castro
Caterina Di Giacomo
Maria Concetta Di Natale
Giovanna Famà
Benedetta Fasone
Caterina Giannetto
Barbara Mancuso
Giovanni Mendola
Francesca Migneco Malaguarnera
Grazia Musolino
Luisa Paladino
Antonello Pettignano
Rosa Rosolia
Paolo Russo
Vincenzo Scuderi
Salvatore Scuto
Melchiorre Trigilia
Carmela Vella

Autori delle schede dei beni immobili

Giuseppe Amico
Giovanna Buda
Vittorio Percolla

Autori delle schede bibliografiche

Concetta Belardo
Maria Lucia Giangrande

INDICE

Presentazioni

Fabio Granata pag. 11

Giuseppe Grado pag. 13

Introduzioni

Gesualdo Campo pag. 15

Carlo Marullo di Condojanni pag. 23

Catalogo

Schede pag. 29

Il Rotary per la città e il suo patrimonio architettonico pag. 127

L'editoria del Distretto 2110 del Rotary ed i beni culturali pag. 149

Sei lustri di restauri pag. 155

Tavole delle opere in mostra pag. 159

Nella mia attività politica e istituzionale ripeto sovente che la Regione Siciliana, in materia di beni culturali e ambientali, deve cedere quote di sovranità.

Metafora questa con cui indico la necessità che il campo d'attività di governo vada limitato all'indirizzo politico e quello dell'amministrazione alla regia degli interventi sul territorio, che devono essere affidati alla libera iniziativa imprenditoriale nelle sue diverse forme - individuale, societaria, cooperativa - e a quella della società civile attraverso le articolate espressioni dell'associazionismo.

Questa mostra conforta la mia tesi, perché non solo pone la medesima questione di metodo, ma anche radica storicamente la capacità del volontariato di provvedervi con successo.

Sin dal 1971 infatti il Rotary International opera in Sicilia, attraverso i club territoriali, senza soluzione di continuità restauri di opere d'arte immobili e mobili, espandendo e consolidando l'attività sul territorio e maturando un'esperienza più antica di quella della Regione Siciliana, che ha assunto le competenze di settore dal 1975.

I tempi e le volontà non solo politiche sono mutati e a chi ha fatto, spesso in silenzio quasi in clandestinità per timore di essere accusato di volersi sostituire alla mano pubblica, vanno riconosciuti i meriti acquisiti e consentito di continuare a fare.

In quest'ottica, quando la Soprintendenza di Catania ha proposto la mostra sui trent'anni di volontariato artistico rotariano, ho condiviso l'iniziativa e disposto il suo patrocinio, certo che essa possa costituire un positivo momento di riflessione e di incoraggiamento non solo per l'associazionismo culturale, ma anche per l'iniziativa privata di banche e soggetti economici che sull'arte volessero investire in immagine e prestigio.

Non potevo pensare però quanto rilevante potesse risultare l'impegno profuso né il livello qualitativo complessivo dell'inevitabile selezione espositiva delle opere d'arte restaurate, e mi ha anche favorevolmente stupito l'opzione di provvedere ai presidi antintrusione in edifici in cui si conserva patrimonio mobile, che per la loro natura squisitamente tecnica non vengono percepiti come impegno culturale.

Il dato complessivo che si ricava è quello di un

In my political and institutional role, I often repeat that the Sicilian region must concede "a degree of sovereignty" as far as arts and culture are concerned.

I use this metaphor to indicate the need for the government's activities to be limited to political issues and that of the administration limited to interventions on the territory entrusted to free entrepreneurial initiative in its various forms - individual, company and cooperative - and that of civilised society through the organised expressions of associations.

This exhibition confirms my beliefs, because not only does it question the very issue of methodology, but it also represents historically the capability of voluntary work to deal successfully with it.

Rotary International has successfully organised in Sicily since 1971, through its territorial clubs, the ongoing restoration of works of art, both moveable and unmoveable, expanding and consolidating its activities throughout the territory and maturing experience at least as ancient as the Sicilian region, which became responsible for this sector in 1975.

Times and not only political wishes have changed and those who have worked, often in secret in the fear of being accused of wishing to replace state organisations, deserve to be acknowledged for the merit they deserve and allowed to continue.

Within this framework, when the Catania Superintendent proposed to hold an exhibition of thirty years of Rotarian voluntary work in the artistic field, I approved the idea and arranged its patronage, convinced that it will represent a positive moment of reflection and encouragement not only for cultural association, but also for the private initiatives taken by banks and financial bodies wishing to invest their image and prestige in the art sector.

I had not however imagined the importance of this widespread commitment nor the overall degree of competence visible in the inevitable selection of the restored works of art exposed. I was also favourably impressed by the idea of installing alarm systems in buildings containing mobile heritage, which due to its exquisitely technical nature is not perceived as a cultural commitment.

The overall impression is that of a service ren-

effettivo servizio svolto dal Rotary alla società con umiltà, e coronato da successo.

La collettività siciliana e il Governo regionale che rappresento non possono che apprezzare e manifestare la loro gratitudine al sodalizio nella persona del Governatore in carica del Distretto 2110 Sicilia e Malta Carlo Marullo di Condojanni.

Un riconoscimento desidero anche indirizzare alla Soprintendenza di Catania, che ha ideato e realizzato mostra e catalogo e che ha voluto che l'iniziativa si svolgesse nella chiesa di S. Francesco Borgia dell'ex Collegio della Compagnia di Gesù del demanio culturale indisponibile regionale, gioiello della ricostruzione barocca catanese post terremoto del Val di Noto del 1693, e con la via Crociferi su cui prospetta, dichiarata Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO il 29 giugno 2002.

Voglio anche ringraziare le altre Soprintendenze che hanno collaborato al buon esito dell'iniziativa e gli enti proprietari, quasi sempre diocesani, che nel prestare le opere da esporre hanno ancora una volta operato secondo lo spirito delle Intese fra Amministrazione e Chiesa in materia di beni culturali di interesse religioso, anche così contribuendo alla riattivazione delle plurime soggettività territoriali che sole possono garantire l'intervento conservativo e valorizzativo diffuso che richiede l'enorme patrimonio culturale dell'Isola, in massima parte di matrice ecclesiale.

Fabio Granata

Assessore Regionale dei Beni Culturali
e Ambientali e della Pubblica Istruzione

dered to society by the Rotary, humbly in silence, and a great success.

The Sicilian collectivity and the Regional Government I represent can only appreciate and express their gratitude to the group in the person of the current Governor, Carlo Marullo di Condojanni.

I also wish to acknowledge the work of the Fine Arts Office in Catania, which created and organised the exhibition and the catalogue, deciding to hold this event in the Church of St. Francis Borgia, formerly the Jesuit's College, and a precious cultural possession of this region, a Baroque jewel from Catania's reconstruction after the Val di Noto 1693 earthquake, and together with the Via Crociferi that it overlooks, declared part of Humanity's Heritage by UNESCO on June 29th 2002.

I also wish to thank the other Fine Art Offices, which have cooperated in ensuring the success of this initiative and also the owners of the paintings lent for this exhibition. These are nearly always dioceses, once again according to the spirit of understanding between the Administration and the Church as regards to cultural heritage of religious interest, thereby contributing to the reactivation of multiple territorial subjectivity that alone can contribute to the widespread preservation and valorisation required by this island's immense cultural heritage, most of which is of religious origin.

Fabio Granata

Regional Councillor for Fine Arts,
the Environment and Education

L'incontro fra Amministrazione Regionale dei Beni Culturali e Ambientali e Rotary International si rinnova in questa occasione in modo organico, grazie all'iniziativa sinergica del Distretto 2110 Sicilia e Malta e della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Catania, che hanno voluto sistematizzare le tante esperienze di interventi restaurativi operati nell'arco di oltre trent'anni dai diversi club siciliani, con una mostra e il relativo catalogo che il Dipartimento che dirigo ha finanziato e organizzato attraverso la mobilitazione, per la sua miglior riuscita e in ragione della provenienza delle opere da esporre da tutta la Sicilia, delle altre Soprintendenze che ne hanno anche redatto in massima parte le schede tecnico scientifiche.

Riguardata in retrospettiva, l'azione rotariana assume una particolare valenza, certamente anche quantitativa e qualitativa, ma soprattutto metodologica, per la continuità e la perseveranza con cui è stata mantenuta ed ampliata nel tempo l'attenzione all'universo della memoria storica e dell'identità culturale della collettività siciliana, costituito dall'ingente patrimonio storico-artistico dell'Isola.

Ove si consideri che l'intervento dell'associazionismo nel settore dei beni culturali è stato sancito nel 1999 con decreto legislativo n. 490, la cospicua attività documentata nella mostra e nel catalogo appare non soltanto anticipatrice, ma almeno indirettamente ispiratrice della norma; aspetto questo che aggiunge valore e significato alla già di per sé bastevole partecipazione della società civile attraverso l'azione del volontariato rotariano.

Con piacere ho registrato che gli interventi posti in essere hanno interessato numerosi centri di provincia e molte opere che, pur ritenute minori, documentano il capillare diffondersi del linguaggio d'arte sul territorio anche non urbanizzato, come ad esempio nei santuari rupestri di Ispica o Lentini; pari apprezzamento devo rivolgere per gli interventi di divulgazione, attraverso la loro ristampa, di testi ormai introvabili, e per quelli relativi a impianti antintrusione in edifici storici in cui si conservano opere d'arte, che seppur non meno importanti dei restauri, sono meno attenzionati dall'opinione pubblica, interessata con più immediatezza all'azione di valorizzazione tendente alla pubblica fruizione,

The encounter between the regional Fine Art and Environment Office and Rotary International is renewed on this occasion in an organised manner, thanks to the synergic initiatives taken by the Sicily and Malta District 2110 and the Catania Fine Arts and Environment Offices. The initiative consists in the systematization of the many restoration interventions implemented in the course of over thirty years by the various Sicilian Clubs through an exhibition and a catalogue financed and organised by the Department I lead. This took place through the mobilisation of other Fine Arts departments due to the places of origins of the exhibits from all over Sicily and that drew up the technical-scientific charts, ensuring the success of this event.

Seen in retrospective, this Rotarian work assumes a particular importance, both quantitative and qualitative, but above all methodological due to the continuity and perseverance with which attention for the universe of the historical memory and cultural identity of the Sicilian collectivity, consisting in the island's considerable historical-artistic heritage, was maintained and extended in the course of time.

Considering that the intervention of a cultural association in the fine arts sector was approved in 1999 thanks to legislative decree no. 490, the immense amount of activity documented by this exhibition appears not only precursory, but to say the least an inspiration for this provision. This aspect adds value and meaning to the per se sufficient participation by civilised society through Rotarian voluntary work.

It was with pleasure that I observed that the interventions concerned many places in the province and many works of art that, although minor ones, bear witness to the capillary diffusion of the language of art all over the territory also where it is not urbanized, such as for example in the rural sanctuaries of Ispica or Lentini. I must also address equal appreciation for the divulging, thanks to their republication, of rare texts and also for the installing of alarm systems in historical buildings in which works of art are preserved. Although not less important than restoring paintings, these interventions are less known by public opinion, more interested at the moment in work done for public valorisation rather than protection and preservation.

piuttosto che a quella di tutela e presidio. Per tutto questo, desidero esprimere i più sentiti ringraziamenti dell'Amministrazione che dirigo ai club che hanno operato gli interventi e ai soci che vi hanno contribuito.

Compiacimento e fiducia che l'esperienza possa rinnovarsi, devo esprimere per l'azione corale delle Soprintendenze che, ciascuna per la propria competenza territoriale, hanno contribuito al successo dell'iniziativa espositiva programmata e coordinata da quella di Catania, favorendo lo spostamento delle opere e producendo le schede tecnico scientifiche di catalogo.

Desidero, inoltre, sottolineare la particolare contingenza che questa mostra di opere d'arte restaurate dai club rotariani, tutte di interesse religioso, è la prima allestita nella chiesa di S. Francesco Borgia dell'ex Collegio della Compagnia di Gesù in via Crociferi, acquisito al demanio culturale indisponibile regionale sin dal febbraio 1995 per destinarlo a sede della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, che tuttora opera in spazi angusti anche se nel prestigioso *Siculorum Gymnasium*.

Dallo scorso anno, dopo oltre un lustro di chiusura, la chiesa è stata restituita alla città dalla Soprintendenza di Catania, quale luogo deputato ad attività culturali, in occasione di due eventi fortuitamente ma significativamente concomitanti: la dichiarazione con cui l'UNESCO ha inserito otto comuni esemplificanti la ricostruzione barocca del Val di Noto post terremoto del 1693, fra cui Catania e in particolare la sua via Crociferi, nella lista del Patrimonio dell'Umanità, e la ricorrenza del terzo centenario dalla nascita di Giovan Battista Vaccarini, protagonista di quella ricostruzione e progettista della pavimentazione del chiostro d'ingresso del Collegio cui la chiesa è annessa.

Giuseppe Grado
Dirigente Generale
del Dipartimento Regionale dei Beni Culturali
e Ambientali e dell'Educazione Permanente

For all this, I wish to express my heartfelt thanks to the Administration I preside over and to the Clubs that have undertaken these interventions as well as all the members who have contributed.

I must express pleasure for the choral work undertaken by the Fine Art Departments, which each in their own territory have contributed to the success of the exhibition, programmed and coordinated by the Catania Offices, facilitating the moving of the paintings and the creation of the technical-scientific information for the catalogue, and also the hope that this will be repeated.

I also wish to emphasise the particular circumstances of this exhibition of restored works of art, all religious subjects, the first event to be held in the Church of St. Francis Borgia in the former Jesuit College in Via Crociferi. This Church was acquired in February 1995 by the Regional State Heritage as a seat for the Catania University Regional Library, still hosted in the small but prestigious *Siculorum Gymnasium*.

Since last year, after being closed for more than five years, the Catania Fine Arts Office, as a location for cultural activities, returned the church to the city. This took place on the occasion of two fortuitous but important events: UNESCO's declaration involving the insertion of eight municipalities as examples of baroque reconstruction after the 1692 Val di Noto earthquake, among these also Catania and in particular Via Crociferi, in the list of Humanity's Heritage, and also the third centenary of Giovan Battista Vaccarini's birth, protagonist of that reconstruction and designer of the paving in the cloister of the college's Area Scholarum next to this Church.

Giuseppe Grado
CEO for the Regional Fine Arts,
Environment and Education Department

Uno dei pochi elementi innovativi del decreto legislativo n. 490 del 29 ottobre 1999, Testo Unico in materia di Beni Culturali e Ambientali, è la collaborazione, indicata dall'art. 105 per le loro salvaguardia e valorizzazione, fra Amministrazione, associazionismo e privati.

La ratio della norma è duplice: affermare anche nel settore il principio di sussidiarietà tra istituzioni e società civile, e ribadire, ancora una volta, l'impossibilità giuridica, ma anche tecnica e finanziaria, che le istituzioni provvedano *in toto*.

Quali istituzioni avrebbero dovuto provvedere *in toto* a salvaguardia e valorizzazione del patrimonio culturale della Nazione?

Questione apparentemente retorica, ma attuale e non del tutto risolta: buon senso, norme primarie ordinamentali, come i codici civile e penale, e di settore, da ultimo il Testo Unico del 1999, attribuiscono a chi detiene il titolo proprietario onere e responsabilità del mantenimento in efficienza del patrimonio, e le soprintendenze esistono prioritariamente per vigilare, nell'interesse pubblico, sulle modalità dell'altro intendere e per assumere di norma onere e responsabilità della conservazione del demanio culturale, con facoltà, in casi di particolare rilevanza, di provvedere ai beni di proprietà di enti pubblici o legalmente riconosciuti.

Questi elementari principi hanno subito nella prassi un ribaltamento, al punto da assumere l'opinione pubblica e gli enti proprietari l'aspettativa generale all'intervento conservativo da parte delle soprintendenze e, in mancanza di questo, l'attribuzione ad esse della responsabilità del degrado dei beni culturali.

Il più delle volte, infatti, i cataloghi di opere d'arte restaurate o delle mostre che le documentano, relativi all'ambito territoriale d'operatività del soggetto pubblico o privato che ne ha curato gli interventi di restauro in un arco temporale circoscritto, sono introdotti da testi che lamentano l'esiguità dei finanziamenti pubblici all'uopo utilizzabili e la conseguente esigenza di far ricorso all'iniziativa privata in sostituzione o al più a complemento di quella istituzionale ritenuta inadeguata.

La mostra sul volontariato d'arte e questo catalogo partono da una diversa impostazione: documentare dal suo avvio un'attività di servi-

One of the few innovative elements in the Legislative Decree no.490 dated October 29th 1999, the Consolidated Act on the safeguard and valorisation of Arts, Culture and the Environment, consists of the cooperation between the Public Administration, Associations and private citizens indicated in Article 105.

The reason for this provision is a dual one: to affirm also in this sector the principle of subsidies between institutions and civilised society, and also to emphasise once again the juridical, as well as technical and financial impossibility for institutions to be totally responsible.

Which institutions should be solely responsible for safeguarding and valorising the country's cultural heritage?

This is an apparently rhetorical but effectively current and unresolved issue: common sense, primary juridical provisions, both civil and criminal as well as specific, and lastly the Consolidated Act attribute the cost and the responsibility of maintaining the heritage in order to the owners. The Fine Arts Offices mainly exist to supervise, in the public's interest; the modalities implemented by others, and under normal circumstances assume *the burden* of costs and responsibility for the preservation of Public Cultural Property, with the right in particularly important cases to attend to the property of Public or legally recognised Institutions.

These elementary principles have in reality been totally overturned to the extent that public opinion and the Institutions who own this property generally expect the Fine Arts Offices to intervene, and when this does not take place, the Offices are considered responsible for the degradation of these properties.

Generally speaking in fact, catalogues of restored works of art or exhibitions documenting these events, regards to the territory in which during a limited period of time private or public subjects implementing these interventions operate, are all introduced by texts complaining about the lack of public financing in this field. They also indicate the consequent need to appeal to private initiatives substituting, or at best complementary to institutional funds that are considered inadequate.

The exhibition of volunteer work in the art

zio, posta in essere agli albori degli anni '70 del secolo scorso e tuttora in corso, autonomamente e senza alcuna ansia supplente, dalla rete, progressivamente più fitta, di circoli locali federati, attraverso il distretto territoriale dell'ampio arcipelago siciliano, in questo ricomprendendo geograficamente e culturalmente quello maltese, nel sodalizio internazionale rotariano, che da quasi un secolo si propone come strumento di partecipazione diretta della società civile al conseguimento di obiettivi di pubblico interesse.

Nell'anno sociale 2002-2003, ormai di prossima conclusione, Catania è sede del Distretto 2110 Sicilia Malta del *Rotary International* e su questa contingenza la Soprintendenza di Catania ha ritenuto importante e significativo non disperdere e documentare la consolidata anticipatrice esperienza dei club siciliani che, fatti precorrendo e idee, da oltre un trentennio sono impegnati nel recupero, per fini di pubblica fruizione, del patrimonio artistico dell'Isola; essa ha quindi proposto al Dipartimento e all'Assessorato di appartenenza, che hanno aderito assumendone l'onere finanziario e che di ciò ringrazio, di esporre in mostra, presso la Chiesa di S. Francesco Borgia dell'ex Collegio della Compagnia di Gesù del demanio culturale indisponibile regionale, e/o documentare in catalogo le non poche né secondarie opere, sovente inedite, oggetto del meritorio servizio offerto dal sodalizio alla comunità, quasi sempre in sintonia con le soprintendenze territorialmente competenti, che hanno garantito la più ampia e qualificata collaborazione scientifica nella redazione delle schede di catalogo storico-artistiche, anche formulando alcune nuove ipotesi attributive, e di quelle tecniche di restauro, e che qui desidero ringraziare per la corale partecipazione, unitamente ad Arcidiocesi e Diocesi siciliane, Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto, Museo d'Arte Sacra di Naso, Accademia Zelantea di Acireale, Biblioteca Civica Frate Umile Pintorno di Petralia Soprana, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana e Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, che hanno prestato le opere d'arte restaurate o le pubblicazioni in mostra.

Il censimento delle iniziative, encomiabilmente svolto per il Distretto rotariano da Donatella Polizzi Piazza e con alcune integrazioni in corso

world and this catalogue are based on a different formulation. The documentation, from the very start of this service, which started at the beginning of the Seventies during the last century and is still active, has been present within the Rotarian international fellowship that for almost a century as a means for civilised society direct participation in achieving objectives of public interest. It has done this autonomously and thanks to the increasingly intense network of federated local clubs across the territorial district of the large Sicilian archipelagos including Malta both in a geographic and cultural sense.

During the social year 2002-2003 that is ending, Catania has been the *Rotary International's* Sicily and Malta District 2110, and on this occasion, the Catania Fine Arts Offices decided that it would be important and significant not to disperse but rather to document the consolidating precursory experience of the Sicilian Clubs. These clubs, anticipating events and ideas have been committed for over thirty years to the recovery of the island's artistic heritage for public viewing. The Fine Arts Offices therefore proposed that the local department and council, which financed this idea and for this I wish to thank them, should exhibit in the Church of Saint Francis Borgia previously part of the Jesuit College (belonging to regional state property), an exhibition and/or catalogue, of the many important and often unknown works of art, that the Rotary has recovered for the benefit of the community. This work was achieved with fully qualified scientific support local Authorities for the preparation of historical and artistic catalogue descriptions, also formulating a number of hypotheses regards to the artists and restoration techniques. Together with the Sicilian dioceses and Archdioceses I wish to thank the management of the Funds for Places of Worship, the Naso Museum of Sacred Art, the Arcireale Zelantea Academy, the Friar Umile Pintorno Library in Petralia Soprana, the Sicilian Region's Central Library and the Catania University Regional Library who have loaned the restored paintings or the publications exhibited.

The census of these initiatives, brilliantly carried out by Donatella Polizzi for the Rotarian District, also includes a number of additions

d'opera indicate dalle soprintendenze, seppur non ancora esaustivo, con ciò forse non rendendo merito a tutti i club che hanno operato, dà misura, con circa ottanta interventi, dell'impegno complessivamente profuso, offrendo uno spaccato del patrimonio storico culturale, trasversale nel tempo, nello spazio e nei linguaggi d'arte assunti nell'Isola, che mostra e catalogo intendono divulgare presso un pubblico non solo specialistico e presentare come ipotesi di metodo e lavoro alle altre associazioni di volontariato d'arte che, nello spirito del decreto legislativo 490/'99, volessero operare in raccordo con l'Amministrazione.

L'emulazione, propria dell'azione di volontariato, è infatti uno degli elementi più significativi che risulta dalla sequenza cronologica degli interventi: dal primo restauro effettuato a Palermo nell'anno 1971-'72 sulla fontana della *Doganella*, all'illuminazione del prospetto del Teatro Garibaldi ad Enna nel 1976-'77, ai restauri della pala della *Madonna delle Grazie* della Chiesa Madre di Castelvetro nel 1979-'80, della *Cancellata* della villa Belvedere di Acireale nel 1981-'82 e via via sino ai più recenti del monumento ai *Caduti della Guerra 1915-'18* a Nicosia nel 1998-'99, della tela *Immacolata* della Pinacoteca Zelantea di Acireale nel 1999-'00, della statua dell'*Assunta* e della *Cappella di S. Maria degli Angeli* nella Cattedrale di Palermo nel 2000-'01, del dipinto *Sacra Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovannino* nella chiesa di S. Anna di Catania nel 2002-'03.

Non solo le iniziative su base volontaria si estendono a macchia d'olio dal capoluogo dell'Isola ai centri delle altre province ma, attivate sulle varie tipologie artistiche dal XIII al XX secolo, anche relative al decoro urbano e/o alla storia patria, non cercano un ritorno d'immagine attraverso l'opera aulica di maggior rilevanza - che pure è oggetto di attenzione con personaggi dell'arte e dell'architettura in Sicilia tra il XV e il XX secolo, quali Quartararo, Gagini, Guinaccia, Comandè, Paladino, Gerardi, Tuccari, Randazzo, La Bruna, Vasta, Mercurio, Narbone, Manni, Desiderato, Di Garbo, Di Salvo, Russo Grassi, Basile, Piraino - e spesso si orientano verso la tutela e la valorizzazione di opere ritenute minori, anche in ambiente rurale di quasi nullo richiamo turistico ma di forte valenza culturale, come nel caso della tela

indicated by the Fine Arts Offices. Although not complete, and thereby perhaps not acknowledging the merits of all the Clubs that operated with eighty interventions and widespread commitment to offer a cross-section of this historical cultural legacy, transversal in time, space and artistic language on this island, the exhibition and the catalogue intend to divulge to the general public and present a methodological and working hypothesis for other voluntary associations concerned with art and wishing within the spirit of the legislative decree no. 490/99 to work with the Administration.

Emulation, which characterises voluntary work, is in fact one of the most important elements resulting from the chronological sequence of these interventions. The first restoration took place in Palermo in 1971-1972 on the *Doganella* Fountain, and then came the illumination of the *Garibaldi Theatre* in Enna in 1976-1977, followed by the restoration of the altarpiece of the *Madonna of Grace* in the Mother Church at Castelvetro in 1979-1980. Then came work on the Gates of Villa Belvedere in Acireale in 1981-1982, and more recently also the restoration of the monument to the *1915-1918 War Dead* in Nicosia between 1998 and 1999, and also that of the painting of the *Immacolata* in the Acireale Zelantea Gallery, the statue of the *Assunta* and the *St. Mary of the Angels Chapel* in the Palermo Cathedral in 2000-2001, and the painting of *The Holy Family with St. Elizabeth and St. John* in St. Anne's Church in Catania in 2001-2003.

Not only did volunteer work in this field spread like wildfire throughout the island from its capital to the other provinces, but having started with various artistic styles dated between the 13th and the 20th centuries also related to urban decorations and/or the history of this island. This activity did not look for fame through the most important aulic works of art - although the object of attention in Sicily between the 15th and the 20th centuries involved important personalities such as Quartararo, Gagini, Guinaccia, Simone Comandè, Paladini, Gerardi, Tuccari, Randazzo, La Bruna, Vasta, Mercurio, Narbone, Scipione Manni, Desiderato, Di Garbo, Di Salvo, Russo Grassi, Basile and Piraino. Volunteers instead often turned their attention to the protection and valorisation of works of art considered minor ones, also in

S. Domenico e Storie della Grotta dei Santi Alfio Filadelfio e Cirino di Lentini nel 1982-'83 e dell'affresco *Madonna del Buon Cammino* nella Chiesa rupestre di S. Maria della Cava in Parco Forza di Ispica nel 1992-'93; non disdegnando l'azione anonima di semplice presidio delle opere d'arte, come con l'impianto antintrusione nell'Oratorio del SS. Rosario a Palermo nel 1999-'00, il cui *Crocifisso* ligneo era stato restaurato nel 1996-'97, e pervenendo al mecenatismo, come nel caso delle nuove *vetrate artistiche* nella Chiesa S. Pietro a Taormina nel 2000-'01, e ad attenzione, con il bozzetto *Tobia e l'Arcangelo* del Monastero di S. Benedetto di Catania nel 2002-'03, non l'opera finita ma il suo processo creativo.

Ancor più radicato è l'impegno alla valorizzazione del patrimonio storico artistico e ambientale, non solo attraverso l'azione divulgativa dell'attività svolta con opuscoli sovente sostenuti da contributi scientifici, ma anche con la promozione di convegni, come *Da Mozia a Marsala: un crocevia della civiltà mediterranea* del 1987, di nuove pubblicazioni, come *Sull'architettura spontanea nell'hinterland etneo* del 1989 o *Gli oratori di Palermo* del 1999, di concorsi di fotografia, come *Immagini dell'Alto Simeto* del 1991, e la ristampa anastatica di testi storici di non facile consultazione, come il *Giornale del viaggio fatto in Sicilia e particolarmente nella Contea di Modica dall'ab. Paolo Balsamo*, ristampa del 1969, o *Scritti su Catania antica: scavi e scoperte archeologiche dal 1922 al 1953*, di G. Libertini, ristampa del 1981, o *Palermo: il suo passato, il suo presente, i suoi monumenti*, di I. La Lumia, ristampa del 1984.

Pur documentando in catalogo tutti gli interventi censiti, il corpus centrale della mostra è costituito da una selezione di quelli relativi alle opere d'arte mobili, per le quali sia stato autorizzato il prestito dagli enti proprietari e lo spostamento dalle soprintendenze territorialmente competenti, operata secondo criteri di rappresentatività storico-artistica e di qualità degli interventi restaurativi da Luisa Paladino, che ha curato il coordinamento scientifico e organizzativo di mostra e catalogo, con il determinante contributo dei colleghi storici dell'arte delle soprintendenze.

Gli interventi sul patrimonio immobile sono documentati a cura di Giovanna Buda; una

rural environments with little attraction for tourism, but of great cultural importance, as in the cases of the painting of *St. Domenico and Storie* in the Grotto dedicated to the saints Alfio Filadelfio and Cirino de Lentini in 1982-1983 and the fresco of the *Madonna del Buon Cammino* in the rural church of S. Maria della Cava in Parco Forza in Ispica in 1992-1993. Nor did they disdain the anonymous work of simply protecting certain works of art, for example installing an alarm system to protect the Oratory of the Holy Rosary in Palermo in 1999-2000, in which the wooden crucifix had been restored in 1996-1997. At times they also acted as patrons as in the case of the new *artistic windows* for the Church of St. Peter in Taormina in 2000-2001, and drawing attention to the creative process with the sketch of *Tobias and the Archangel* belonging to the St. Benedict Monastery in Catania in 2002-2003.

The commitment to valorising the historical, artistic and environmental heritage runs even deeper, not only through divulging activities with leaflets often supported by scientific evidence, but also by promoting conferences, such as *From Mozia to Marsala, the crossroads for Mediterranean civilisation*, held in 1987. There have also been new publications such as *Spontaneous architecture in the Etna hinterland* (1989), or *The Palermo orators* (1999) and photographic competitions like *Images from High Simeto* (1991) in addition to re-printing rare historical texts such as *Journal of a Voyage to Sicily and in particular to the County of Modica by Paolo Balsamo*, republished in 1969 or *Writings about ancient Catania, archaeological excavations and discoveries between 1922 and 1953*, by G. Libertini, republished in 1981, as well as *Palermo: its past, its present and its documents*, by I. La Lumia published in 1984.

Although the catalogue lists all the interventions, the exhibition's central corpus consists in a selection of interventions concerning movable works of art. For these the institutions authorised the loan and change of competent authority, according to criteria involving historical-artistic representation and the quality of restoration by Luisa Paladino, responsible for the scientific and organisational aspects of the exhibition and the catalogue with fundamental help from expert art historians, colleagues from the Fine Art Offices.

sezione, curata da Irene Leonardi, è relativa ai testi editi o promossi.

L'allestimento espositivo è di Giovanni Patti, i sistemi di sicurezza di Giuseppe Russo, il progetto grafico di Pietro Nobile.

La mostra è la prima di opere d'arte restaurate, ideata e organizzata dalla Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Catania, nella fattispecie tutte d'interesse religioso, ricomprese in un arco temporale dal XIII al XIX secolo, provenienti da tutta la Sicilia e i cui interventi restaurativi sono stati operati, nell'arco di sei lustri, a iniziativa volontaria e di servizio.

Lo spazio espositivo è costituito dalla Chiesa del Collegio della Compagnia di Gesù in via Crociferi, dedicata a S. Francesco Borgia (Valenza 1510 - Roma 1572; santo dal 1671) *patrono e difensore di questa città*, come indica la lapide dedicatoria collocata all'interno a sinistra della porta in occasione della consacrazione.

Dalla pianta basilicale a tre navate separate da portici con intercolumni arcuati e alternamente retti di diverso passo, a definire una serrata sequenza di serliane, essa è stata ricostruita, dopo il terremoto del 1693, fra il 1698 e il 1736, anno della consacrazione, sulle fondamenta di una precedente distrutta e su progetto dell'architetto *fra'* Angelo Italia S. J. (Licata 1628-1700), cui si deve il prospetto in pietra bianca, realizzato nel 1719, con il portale, su cui si leggeva *NON SUBVERTAM URBEM PRO QUA LOCUTUS ES - Gen. 19, 21*, serrato fra le colonne binate in doppio ordine e con scalinata trasversa in pietra lavica a rampe contrapposte; annessa al grande Collegio della Compagnia di Gesù, i cui corpi di fabbrica, eseguiti nel corso di sei decenni da vari architetti e capomastri, si articolano attorno a quattro cortili in sequenza longitudinale, con la navata destra ne chiude a mezzogiorno il chiostro dell' *Area scholarum*, pavimentata con fasce di calcare e ciotoli su disegno di G. B. Vaccarini (Palermo 1702-1768/9), il cui flessuoso loggiato di secondo ordine, dalle imposte d'arco a curvatura inversa, si deve probabilmente a Francesco Battaglia (Catania 1701?-1778).

La litote biblica sul portale indicava l'impegno attribuito al Santo, invocato protettore di Catania dopo la catastrofe (ASDCT - Archivio

Interventions concerning immovable heritage were all documented by Giovanna Buda; one section in the Appendix concerning the published or promoted texts is documented by Irene Leonardi.

The exhibition has been organised by Giovanni Patti, Giuseppe Russo is responsible for security and the graphic project by Pietro Nobile.

This is the first exhibition ever held on restored works of art, in this case all with religious aspects dated between the 13th and the 19th centuries and coming from all over Sicily, presented and organised by the Catania Fine Arts and Environment Office. All restorations took place over a period of thirty years within the framework of voluntary work and service.

The exhibition is set in the Church of the Jesuit College in Via Crociferi, dedicated to St. Francis Borgia (Valencia 1510 - Rome 1572, canonised in 1671), *patron saint and defender of this city*, as indicated by the plaque dedicated to him to the left of the Church's door and put there when it was consecrated.

Based on the original three nave basilica separated by porticoes, with arched and straight intercolumniation with different sizes defining a close sequence of arched openings linked by straight porticoes, the church was rebuilt between 1698 and 1736 (year of its consecration) after the 1693 earthquake. The architect friar Angelo Italia S.J., (Licata 1628-1700), based Reconstruction on the foundations of a previously destroyed church and following plans, to whom we owe the façade in white stone, built in 1729, with the portal on which one reads *NON SUBVERTAM URBEM PRO QUA LOCUTUS ES - Gen 19, 21*. The portal is set between the twin columns in two lines and with a stairway in lava stone with opposing flights of steps.

The Church is next to the Jesuit College with its buildings, the work of a number of architects and master builders over sixty years, standing around four courtyards in a longitudinal sequence. The right hand nave closes the *Area scholarum* cloisters to the south, paved with strips of limestone and cobblestones designed by G. B. Vaccarini (Palermo 1702-1768/9) while the high flexuous arcade built with inverted archways is probably the work of Francesco Battaglia (Catania 1701?- 1778).

Storico della Diocesi di Catania - 1700/1701, busta 184, carta 34), e la conseguente aspettativa di fede: *Manterrò integra la città che ti sta a cuore.* Chiesa e collegio, questo concluso da solo un decennio, furono incamerati al demanio borbonico a seguito della cacciata dei Gesuiti nel 1767 dal Regno delle Due Sicilie e non sono stati restituiti dopo il rientro della Compagnia sancito dalla Breve Pontificia del 30 luglio 1804; il Regno vi aveva, infatti, insediato sin dall'1 agosto 1778, la *Casa di educazione della bassa gente*, e aveva autorizzato l'uso della Chiesa dal 1795 al 1804 per le funzioni vescovili e capitolari, essendo la Cattedrale impegnata da lavori.

La Casa dopo l'Unità divenne *Regio Ospizio di Beneficenza*. Trasformato dalla Repubblica in Opera Pia, con proprietà dei beni in uso, l'Ospizio ha locato il collegio per fini scolastici nel 1970 al Comune, da cui è transitato alla Provincia Regionale nel 1991, che tuttora lo utilizza come sede della Scuola Statale d'Arte, nonostante sia stato acquisito nel febbraio del 1995 con la chiesa al demanio culturale indisponibile della Regione come sede della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania; la contingente impossibilità di destinare il collegio ai fini per cui è stato acquisito ha comportato per la chiesa annessa un lungo periodo di inutilizzazione.

Sul finire del 2002, in occasione del tricentenario dalla nascita di Vaccarini, protagonista della ricostruzione cittadina, e nel quadro del Distretto Culturale del Sud Est, presentato il 29 novembre dall'Assessore Regionale dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, On. avv. Fabio Granata, come idea per lo sviluppo e per integrare e raccordare un'offerta turistica di qualità e dare continuità ed efficacia al recente riconoscimento UNESCO della ricostruzione post terremoto del 1693, esemplificata nel tardo barocco dei comuni di Catania, Caltagirone, Militello Val di Catania, Noto, Palazzolo Acreide, Ragusa, Modica e Scicli, quale Patrimonio dell'Umanità, l'Amministrazione Regionale dei Beni Culturali e Ambientali ha restituito la chiesa alla città per finalità culturali pubbliche. Con questa mostra essa è per la prima volta destinata a scopi espositivi.

Seppur certo che l'attività rotariana qui documentata abbia come unica motivazione la salva-

The litotes on the portal indicated the commitment attributed to this saint, invoked as Catania's protector after the catastrophe (ASDCT - Historical Archives of the Dioceses of Catania - 1700-1701, envelope 184, document 34), and the consequent expectations of faith: *I will keep whole the city you love.*

The Church and the College, finished about a decade ago, were added to the Bourbon estates after the Jesuits were expelled from the Kingdom of Two Sicilies in 1767 and were not returned to them after their returned sanctioned by the Pontifical brief dated July 30th 1804. The Kingdom had in fact used the location for the *Home for educating the lower classes*, opened on August 1st 1778, and had authorised the Church to be used between 1795 and 1804 for Episcopal and Capitulary functions because the Cathedral was being rebuilt.

After Unification, the Home became *The Royal Charity Hospice*. Transformed by the Republic into a Charity organisation with permission to use the property, the Hospice rented the college to the Municipality to be used as a school in 1970. Later it was rented to the Regional Province which still uses it as a State Art School in spite of the fact that it became part of the Region's cultural property, together with the church in February 1995 and used to accommodate Catania's Regional University Library. Because it proved impossible to use the college for the reasons for which it was acquired, the church remaining unused for a long period.

Towards the end of the year 2002, on the third centenary of Vaccarini's birth, protagonist of the city's reconstruction, and within the framework of the South East Cultural District presented by the Regional Councillor for Fine Arts, the Environment and Education the Hon. Fabio Granata returned the church to the city for public cultural use.

The idea was to develop, integrate and link quality tourism and provide continuity and effectiveness to UNESCO's recent acknowledgement for the post-1693 reconstruction (examples of this reconstruction can be found in the late Baroque style in the municipalities of Catania, Caltagirone, Militello Val di Catania, Noto, Palazzolo Acreide, Ragusa, Modica and Scicli). The Church was used for the first time for an exhibition on this occasion.

guardia della memoria storica e dell'identità culturale del territorio e delle comunità in esso insediate, e non tenda a guadagnare soggettive benemerienze, credo di esprimere un comune sentimento nei confronti dei tanti club che l'hanno operata e di tutti i soci che vi hanno contribuito, facendo loro pervenire un sentito grazie attraverso il Governatore distrettuale 2002-2003, prof. Carlo Marullo di Condojanni, sul cui primo pensiero di documentare con una pubblicazione gli interventi restaurativi operati in Sicilia, la Soprintendenza di Catania ha ideato mostra e catalogo.

Gesualdo Campo
Soprintendente per i Beni Culturali
e Ambientali di Catania

Although I am certain that the Rotarian activity documented here is the result of only one motivation: safeguarding historical memories and the cultural identity of the territory and the communities that have settled here, and never envisaged subjective honours, I believe I would be expressing a common sentiment for the many clubs who undertook this work and all the members who helped, in addressing a heartfelt thank-you to them, through their District Governor 2002-2003, Professor Carlo Marullo di Condojanni. It was thanks to his original idea for documenting in a book all the restoration interventions in Sicily that the Catania Fine Arts Office organised the exhibition and the catalogue.

Gesualdo Campo
Superintendent for Fine
Arts and the Environment in Catania

Il Rotary, attraverso i suoi sodalizi, ha sempre coltivato il proprio impegno per l'azione di pubblico interesse.

In particolare, il Distretto 2110, che mi onoro di governare, negli anni settanta ha visto nascere spontaneamente una seria attività tendente a contribuire alla valorizzazione del patrimonio culturale.

Nella sensibilità dei rotariani della Sicilia, è via via maturata un'evoluzione nella ricerca della memoria, ricerca che ha tutti i connotati del progresso, inteso non solo come occasione di sviluppo, ma, anche, come contributo alla qualità della vita, in cui la fruizione del bello, l'orgoglio e l'amore per la propria memoria, non soltanto storica, ma anche estetica, sono parte essenziale della nostra civiltà, nella sua millenaria cultura, una delle più antiche dell'area del Mediterraneo e, pertanto, del mondo.

L'interesse dei rotariani del nostro Distretto al restauro fu inizialmente orientato ad opere minori ma, in pochi anni, si sono affrontati progetti di una certa rilevanza che hanno visto numerose scuole di restauro impegnate in lunghi e preziosi interventi di conservazione e recupero delle opere, così riportate all'originario splendore, preservate nel futuro attraverso la loro consegna alla fruizione quotidiana.

In molte occasioni ho partecipato a cerimonie di restituzione di opere restaurate dai Rotary Club e ogni volta per me è stato un'affascinante viaggio, un cammino tra memoria storica, conservazione, innovazione e comunicazione, in sintesi: sviluppo che diviene sempre più esigenza.

A tale pensiero si è sempre affiancato il personale interesse verso i procedimenti tecnici, sottili intuizioni, personali alchimie, forse "sublimi diavolerie", che vengono utilizzati dai professionisti del restauro per possedere l'opera d'arte, svelarla, recuperarla, transitarla dall'epoca della sua creazione al tempo presente, verso il futuro.

Animato da queste convinzioni, ho salutato con grande interesse la recente normativa in materia di beni culturali che ipotizza, tra l'altro, un'utile collaborazione fra la pubblica amministrazione, l'associazionismo e i privati. In tale legge ho intravisto subito la possibilità di una documentazione, attraverso una mostra ed il suo catalogo, degli interventi di restauro operati dal Rotary in Sicilia, in collaborazione con

Through its Clubs, the Rotary has always cultivated its commitment for working in the interest of the community.

During the Seventies, District 2110 in particular, of which I am honoured to be the Governor, saw the spontaneous implementation of a series of activities with the objective of contributing to the valorisation of our cultural heritage.

An evolution matured in the course of time in the sensitivity of Sicilian Rotarians as regard to researching memories. This research has all the characteristics of progress, understood not only as an opportunity for development, but also as a contribution to life quality, in which fruition of beauty, pride and love for the historical and aesthetic past, are a fundamental element of our civilisation with its millenary culture in one of the Mediterranean's most ancient areas, and hence one of the most ancient in the world.

The interest shown for restoration by Rotarians in our District initially involved minor works of art, but in a few years projects of a certain importance were started with many restoration schools involved in long and precious interventions for preserving and recovering works of art, returning them to their ancient splendour and preserving them for the future through daily enjoyment.

On many occasions I participated in ceremonies during which works of art restored by Rotary Clubs were returned to their owners; what I can say is that each occasion represented an extraordinary journey for me involving historical memories, preservation, innovation and communication, in synthesis increasingly required development.

These thoughts were always accompanied by my personal interest for technical procedures, subtle intuition, personal alchemy, and perhaps "sublime devilry" used by professional restorers to possess, reveal, and recover works of art moving from the time of their creation to the present and towards the future.

Encouraged by this persuasion I welcomed with great interest the recent law on the subject of Fine Arts that envisages, among other things, useful cooperation between public administrations, associations and private citizens. I instantly saw in this law the opportunity for an exhibition and a catalogue documenting the Rotary's restoration activities in Sicily, in coope-

l'Assessorato Regionale dei Beni Culturali ed Ambientali e della Pubblica Istruzione, che ho trovato assai sensibile nelle persone dell'On. Assessore, avvocato Fabio Granata, del Dirigente Generale, dottor Giuseppe Grado, e del Soprintendente di Catania, architetto Gesualdo Campo, che ringrazio.

Le soprintendenze rappresentano un esempio di sensibilità evolutiva dell'impegno culturale e sociale della pubblica amministrazione che, in collaborazione con organismi privati ed associazioni, stanno contribuendo in modo determinante, all'alba di questo terzo millennio, a sensibilizzare le nostre realtà regionali, da quelle politiche a quelle religiose, da quelle economiche a quelle accademiche, ed a prendere maggiore e migliore coscienza dell'incommensurabile patrimonio d'arte in terra di Sicilia.

L'impegno dell'Assessorato, congiuntamente ai patrocini di natura privatistica, potrà, e lo auspichiamo, assicurare professionalità alla promozione della memoria culturale dei nostri giorni, anche in relazione alla forte azione promossa dall'UNESCO per la protezione del patrimonio culturale mondiale e, anche, alla conseguente normativa italiana che regola la cooperazione in materia di beni culturali con i Paesi in via di sviluppo.

Alla luce di quanto detto, la collaborazione tra Rotary e Assessorato dei Beni Culturali, realizzata nella mostra di Catania, diventa un terreno d'esperienza concreto al quale noi tutti guardiamo con la speranza che sempre maggiori interventi di restauro vengano sponsorizzati dai club del Distretto 2110. Attraverso questi progetti, auspichiamo che la pubblica amministrazione s'impegno in iniziative di fruizione creativa, con particolare riferimento alla prospettiva della comunicazione, per quanto riguarda la valutazione del rapporto esistente tra il restauro e la consapevolezza critica che si ha dell'opera d'arte sul piano delle rivisitazioni che il pubblico fa quotidianamente, affollando i nostri siti museali, animando un dibattito culturale che, in un'evoluzione creativa, tende a divenire cultura, in antitesi all'idea d'abbandono che non è progresso, non è civiltà, non è cultura.

Abbandono che, attraverso l'incuria, tende spesso, insieme alla mano dell'uomo, alla distruzione dell'opera con la quale in molti casi scompare la consapevolezza della coscienza di

ration with the Fine Art, Environment and Education Offices. Here I encountered the sensitivity of the Hon. Councillor Mr. Fabio Granata, CEO Mr. Giuseppe Grado and the Catania Superintendent Mr. Gesualdo Campo and I wish to thank them all.

The Offices he manages represent an example of evolutionary sensitivity of the public administration's cultural and social commitment that, in cooperation with private institutions and associations are, at the start of this third millennium, contributing enormously to the sensitisation of our regional realities including political and religious, financial and academic institutions, to appreciate with greater awareness the immense artistic heritage in the land of Sicily.

The Council's commitment, later subsidised by private institutions, will be able, we hope, to ensure professionalism for the promotion of our current cultural heritage, also linked to the important action taken by UNESCO in protecting the world's cultural heritage, and also, thanks to Italian Law regulating cooperation as regards to fine arts with developing countries.

In the light of all this, cooperation between the Rotary and the Fine Arts Offices, achieved in the Catania exhibition has become a real experiment we all look to with the hope of ever-increasing restoration interventions sponsored by the Clubs belonging to District 2110. Through these projects, we hope that the public administration will become committed to creative enjoyment, especially as far as communication is concerned, as regard to the evaluation of the existing relationship between restoration and a critical awareness of works of art. This is confirmed by the public's visits that crowd our musical sites, animating a cultural debate that within a creative evolution creating culture for the future, the opposite of that idea of abandonment that per se is neither progress, nor civilisation nor culture.

Abandonment that through neglect, often with the help of humankind, tends to destroy works of art, and with it also the awareness of a historical and cultural moment that also involves the destruction of the evaluation of our existence within history, within time, and also within current culture, destined to become history ready to be transmitted to the future.

This may be memory on paper, memory perha-

un momento storico e culturale e, con essa, la valutazione della nostra esistenza nella storia, nel tempo, in una cultura, quella attuale, che è destinata a diventare storia, memoria già predisposta per la sua trasmissione al futuro. Sarà una memoria cartacea, forse una memoria materializzata nelle cose, forse una memoria virtuale. Certo è che la tutela dei beni culturali nella nostra Sicilia ha contribuito non solo all'affinamento delle tecniche di restauro, con elementi innovativi, con grande rispetto della storia e consapevolezza dell'importanza della memoria, ma rappresenta una via percorribile per il riscatto del territorio profondamente ferito in tempi recenti.

Ciò non deve meravigliare, ma inorgoglire chi sta vivendo la straordinaria esperienza della collaborazione tra privato e pubblico; una pagina già aperta che vede risorgere, sulle rovine di civiltà decadenti, la via della prosecuzione del viaggio tra le necessità umane, le aspirazioni, le ambizioni e le debolezze dell'uomo.

Un grazie desidero rivolgere a tutti i Presidenti dei Club che hanno svolto, nel loro anno di servizio, attività di conservazione del patrimonio culturale, alla dottoressa Donatella Polizzi Piazza che tanto si è adoperata per il censimento delle opere e alla dottoressa Luisa Paladino che con pazienza ha catalogato e documentato il lavoro che segue.

Carlo Marullo di Condojanni
Governatore del Distretto 2110
Sicilia e Malta del Rotary International

ps materialised in objects, maybe a virtual memory. What is certain is that the protection of our cultural heritage in Sicily has contributed not only to refine restoration techniques, with innovative elements including a great respect for history and awareness of the importance of memory, but also represents a feasible way for redeeming a land deeply wounded in recent times.

This should not surprise us, but make proud those experiencing this extraordinary cooperation between private and public sectors; an open page that sees the revival, on the ruins of declining civilisations, of the path for continuing the journey among human needs, aspiration, the ambitions and weaknesses of humankind.

I wish to thank all the Presidents of the Clubs that during their year of service have been involved in activities concerning the preservation of our cultural heritage, and Mrs. Donatella Polizzi Piazza who worked so hard to create a census of the works of art, and Mrs. Luis Paladino who patiently catalogued and documented the work that follows.

Carlo Marullo di Condojanni
Governor for District 2110
Sicily and Malta of the Rotary International

Catalogo

1

Anonimo, sec. XIII?

Madonna del Buon Cammino,

Affresco, cm. 105 x 144 x 58

Ispica, Chiesa di S. Maria della Cava
in Parco Forza

L'appartenenza dell'immagine al cosiddetto tipo della "Madre di Dio Hodigitria" o Madonna del Buon Cammino, proposta ultimamente¹ è ancora valida; mi sembra però che sia accettabile e forse preferibile il prototipo affine della "Basilissa", cioè Regina assisa in trono col Bambino sulle ginocchia. Invero il trono non si vede, ma, a parte il fatto che in questa iconografia non è necessario, non si può escluderne la presenza perché c'è lo spazio sufficiente e forse si intravede qualche linea del disegno simile a quello dell'icona su tavola detta Madonna del Piliere, della Cattedrale di Siracusa del Sec. XIII². E con questa immagine c'è una forte affinità: è identica l'inclinazione del capo, la forma e le pieghe del velo rosso che lo ricopre; si potrebbe, credo, addirittura tentare di integrare il volto mancante con una sovrapposizione fotografica! Identico anche il Bambino, nelle misure, nell'altezza, nella forma del nimbo, nella posizione, nella ieratica solenne, divina frontalità. Non escluderei che l'autore sia lo stesso, anche se si può obiettare che non era difficile riprodurre queste sacre immagini dai lineamenti canonici e senza sensibili variazioni espressive. Le mani della Madonna erano disposte allo stesso modo, come risulta dallo strato successivo che le ha ricalcate: la destra era sollevata al petto, la sinistra sosteneva il bambino.

La rappresentazione della Teotokos è molto diffusa nelle chiese rupestri della Sicilia e dell'Italia meridionale, ma bisogna distinguere le diverse iconografie presenti nell'arte cosiddetta "bizantina", sia del periodo premusulmano, sia di quello successivo alla riconquista normanna, che con la rinascita del culto cristiano vide una ripresa del gusto bizantineggiante non solo nelle grandi cattedrali ma anche nelle manifestazioni minori dell'arte. Infatti per esempio la Madonna della grotta di S. Nicola nella testata nord della stessa Cava d'Ispica stringe il Bambino con dolce abbraccio; è la Madre pietosa, "Eleousa", verso i cristiani e affettuosa verso il figlio da lei nato, visto come bambino-uomo da amare. Qui invece non rivol-



ge lo sguardo al Figlio perché è considerato come Figlio di Dio da adorare. E la Mater Domini recentemente scoperta nella chiesetta rupestre di San Nicolò a Modica, appartenente al genere Basilissa, tiene il bambino sul grembo, ma in posizione centrale³. Il modellino dell'edificio turrito sostenuto dal Bambino con la mano potrebbe essere il "fortilitium" di Spaccaforno. Per quanto riguarda i caratteri artistici, i tratti rimasti del viso del Bambino mi sembrano delicati e ben fatti: in particolare gli occhi, che invece sono grossolani negli altri affreschi; si sarebbe portati a considerare l'autore come un artista di buon livello, mentre le figure delle altre chiesette sono opera di modesti madonnari artigiani provenienti dal mondo bizantino o più probabilmente di artigiani locali: testimonianza di devozione popolare senza alcuna pretesa artistica. Interessante la decorazione geometrica in nero e rosso dell'arco della lunetta con otto rettangoli quadripartiti ed ornati da spirali. Simili decorazioni si riscontrano nelle grandi cattedrali normanne.

Le figure del secondo strato rivestono un notevole interesse dal punto di vista agiografico, iconografico e della tradizione religiosa. In alto è effigiata la colomba dello Spirito Santo di elementare fattura: ha le ali spiegate ed è al centro di cerchi raggianti color rosso fuoco; ai lati ci sono alcune stelle. Un piccolo globo con spirali nell'angolo superiore destro mi sembra richiami il famoso monogramma del Nome di Cristo del

grande predicatore francescano S. Bernardino da Siena; la sigla caratteristica, I.H.S. (Jesus Hominum Salvator) è scomparsa, ma qualche traccia delle lettere in nero pare sia rimasta.

Nel lato destro c'è una delle scene più famose e rappresentate della vita di S. Francesco d'Assisi: l'impressione delle stimmate sul monte della Verna avvenuta nel 1224. Pochi gli elementi rimasti, ma sufficienti per il riconoscimento: in alto il Crocifisso in forma, come dicono le fonti, di Serafino alato, di cui si vedono solo le tre coppie di ali incrociate della parte superiore; in basso si vede solo la parte sinistra dell'aureola e dell'omero del santo e la mano con le dita e la palme aperte. Molto probabilmente il Santo era in ginocchio, in estasi, nel momento di ricevere i segni della passione. Si veda come possibile esemplare la raffigurazione di Pietro Lorenzetti (sec. XIV) nella Basilica inferiore di S. Francesco ad Assisi. Sopra a sinistra, su uno sperone roccioso (il Sasso Spicco), la chiesetta della Verna. Questa scena fu riproposta, ma con figure più piccole, nell'ultimo strato prima leggibile, anche se in frammenti.

Nell'altro lato infine si vede la parte inferiore di una figura in ginocchio, in parte coperta da rozza tunica color marrone, e col braccio sinistro piegato al gomito; sullo sfondo una ripida parete rocciosa con sulla cima quattro alberelli, mentre nella parte bassa, dietro il Santo, si alzano tre cipressi stilizzati dall'alto fusto. Nel fianco sinistro pende una striscia di cuoio, verosimilmente tenuta in mano, che può essere un flagello per disciplinarsi. Si tratta di S. Ilarione, il taumaturgo venuto a Cava d'Ispica nel 363 che, secondo l'antica tradizione confermata dal Vito Amico nel suo *Lexicon Topographicum Siculum* del 1757, abitò nelle vicinanze in una grotta e veniva spesso ad adorare il SS.mo Crocifisso a cui era dedicata la chiesa, poi trasformato in Cristo alla Colonna. Questa raffigurazione fu ripresa nell'ultimo strato ora scomparso ed in altri parti dell'abside, come ci confermano il Moltisanti e la Fronterrà.

Il paesaggio rupestre è quello della Cava; il pio eremita sta in ginocchio davanti al Crocifisso e la parete rocciosa sembra proprio quella in cui è scavata la chiesetta⁴.

Simili paesaggi con le rocce ed i caratteristici alberi sono comuni a scene della vita dei Padri del deserto dipinte dai pittori del rinascimento.

E veniamo alle sette piccole figure disposte in fila davanti alla nicchia, scoperte ora dopo la rimozione dell'intonaco sovrastante.

L'immagine più importante è quella del Cristo

legato alla Colonna col braccio sinistro, mentre il destro è inclinato in avanti verso il basso e lascia sgorgare dalla ferita della mano un fiotto di sangue, raccolto di sotto in un calice di cui si vede purtroppo solo in parte la coppa.

Il Sangue Preziosissimo di Cristo è diventato, a cominciare dal basso Medioevo, oggetto di particolare devozione e fu divulgato da S. Bernardo da Chiaravalle, S. Gertrude la Grande, il francescano S. Bonaventura, ed altri. Ne sono testimonianza le miniature, pitture, sculture, vetrate che raffigurano angeli i quali raccolgono in calici il sangue versato dal costato, dalle mani e dai piedi del Crocifisso; e probabilmente anche nel nostro affresco il calice era tenuto in mano da un angelo. Anche la leggenda del santo Graal, il calice usato da Cristo nell'ultima cena, e le reliquie del Sangue di Cristo contribuirono alla diffusione del culto; ma le prime feste liturgiche in chiese locali vengono approvate dalla Santa Sede nella seconda metà del '500.

Accanto al Cristo, con veste scura e manto rosso, c'è il discepolo più caro e vicino al cuore del Salvatore, S. Giovanni.

Ha nella sinistra il calice che ricorda l'ultima cena, la presenza ai piedi della croce ed il suo ministero sacerdotale. Secondo l'iconografia comune nelle raffigurazioni occidentali dei secc. XIV-XVI (ricordiamo Andrea del Castagno e D. Ghirlandaio), si distingue dagli altri apostoli perché giovane bellissimo e dalla folta chioma. La croce ad X, detta croce di S. Andrea, ci fa riconoscere il successivo apostolo.

Il suo culto fu introdotto in Italia nel periodo bizantino, ma ormai siamo lontani dal rigido schematismo nei volti, nei panneggi e nel disegno propri dell'arte bizantineggiante; qui il volto aggraziato ed espressivo come quello degli altri santi dimostra l'influsso dell'arte italiana del quattro e cinquecento dove, accanto al santo con la croce latina, si era diffusa anche la raffigurazione della croce ad X che prevarrà poi nel seicento.

Dietro, c'è l'Apostolo delle genti, S. Paolo, riconoscibile per i caratteri costanti della sua fisionomia: fronte alta, naso aquilino, barba a punta e scura nella pittura.

Al suo fianco c'è il giovane compagno e discepolo S. Luca, col libro del vangelo aperto in mano, elemento precipuo della sua iconografia. Gli ultimi due santi sono i grandi fondatori degli Ordini religiosi più importanti del basso medioevo, S. Domenico e S. Francesco. Il primo porta al solito una breva barba, capelli lisci ed il libro della Buona Novella da annunziare, carat-

teristico del Patriarca dell'Ordine dei Predicatori. Il Santo poverello si riconosce invece dal saio marrone e nero sugli omeri. L'iconografia è quella idealizzata dalla tradizione giottesca, giovane imberbe e dal volto piano e sereno; l'espressione esprime gli affetti interiori ed i tratti sono gentili e delicati.

Per la datazione di questa teoria di Cristo Apostoli e Santi, possiamo orientarci dunque alla seconda metà del '500. A conferma abbiamo dei riferimenti esterni. Anzitutto la presenza dell'Ordine Franciscano ad Ispica. Sappiamo che la Sicilia accolse l'ideale francescano sin dal suo nascere e, secondo la tradizione, nei paesi vicini, Noto, Scicli e Ragusa i primi conventi furono fondati da S. Antonio nel 1225. Ad Ispica però, l'ideale del Serafico Padre giunge nella prima metà del '500. Infatti il primo convento, fondato dai Frati del Terz'Ordine Regolare, col titolo di S. Maria della Croce, risale agli anni 1515-20. Nel 1561 D. Antonio Statella e Caruso concesse ai Minori Osservanti la proprietà del Convento lasciato dai Terziari⁵. Per quanto poi riguarda S. Domenico, lo troviamo effigiato, assieme ad altri santi del suo Ordine, in un grandioso quadro della Madonna del Rosario, proveniente dalla Chiesa di S. Anna e databile al 1567⁶.

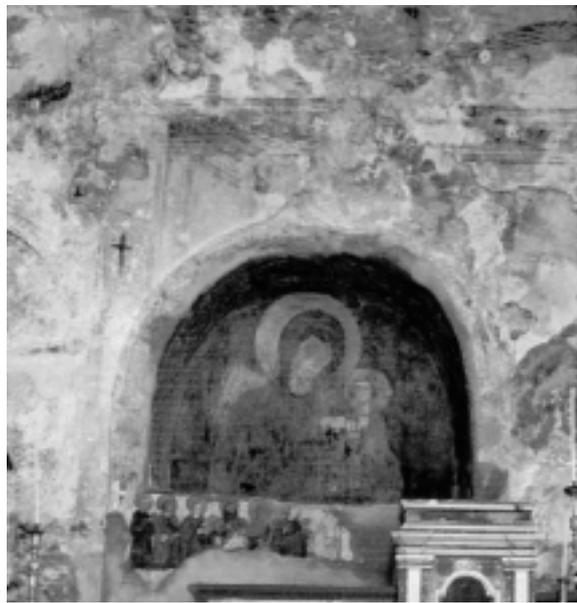
Interessanti infine i riscontri con le relazioni delle Sacre visite dei Vescovi siracusani⁷. Nella visita del 1542 la chiesetta è chiamata S. Maria della Cava. In quella del 1568, S. Maria della Cava sotto il nome dell'Assunzione e nel 1605 si parla della "fabbrica della nuova Chiesa di S. Maria Maggiore".

Ecco, secondo la nostra ricostruzione, le fasi delle modifiche e riadattamenti nel corso dei secoli. La chiesetta del periodo paleocristiano era contenuta interamente nella grotta ed aveva l'abside ad oriente; lì si trovano i più antichi affreschi del periodo bizantino-premusulmano, di cui purtroppo restano misere, illeggibili tracce. Probabilmente nel periodo normanno-svevo l'abside venne chiusa da un muro e fu trasformata in sacrestia. La parete rocciosa interna a nord con la nicchia diventò la nuova abside e nella lunetta fu effigiata la Vergine (primo strato). Nella prima metà del '500 gli affreschi furono ridipinti (secondo strato). Ai primi del '600 (1605 ca.) i pannelli pittorici vennero ancora una volta ritoccati ed altri ne furono aggiunti (terzo strato); la chiesa fu ingrandita con la costruzione di un avancorpo che si protendeva fino al fondo della cava, nelle cui pareti laterali furono ricavati sei altari. Nel terremoto del 1693

la parte esterna crollò, la parete rocciosa fu chiusa e la chiesa rupestre ritornò alle misure originarie.

Vogliamo concludere con l'auspicio che anche la restante ben più vasta superficie affrescata del sacro speco venga al più presto restaurata, prima che gli intonaci si sgretolino del tutto. C'è da sperare che il Rotary o altri benemeriti Sponsor, se non la Soprintendenza, finanzino questa opera di grande valore per la conservazione ed il recupero del nostro prezioso patrimonio culturale, religioso, storico ed artistico.

Melchiorre Trigilia



Per la Chiesetta di S. Maria della Cava, cfr. A. Moltisanti *Ispica (già Spaccaforno)*, Siracusa 1950, pp. 74-78. R. Fronterre Turrisi, *La chiesa di S. Maria della Cava d'Ispica*, Ispica, 1978. M. Trigilia, *Storia e guida di Ispica*, Ragusa 1992, pp. 73-75. Inoltre, S. Minardo, *Cava d'Ispica*, Ragusa 1905. Di Stefano G. *Cava d'Ispica*, Ragusa 1983. Bellisario S., *Cava d'Ispica*, voll. I e II, Ispica, Modica 1987-88. A. Messina, *Le chiese rupestri del Val di Noto*, pp. 80-83, Palermo, 1994.

Per le immagini sacre bizantine-tardo medievali, cfr. Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967. Orsi P., *Sicilia Bizantina*, Roma 1942. Pace B., *Arte e civiltà della Sicilia antica*, Vol. IV: Barbari e Bizantini, Roma 1949. Agnello G., *Le arti figurative nella Sicilia Bizantina*, Palermo 1962. Messina A., *Le chiese rupestri del Siracusano*, Palermo 1979. Id., *La Teotokos nell'iconografia bizantina e normanna della Sicilia orientale*, in "Quaderni di Sinaxis", 5, Catania, 1989. V. Pace, *Pittura bizantina in Italia*, in AA.VV., "I Bizantini in Italia", Milano 1982, pp. 429 ss. Fonseca D.C. (a cura di), *La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee*, Lecce 1986. Per l'iconografia dei santi in generale confronta le singole voci in: E.I.T.

(Enciclopedia Italiana Treccani). *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, 1949 ss. *Enciclopedia dei Santi*, Città del Vaticano, 1961 ss. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1959. U. Knochen, *Lexicon der Christlichen Iconographie*, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1976. James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1998.

¹ Associazione Russia Cristiana "San Vladimir", *Immagini rupestri bizantine nel siracusano-Memorie della religiosità di un popolo*, Siracusa 1992, pp. 92-95. Così anche A. Messina, op. cit., p. 83, Palermo, 1994.

² Riprodotta nel testo summentovato a p. 109.

³ Cfr. G. Di Stefano, *La chiesetta rupestre di S. Nicolò inferiore a Modica.*, Modica, 1993.

⁴ Cfr. M. Trigilia, *Ilarione, il santo vissuto a Cava d'Ispica*, Ispica 1982.

⁵ Cfr. M. Trigilia, *Storia e guida di Ispica*, p.61 Ragusa, 1992.

⁶ Cfr. M. Trigilia, *La Madonna del Rosario di Ispica*, in "Avis Iblea, Notiziario dell'Avis provinciale di Ragusa", 1993/2.

⁷ Fotografate dallo scrivente nell'Archivio Arcivescovile di Siracusa e, si spera, di prossima pubblicazione.

È venuto così alla luce il primitivo affresco del terzo strato e si può ora fare una lettura più sicura.

Restauratore: Giacomo Platania con Roberta Ventimiglia

Restauro a cura del Rotary Club di Modica

Anno Sociale: 1992 - 1993 / 1993 - 1994

Presidenti: Franzo Bruno Statella e Francesco Garofalo



Nota di restauro

Nella parete di fondo della lunetta, l'immagine della Madre di Dio col Bambino e le altre figure all'interno dell'arco presentavano tre strati di intonaci palinsesti. Rimosso quello esterno più recente, conosciuto agli studiosi e fotografato, è stato asportato il secondo e ricomposto su una struttura in plastica della stessa forma e dimensioni della nicchia.

2

Ignoto scultore meridionale, ultimo quarto sec. XV
Madonna della Catena (?)
statua lignea policroma, h. cm. 150
Agrigento, Chiesa Maria SS. della Catena
in Villaseta

In base alle testimonianze raccolte dalla tradizione orale, la statua¹ doveva essere originariamente collocata nella nicchia dell'altare maggiore dell'antica Chiesa di Maria SS. della Catena in Contrada Zunica (Villaseta) di Agrigento.

La notizia più remota sull'edificio, che oggi si presenta diruto e in deplorabile stato di abbandono, la troviamo in un documento del 1571.² Si tratta di una richiesta avanzata da due monaci carmelitani, Simeone Blundo e Mariano Sciarabba, al Vescovo Giovanni Battista De Hogeda (1571-1573), di poter edificare, in prossimità del lido di città, un convento accanto alla Chiesa di Maria Santissima della Catena, a quella data dunque già esistente, e di dedicarlo a Dio Onnipotente e alla Beata Maria Vergine della Catena.

Del complesso religioso, costruito dopo varie vicissitudini³, oggi non rimane alcuna traccia al di fuori di un brano di muro nord-ovest che ingloba un'edicola sacra dove, fino a poco tempo addietro, era custodito un dipinto su pietra raffigurante la Madonna della Catena con i Santi Gerlando e Biagio, di Raffaello Politi⁴.

Probabilmente, quando alla fine del secolo XIX la chiesa venne chiusa al culto per inagibilità, la statua fu collocata all'interno di un'edicola votiva ubicata in un terreno di proprietà privata nelle vicinanze dell'edificio sacro.

Verso la metà del secolo passato essendo stato espropriato dal Comune tale sito, l'opera fu trasferita dai proprietari, la famiglia Scaglia, nell'ottocentesca dimora situata in prossimità di quel luogo.

Successivamente gli Scaglia ritennero opportuno riconsegnare la statua al parroco della nuova Chiesa della Catena. (Riedificata nei primi anni del XX secolo, in seguito alla inagibilità e in sostituzione della originaria chiesa, a poche centinaia di metri da quella). Dopo qualche anno anche il nuovo edificio fu chiuso al culto, essendo crollata parte del tetto. Da allora la statua è rimasta esposta per tanti anni a condizioni climatiche inadatte: umidità, pioggia etc., che

ne hanno causato l'ulteriore degrado. Queste le esigue notizie pervenuteci fino ad oggi sulla statua e sulla antica Chiesa, di cui oggi rimane solamente la parte absidale a forma quadrangolare con volta a crociera costolonata poggiante su piccoli capitelli.

L'impianto spaziale, ancora da studiare, lascia intravedere una struttura realizzata probabilmente fra la fine del '400 e i primi del '500.

L'edificio è stato in seguito rimaneggiato nel corso del XVIII secolo, come si evince dalle decorazioni in stucco dell'altare e da quelle oggi appena visibili di quello che rimane in piedi della parete della navata destra.

La statua, l'unica sopravvissuta della antica chiesa, risulta dunque isolata, in assenza anche d'altre testimonianze artistiche o storiche che ne contestualizzano la presenza; nè le fonti fino ad oggi conosciute ci forniscono notizie della sua



esecuzione né tantomeno sulla committenza. Culturalmente l'opera è collocabile nell'ambito del XV secolo avanzato di cui avverte i numerosi influssi toscani, pisani, napoletani, fiamminghi, marchigiani che investirono la parte occidentale della Sicilia contribuendo alla nascita di una produzione locale di scultura lignea composita e di qualità ad oggi misconosciuta. Echi medievali ed influssi tardo gotici, assieme alle conquiste spaziali della nuova arte italiana, sono dunque le coordinate culturali individuate dall'ignoto autore alla luce della molteplicità formale del lavoro, espressione dell'ampia Koinè culturale presente in Sicilia in quel secolo. La statua mostra tuttavia una decisa impostazione spaziale del corpo, il cui inserimento in un ideale tronco di cono conferma una cultura decisamente umanistica che ha abbandonato gli schemi strettamente medievali per avvicinarsi ai modelli rinascimentali; e se anche risente di un retaggio culturale precedente, riscontrabile in certa rigidità d'espressione e d'esecuzione (fissità del volto), mostra una particolare sensibilità non lontana dalla lezione pierfrancescana della piena conoscenza dello spazio e della coscienza del proprio essere nello spazio, introdotta nell'isola Domenico Gagini e Francesco Laurana. L'opera non trova analogie nella produzione lignea locale; le uniche affinità di orientamento figurativo, al momento, sono individuabili, almeno nella posa, nella più tarda statua di Santa Barbara della Chiesa di Santa Caterina a Naro. In assenza dunque di altri paralleli, i riferimenti culturali più immediati sono da cercare nella coeva scultura in marmo, presente in città e provincia con numerose opere, molte delle quali attribuite a Domenico Gagini ed ai numerosi artisti che gravitavano nella sua bottega. È documentata infatti la presenza in città nel 1492 di Giovanni Gagini e Andrea Mancino cui si deve la realizzazione della Cappella De Marinis in Cattedrale, ed ancora di Stefano di Martino che nel 1475 esegue una Madonna col Bambino per la piccola Chiesa di Monserrato, oggi custodita in Cattedrale, nonché quella di Francesco Laurana e di Pietro de Bonitate a Sciacca dove eseguono il portale di S. Margherita. Il confronto con la Madonna ed il Bambino che si trova nella chiesa di S. Nicola di Agrigento, di ignoto autore, porta a rilevare la similarità compositiva delle pieghe della veste "pressate a stiro" (La Barbera) che scendono verticali, trat-

tenute da un sottile cordoncino che ne evidenzia il busto, caratteristiche queste ultime che ritroviamo anche nelle opere di Andrea Mancino. Nonostante i riferimenti colti dal diffuso repertorio Gaginesco, che principalmente informava la plastica siciliana di quel periodo, l'autore della nostra statua si rivela maggiormente sensibile al netto impianto spaziale delle opere del Laurana che ripropone in forme più bloccate.

La statua è dunque riconducibile a quel periodo particolarmente vitale e creativo che tra la fine del XV e i primi anni del XVI secolo vede approdare in città alcuni fra i maggiori artisti attivi in Sicilia evidenziando una Agrigento pienamente ricettiva dei fermenti culturali isolani di quell'epoca.

L'identificazione del soggetto pone non pochi problemi proprio per la mancanza di precisi attributi iconografici e in assenza, come abbiamo già detto, di documentazione storica. Mancano fra l'altro all'opera sia la mano sinistra che gli occhi originari, essendo quelli pervenuti frutto dell'ultimo maldestro restauro.

Potrebbe risalire alla fine del XVII secolo l'intervento effettuato sulla statua, probabilmente una Santa giovinetta, proveniente dal convento dei Carmelitani di città e portata in quegli anni nella chiesa della Catena dagli stessi frati per essere riadattata a Madonna della Catena e collocata come tale nella nicchia dell'altare maggiore della Chiesa.

Contestualmente sarebbe stato realizzato in questo caso il Bambino che verosimilmente recava in braccio.

Ugualmente valida è l'ipotesi che la statua sia stata commissionata sin dall'origine come Madonna della Catena per l'altare maggiore della Chiesa e che il Bambino Gesù sia stato in seguito sostituito. Certamente le pieghe del manto oblique ed appiattite del recto concorrono ad accrescere l'ipotesi che la statua sia stata realizzata per essere vista frontalmente.

Prima dell'ultimo restauro l'opera si presentava completamente ridipinta e appesantita dai molteplici strati di colore aggiunti nel corso dei numerosi interventi subiti, nell'ultimo dei quali, tra l'altro, le sono stati inseriti gli occhi di vetro che ne hanno falsato lo sguardo.

Il recente restauro ha restituito alla statua l'aspetto iniziale anche se, purtroppo, non molto si è potuto recuperare del colore originario e delle tracce di doratura dei capelli.

Grazie a tale intervento si è potuto ricomporre, pur in assenza degli occhi, il volume originario del volto che si presentava particolarmente

compromesso dalle pesanti stuccature che lo ricoprivano.

Gabriella Costantino

¹ La statua è stata già studiata in occasione del suo restauro: G. Costantino, *Madonna della Catena*. in "Insieme è bello", Agrigento, 1997-1999, p. 7

² Archivio Curia Vescovile di Agrigento, registro 1571-72, foglio 589.

³ A. Dalli Cardillo - N. Sciangula, *Agrigento, la città della valle e della collina*, Agrigento, 1997, p. 173: "Soltanto nel 1617 il Vescovo Vincenzo Bonincontro (1607-1622) concesse ai Carmelitani di costruire il convento".

⁴ Il dipinto è menzionato da A. Gallo, ms, sec. XIX, cart. in B.C.R.S. ai segni XV-H-19, parte II, delle *Notizie di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia*, f. 1485 - 1487. Il documento mi è stato gentilmente segnalato dalla dott. G. M. Contino, che qui ringrazio.

Nota di Restauro

La struttura lignea della statua è ricavata dall'intaglio di un unico tronco di legno di castagno, a cui è stato applicato il braccio destro.

Il tronco, scavato all'interno e richiuso sul verso, si innesta su una base esagonale che poggia a sua volta su uno zoccolo applicato successivamente.

Lo stato di conservazione in cui si trovava la struttura lignea di supporto era discreto.

Le fibre del legno si mostravano sufficientemente compatte, ad eccezione di alcune fessurazioni lungo le giunture, dovute al ritiro del legno per l'umidità ed ai movimenti di assestamento differenziati tra i diversi pezzi assemblati.

Inoltre il legno della base manifestava un aspetto piuttosto spugnoso.

Tutta la struttura era impregnata da uno spesso strato di polvere.

L'intera superficie risultava ricoperta da diverse ridipinture; l'ultima, piuttosto grossolana, era stata realizzata applicando uno smalto sintetico, steso in uno spessore tale da provocare il distacco e la caduta dei films pittorici sottostanti. La cromia originaria si presentava molto lacunosa: in più punti affiorava il legno.

Gli occhi della Madonna erano frutto dell'ultimo rifacimento.

La mano destra risultava mancante.

Il Bambino è stato aggiunto probabilmente in occasione di un restauro del XVII secolo. Gli arti superiori erano sganciati dal busto come pure parte della gamba sinistra.

La superficie pittorica di quest'ultimo si presentava ricoperta da diversi strati policromi, di cui

il più recente, così come nella Madonna, risultava il più spesso e il più grossolano.

L'opera si trovava in un pessimo stato di conservazione.

Si è reso necessario dunque iniziare la pulitura asportando da tutta la superficie la polvere ed i depositi di materiale d'accumulo.

Prima di eseguire tale intervento, però, si è effettuato il consolidamento di alcune zone dipinte che rischiavano di distaccarsi. Per bloccare i sollevamenti è stato utilizzato un adesivo acrilico in emulsione acquosa: Primal AG 33 in soluzione. La polvere è stata asportata con pennelli morbidi dalle dorature e con spazzole dalla struttura lignea.

Quest'ultima è stata inoltre sottoposta interamente ad intervento di disinfestazione con liquido antitarlo (permetar in petrolio), dato a pennello più volte e iniettato mediante una siringa nei fori di sfarfallamento dei tarli e nelle fessurazioni più profonde.

In un secondo momento la scultura è stata isolata con un telo di politilene, così da trattare il legno con i vapori del liquido antitarlo per un primo ciclo di circa tre settimane, e successivamente per un ciclo di due.

Gli interventi strutturali sono stati limitati alla base.

Lo zoccolo quadrato è stato asportato e sulla base originaria sono stati ricostruiti i listelli perimetrali, al fine di restituire stabilità all'intera struttura.

Tutta la superficie lignea è stata consolidata con paraloid B72 in Tricloroetano al 5% e al 10%. La pulitura dei diversi strati pittorici, eseguita sulla base di test preliminari che hanno evidenziato la successione e la qualità dei differenti strati aggiunti all'originale, è stata oltremodo complessa sia per le scelte metodologiche che per quelle operative.

I diversi strati sono stati asportati con cautela per poter scegliere, nel corso dell'intervento, quali eventualmente conservare.

Poiché la qualità delle ridipinture risultava poco significativa, sia dal punto di vista della tecnica che della qualità delle stesure, si è deciso di arrivare allo strato originale della pellicola pittorica, anche se questo è risultato il più lacunoso. Si è preferito infatti restituire alla scultura le sue alte qualità plastiche che risultavano alterate dai grossolani strati di ridipintura. La pulitura e la rimozione di questa è stata effettuata con solventi supportati da carbolmetil cellulosa. Le zone dove non si è ritrovata la policromia originale sono state lasciate con il legno a vista.

Le piccole lacune sono state invece stuccate con gesso di Bologna e colla di coniglio e reintegrate con la tecnica del puntellato ad acquerello.

Gli occhi di vetro sono stati asportati ed i fori otturati con stucco di legno accordato cromaticamente.

La superficie è stata infine protetta con vernice retoucher, stesa a pennello e nebulizzata a spruzzo.

Analoghe operazioni sono state effettuate sul Bambino che è stato anche riassemblato in tutte le sue parti.

Restauratore: Stefania Caramanna

Restauro a cura del Rotary Club Agrigento

Anni sociali 1997-1998 e 1998-1999

Presidenti: Livio Cutaia e Antonino Pancamo

3

Bottega di Riccardo Quartararo, fine sec. XV

Madonna delle Grazie

Olio su tela applicata su tavola, cm. 120 x 70

Castelvetrano, Chiesa Madre

L'opera liberata da una totale ridipintura ottocentesca, si mostra come un prodotto della fine del XV secolo, molto probabilmente ultimo resto di un più complesso polittico o trittico di cui doveva forse essere la parte centrale. Dai primi saggi di pulitura effettuati sul dipinto ricompariva l'angelo alla sinistra della Madonna e il gruppo di figurine femminili inginocchiate in basso che erano state totalmente ricoperte. La ridipintura aveva infatti eliminato tutte le figure non principali dell'opera e totalmente rifatto la Madonna con il Bambino. L'opera ci giunge comunque fortemente compromessa priva di velature e sfumature cromatiche con gravi cadute della pellicola pittorica. Non è più apprezzabile il panneggio dell'ampio manto della Vergine, né la verosimile corona che le ponevano sul capo i due angeli. Questi ed altri irrimediabili danni, provocati dal tempo e dalle ridipinture, rendono più problematico ed incerto ogni pronunciamento attributivo. Si sconosce l'originaria provenienza del dipinto che giunse in Madrice nel XIX secolo, dono del Canonico Dionisio, alla cui famiglia di Castelvetrano apparteneva. E' probabile che il Canonico abbia portato il dipinto nella Chiesa Madre alla metà dell'Ottocento, quando venivano fatti alcuni lavori in Madrice¹.

Si può ipotizzare che l'opera venisse ridipinta, prima di essere adattata alla nuova sede, con quella mentalità di falso restauro consono a certo uso del tempo.

La Madonna, soggetto dominante dell'opera, attorno a cui ruotano gli altri personaggi nella composizione rappresentativa, si impone maestosa a piena tavola con il gesto guida che ne racchiude ed esprime il concetto simbolico. Essa con la mano regge la mammella da cui sgorgano fiotti di latte che piovono sulle piccole figure delle oranti raggruppate in basso. Come gli angeli ai lati della vergine, anche il Bambino Gesù, pur nella consensualità degli intenti, resta spettatore alla scena.

Iconograficamente non ci troviamo davanti ad una Madonna del Latte, che porge il seno materno al bambino nella più naturale espres-



sione del nutrimento umano, né si tratta della tipica Madonna della Misericordia che protegge i fedeli con il suo manto; non è neanche l'iconografia più caratteristica della Madonna delle Grazie che infonde la vita verso il latte, più diffusamente, alle anime purganti².

Siamo dinanzi ad una ibridazione di questi temi e più propriamente ad una variante dell'iconografia della Madonna delle Grazie.

È infatti la grazia materna della Vergine che si riversa sulle devote. L'iconografia della Madonna delle Grazie si diffonde a partire dal XV secolo, recuperando in certo senso la raffigurazione della pagana Terra ed ha un notevole sviluppo nell'Italia centro-meridionale.

Ricordiamo tra le diverse varianti del tema principale di questa iconografia che si trovano nella Campania, quella della Madonna delle Grazie con il Bambino e Rubino Galeotta della fine del XV secolo, del Duomo di Napoli, dove, come nella tavola di Castelvetrano, la Vergine preme il seno da cui sgorga il latte sul Beato e non sulle anime purganti³. L'opera si può collocare culturalmente come legata alla scuola palermitana della seconda metà del Quattrocento. Le componenti stilistiche tipicamente devigiliane si confondono con quelle di Riccardo Quartararo. Così, mentre da un lato gli angeli rimandano a quelli dipinti da Tommaso De Vigilia, particolarmente a quelli del S. Nicolò di Bari di Palazzo Abatellis⁴, da cui addirittura sembrano in gran parte tratti, la grande massa plastica della figura della Madonna dall'altro non solo rimanda alle figure quartararesche, ma sembrerebbe essere espressione di quel plasticismo antonelliano mai assorbito dal De Vigilia, cui per altro restano sempre cari i moduli esili ed allungati. E' stato recentemente attribuito al Quartararo il Trittico della chiesa di S. Giovanni di Ciminnà⁵, le cui figure centrali della Vergine con il Bambino presentano notevoli affinità con quelle della Tavola di Castelvetrano. Per altro proprio a Castelvetrano risulta da un atto notarile la commissione a Riccardo Quartararo di due gonfaloni, che, partito questi nel 1491, doveva finire Nicolò da Catania⁶. Siamo dunque nel periodo storico che bene si adatta alla Tavola della Madonna delle Grazie e il Quartararo e il suo aiuto sono conosciuti a Castelvetrano. Il nome di Nicolò da Catania appare spesso accanto a quello del Quartararo, sostituito a volte da quello di Nicolò da Pettineo⁷ col quale è forse da identificare e del quale ci resta la Madonna e Angeli di Palazzo Abatellis, firmata e datata 1498⁸. Quest'ultima opera non è peraltro priva di affinità con quella di Castelvetrano nell'impostazione della composizione pittorica e nella positura delle figure, anche se più dura nei tratti fisionomici; richiama anche il citato trittico di Ciminna, che non a caso era già stato attribuito proprio a Nicolò da Pettineo⁹. Altra opera affine a questa cultura che potremmo definire tipica della bottega di Riccardo Quartararo, è il Polittico della chiesa del Purgatorio di

Ciminna¹⁰, la cui parte centrale, raffigurante la Madonna in Trono con il Bambino e Angeli, rimanda alle Madonne citate, compresa quella di Castelvetrano. Le affinità di queste opere e particolarmente della Madonna di Castelvetrano e di quella della chiesa di S. Giovanni di Ciminna vanno al di là della semplice somiglianza dovuta alla stessa temperie culturale. Così il pieno ovale dei volti, la nitida sicurezza dei tratti, l'espressione pacata e assorta delle Madonne e dei Bambini somiglianti fra loro, la maestosa compostezza dei manti, la possanza delle due figure delle Vergini sembrano rinviare l'esecuzione delle due opere alla stessa bottega. Tuttavia la Tavola di Castelvetrano si mostra più semplice, meno complessa stilisticamente, ancora vicina al Quattrocento devigiliano, anche se non ignara di certo plasticismo antonellesco. D'altra parte i modi di Antonello alla fine del Quattrocento cominciavano a fare breccia anche nella Sicilia Occidentale e se sono in certo senso conosciuti dal Quartararo¹¹ lo saranno anche dai suoi aiuti di bottega. D'altra parte, mentre il Quartararo con i suoi viaggi e le sue nuove esperienze culturali si allontana da Antonello, dopo averlo assorbito, è verosimile che i suoi aiuti rimangano legati alla cultura dei maestri isolani; da un lato al De Vigilia e dall'altro al grande messinese. Così è lecito pensare che in opere come il Trittico di Ciminna e ancor più la Tavola di Castelvetrano la componente antonellesca sia maggiore proprio per il maggiore intervento di aiuti.

L'iconografia stessa di quest'opera ci rimanda a Napoli, dove il Quartararo si reca nel 1491¹², ma non dimentichiamo che già il pittore nel 1472 lavora a Valencia e proprio a fianco con un napoletano: Francesco Pagano¹³. La commissione dei due gonfaloni a Castelvetrano doveva essere anteriore al 1491, quando vengono affidati al Nicolò, per la partenza di Riccardo, o a quest'ultimo stesso, qualora fosse tornato in tempo.

Per altro già nel 1494 il Quartararo torna in Sicilia¹⁴, così, o prima del 1491 o subito dopo il 1494 si può ipotizzare che l'artista ideasse l'opera derivando il tema iconografico dagli esempi campani e che dipingesse personalmente le parti principali, come il volto della Madonna, lasciando il resto all'esecuzione di aiuti tra cui è verosimile vedere Nicolò da Catania o Nicolò da Pettineo, se non si tratta della stessa persona.

Maria Concetta di Natale

Il testo della presente scheda riproduce fedelmente quello pubblicato in: *XII Catalogo Opere d'Arte Restaurate 1978-1981*, Palermo 1984, pp. 45-48, scheda n. 9, tav. XXV.

1. Ringrazio l'Arciprete Savatore Basile per avermi gentilmente dato tali informazioni. Quest'opera è priva di ogni notizia bibliografica. Recentemente è stata citata da M. P. Demma in G. Davì e M. P. Demma, *Paesi della Valle del Belice*, Palermo 1981, p. 30.

2. Per tali iconografie si veda L. Réau, *Iconographie de l'art Chrétienne*, Paris 1957, vol. II, p. 70. Per l'iconografia della Madonna delle Grazie si veda F. Strazzullo, *L'iconografia della Madonna delle Grazie tra il '400 ed il '600*, Napoli 1968, che non prende in esame varianti al tema tradizionale.

3. Per quest'opera si veda F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, p. 122, che l'attribuisce a Pietro Befulco.

4. Per quest'opera si veda M. C. Di Natale, *Tommaso De Vigilia*, parte I, Quaderno dell'A.F.R.A.S. n. 4. Prefazione di M. Calvesi, Palermo 1974, p. 21.

5. Attribuisce questo Trittico al Quartararo M. Andaloro, *Riccardo Quartararo dalla Sicilia a Napoli*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte", anno acc. 1974-75 e 1975-76, pp. 81-124.

6. Per tale documento del 7 novembre 1491 relativo ai due gonfaloni delle chiese di S. Gandolfo e di S. Giovanni Battista di Castelvetrano, che già commissionati a Riccardo Quartararo, vengono affidati a Nicolò da Catania si veda F. Meli, *Regesto dei documenti editi e inediti su Riccardo Quartararo* in "Arte Antica e Moderna", 1965, n. 30-32, pp. 376-77 (l'atto è riportato alle pp. 379-80).

7. Per Nicolò da Catania e Nicolò da Pettineo si veda M. Andaloro, *op. cit.*, 1974-75 e 1975-76, pp. 96 e 97.

8. Per quest'opera si veda R. Delogu, *La galleria nazionale della Sicilia*, Roma 1962, p. 40.

9. Il Trittico della chiesa di S. Giovanni di Ciminna è attribuito a Nicolò da Pettineo da M. Stella nel *Catalogo della VIII Mostra di opere d'arte restaurate*, Palermo 1972, pp. 22-27.

10. Per il polittico della chiesa del Purgatorio di Ciminna si veda la scheda di A. Tantillo Mignosi nel *Catalogo della IX Mostra di opere restaurate*, Palermo 1974, pp. 89-94. Concordo con la studiosa nel considerare l'opera eseguita in tempi e da mani diverse. Penso tuttavia che l'intero complesso delle tavole del polittico sia da ricondursi alla bottega di Riccardo Quartararo, comprese le due figure dei Santi Pietro e Paolo che la Tantillo Mignosi avvicina invece al De Vigilia. Come per la Madonna di Castelvetrano anche in questo polittico forte è l'influenza del De Vigilia, ma ormai rivissuta in quella che doveva essere la Bottega del Quartararo.

11. M. Andaloro, *op. cit.*, 1974-75 e 1975-76, pp. 81-126, nota influssi dell'arte di Antonello in alcune opere che attribuisce al Quartararo in un periodo di attività giovanile. Si tratta in particolare di tre dipinti dell'area maronita: il Polittico della Madrice Nuova di Castelbuono, che identifica con "l'icona Castriboni" commissionata al Quartararo nel 1488, il Trittico della Chiesa di S. Giovanni di Ciminna e il Polittico della chiesa di S. Maria

del Parto di Castelbuono (che è una copia, a meno che non sia completamente ridipinto). Il Bologna, *op. cit.*, 1977, p. 289, condivide solo identificazione dell'icona Castriboni mentre M. G. Paolini, *Antonello e la sua scuola*, in "Storia della Sicilia", vol. V, Napoli 1981, pp. 320-21, non si lascia persuadere dall'attribuzione di questi dipinti.

12. Nel 1491-92 il Quartararo è a Napoli come risulta da notizie documentarie, si veda G. Filangieri, *Documenti per la storia le arti e le industrie delle provincie napoletane*, vol. VI, Napoli 1891, p. 326.

13. F. Bologna, *op. cit.*, 1977, p. 161, identifica infatti il "Mestre Riquart" cui è commissionato l'affresco della sala capitolare della Cattedrale di Valenza con Riccardo Quartararo.

14. Nel 1494 infatti il Quartararo fa il disegno del soffitto del coro della Chiesa di S. Caterina all'Olivella di Palermo, come scrive il Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo 1899, p. 190.

Nota di restauro

L'opera era stata completamente ridipinta approssimativamente intorno alla fine del sec. XIX e l'inizio del successivo.

In seguito ad alcuni saggi eseguiti a bisturi e solvente è stato possibile accertare il recupero totale dello strato pittorico sottostante risalente alla fine del sec. XV.

Il supporto, in legno di pino, risultava deteriorato a causa dell'azione del tarlo che aveva reso il legno friabile e spugnoso.

L'imprimitura e la pittura erano stesi su di una tela quasi completamente staccata dal supporto ligneo. La superficie pittorica presentava, oltre le ridipinture, uno spesso strato di olio insolubile.

All'inizio delle operazioni di restauro la tavola di supporto è stata disinfestata e consolidata mediante imbibizione di gommalacca e con l'immissione di cunei lungo le giunture delle assi. La tela, poi è stata fissata, sul verso con iniezioni di colletta e quindi si è proceduto alla stiratura. Al termine del consolidamento è stata effettuata una parchettatura a traverse scorrevoli.

La pulitura è stata eseguita a bisturi per rimuovere lo strato di olio e le ridipinture presenti sull'intera superficie.

Dopo la stuccatura delle lacune, è stata eseguita la reintegrazione pittorica con colori a vernice e verniciatura a Retoucher e Mat.

Restauratore: Angelo Cristaudo

Restauro a cura del Rotay Club Castelvetrano

Anno Sociale: 1979-1980

Presidente: Ferruccio Vignola

Il Crocifisso, che il recente restauro ha riportato ai raffinati valori plastici e cromatici originari, è collocato dietro l'altare maggiore della Chiesa Madre di S. Maria Assunta a Tortorici.

Rifacendosi al prototipo del crocifisso gotico doloroso di ascendenza nordica, comune a numerosi esemplari isolani, il Cristo è raffigurato con il capo reclinato sulla spalla destra, la bocca e gli occhi ancora socchiusi in un'espressione di contenuta sofferenza.

Molteplici i caratteri iconografici che riportano ai modelli gotici germanici, come le braccia esili ed inarcate che, insieme alla vita sottilissima, sottolineano la dolorosa posizione della membra in tensione o il perizoma che si ripiega morbidamente sui fianchi, incrociandosi sul davanti e formando fitte pieghe angolari.

Sono appena sottolineati dalla delicata cromia i realistici particolari anatomici; appaiono convenzionalmente evidenziate, al fine di rafforzare nei fedeli l'idea della sofferenza di Cristo, le ossa del costato con la ferita aperta e sanguinante o le vene sporgenti sulle braccia e sulle gambe.

La destinazione liturgica e la funzione prevalentemente devozionale, portando al reiterarsi di formule iconografiche e caratteri formali, conferisce a questo tipo di manufatti uno stile attardato, rendendo difficoltosa non solo la datazione ma, soprattutto, la distinzione tra i singoli artefici.

Risulta evidente, tuttavia, che pur rifacendosi alla temperie culturale gotica, fatta di intrecci e scambi costanti tra le diverse componenti iberica, flandro-borgognona e germanica, il Crocifisso di Tortorici mostra i segni di un rinnovamento in senso rinascimentale.

L'estrema attenzione ai rapporti proporzionali anatomici e la compostezza del Cristo, che si potrebbe quasi definire classica, sono indicativi di una sensibilità aggiornata che si muove ancora sul solco di una tradizione non solo accettata ed apprezzata, ma molto spesso imposta agli artisti dai committenti ecclesiastici. Non è un caso che lo stesso Antonello Gagini, per il Duomo di Alcamo, sia stato obbligato a realizzare la propria scultura sull'esempio di un Crocifisso uscito dalla bottega dei Matinati.

Proprio a questa prolifica famiglia di intagliatori messinesi, che lavorarono per vari centri della regione, è attribuita l'opera in esame¹. Tuttavia, per quanto la matrice culturale e stilistica sia comune e pur con tutte le perplessità generate dalla carenza di studi ricognitivi finora compiuti su questa produzione artistica, mi sembra che il nostro Crocifisso, per alcuni caratteri iconografici, sia da ascrivere ad altra mano.

L'esame di quei manufatti che F. Campagna Cicala accomunava, attribuendoli alla bottega dei Matinati², porta immediatamente a riscontrare il costante ripetersi di determinati particolari quali il perizoma a fitte piegoline orizzontali che, annodato sulla destra, fascia strettamente i fianchi del Cristo, o le ciocche dei capelli che sembrano tirate indietro sull'orecchio. Sono proprio questi dati che differenziano il Crocifisso di Tortorici, accomunandolo invece ad un altro gruppo di sculture attribuite ad una nota famiglia di intagliatori messinesi: i Pilli³.

Proprio la matrice iconografica, comune a tutti questi Crocifissi, permette più chiaramente di riscontrare in quello di Tortorici un superiore livello qualitativo unito ad una più abile cura dei dettagli, nonostante la tecnica esecutiva in mistura conferisca anche ad esso, in parte, quel carattere di serialità che generalmente è proprio di questo tipo di manufatti.

Il nostro Crocifisso presenta qualità formali sicuramente analoghe, anche se non pari, a quelle del bellissimo esemplare della Chiesa di S. Antonino a Barcellona che F. Campagna "per delicatezza ed accuratezza di fattura" attribuiva a Pietro Della Cuminella⁴.

I capelli che cadono fluenti sulle spalle e l'innellarsi della barba, l'attenta ricerca di realismo mai esasperata, l'equilibrio perfetto tra reminiscenze del linearismo gotico e rapporti proporzionali rinascimentali, accomunano in modo evidente le due sculture.

Accettando l'attribuzione del Crocifisso di Barcellona al Cuminella, comunque dubitativa, si può ricondurre a quella stessa bottega anche la scultura di Tortorici, tenendo sempre in considerazione le scarse notizie che si hanno, allo stato attuale delle ricerche, sull'attività dello scultore messinese.



In conclusione mi sembra si possa far risalire l'esecuzione del Crocifisso di Tortorici ai primi decenni del XVI secolo. Stilisticamente, infatti, è da ricondurre a quegli anni, nonostante si possa essere tratti in inganno dall'elegante decorazione dorata del perizoma⁵ che, essendo molto simile a motivi diffusi nei paramenti della metà del Seicento, si potrebbe considerare un'aggiunta successiva.

Virginia Buda

¹ L'attribuzione della scultura alla bottega dei Matinati veniva avanzata da A. Bilardo, nella scheda di catalogazione OAdel dicembre 1971 Catalogo Generale n. 1900057336, seguito da chi ha brevemente citato il Crocifisso di Tortorici: G. Giaini, *Parco dei Nebrodi*, Edizioni Arbor, 1999, pp. 88-89 e F. Ingrilli, *Paesi e paesaggi dei Nebrodi*, Ermes dei Parchi, 2000, p. 100.

² F. Campagna Cicala, *Per la scultura lignea del Quattrocento in Sicilia in Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, Roma 1981, p. 110; cita, tra i numerosi esemplari che ritiene provengano dalla stessa bottega, i Crocifissi di Montalbano Elicona, della Pinacoteca di Castoreale, di S. Piero Patti e di Tusa.

³ C. Ciolino nella scheda relativa al Crocifisso della Chiesa di Montalto in *Il Santuario di Montalto in Messina* (a cura di C. Ciolino), Messina 1995, pp. 71-73, riconduceva alla bottega dei Pilli, oltre quelli di Ali Superiore e Gualtieri Sicaminò, anche i Crocifissi di S. Lucia del Mela (oggi al Museo Regionale di Messina), di Sinagra e della Collezione Piazza di Palermo, già attribuiti al Cuminella da F. Campagna Cicala, *Per la scultura lignea*, cit., p. 111.

⁴ F. Campagna Cicala, *Per la scultura lignea*, cit., p. 110.

⁵ Sul motivo decorativo, che ha posto a cavallo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, si è soffermata C. Di Giacomo, *Esempi di motivi tecnici ed ornamenti*

tali desunti dall'arte tessile nella produzione scultorea della provincia di Messina tra il XVI e il XIX secolo in *La Seta e la Sicilia* a cura di C. Ciolino, Messina 2002, pp.218-219.

Nota di restauro

La scultura, prima del restauro, presentava pesanti ridipinture che ne alteravano totalmente i colori originari; la carnagione del Cristo era molto più chiara rispetto al tono leggermente ambrato che la caratterizza ed il perizoma era di colore azzurro intenso.

I perni di legno che congiungevano le braccia al tronco, indeboliti dall'attacco dei tarli, non sostenevano più la struttura; le mani risultavano prive di alcune dita.

L'intervento di restauro ha previsto una prima fase di disinfestazione delle parti attaccate dai tarli (testa e mani); si è proceduto poi al consolidamento attraverso l'applicazione di nuovi perni in legno per ricongiungere le braccia al busto.

Effettuata la pulitura dalle ridipinture con una bassa percentuale di butilamina disciolta in acqua, si è provveduto ad integrare con stucco le dita mancanti e le diffuse abrasioni, procedendo poi ad accordare, a puntinato, le zone lacunose al colore della preparazione.

Le operazioni sono state concluse dalla verniciatura protettiva di tutta la scultura con vernice Retuchier tipo mat.

Restauratore: Giovanni Calvagna

Restauro a cura del Rotary Club S. Agata Militello
Anno Sociale: 1999-2000

Presidente: Sebastiano Calimeri

Famiglia dei Matinati (Giovannello?), prima metà sec. XVI

Crocefisso

Legno, mistura: Cristo cm. 198 x 180, Croce cm. 332 x 200

Milazzo, Duomo di S. Stefano

Provenienza: Milazzo, Chiesa Matrice di S. Maria

Lo schema iconografico dell'opera inedita conduce nel panorama artistico figurativo siciliano tra Quattrocento e Cinquecento, caratterizzato da numerosi esemplari del genere, classificabili in più nuclei, diversi l'uno dall'altro per tipologia e stile.

È noto come a Messina, proprio in quell'arco di tempo, fosse particolarmente fiorente l'attività di artisti (crocifissai), appartenenti talvolta a famiglie di pittori e/o scultori (come quelle dei Pilli, de li Matinati, La Comunella), documentati in diverse carte d'archivio pubblicate alla fine del XIX secolo e agli inizi del successivo da Gioacchino Di Marzo e da Gaetano La Corte Cailler¹; tali artisti erano specializzati per la produzione, quasi seriale, di questo tipo di opere devozionali, realizzate in legno, in legno e mistura², o in sola mistura, per una committenza laica e religiosa, siciliana nonché calabrese.

La figura del Cristo di Milazzo, qui a grandezza naturale collocata su una imponente croce lignea, trova riscontro diretto nella tipologia e nella modellazione di opere consimili³, distribuite soprattutto lungo il versante tirrenico dell'Isola, delle chiese dei comuni di Milazzo, Montalbano, S. Piero Patti, S. Marco d'Alunzio e Tusa per l'attuale provincia di Messina ed inoltre, Collesano, Termini Imerese e Alcamo per quella di Palermo.

L'opera si distingue per le notevoli dimensioni, giustificabili dal fatto che era destinata *ab anti-quo* a pendere sicuramente dall'alto, come dimostra il grosso gancio circolare in ferro battuto, applicato nel margine superiore del braccio lungo della croce, che induce a ipotizzare la plausibile sua collocazione al centro dell'arco trionfale (ancora visibile) dell'antica Matrice di S. Maria (1527), trasformata poi (1568) nel Baluardo di S. Maria, sotto cui si apre l'ingresso principale della "Cittadella" di Milazzo.

Nel 1617 l'opera venne collocata "a parete" sull'altare del Crocefisso, antistante quello di S. Stefano nella Nuova Chiesa Maggiore, dedicata a S. Maria Assunta, costruita in sostituzione della precedente, che, ormai sconosciuta, dove-



va ospitare le cannoniere sul rialzato piano di calpestio. A seguito dei fatti bellici ottocenteschi, il Crocefisso fu collocato nella chiesa dell'Addolorata, adibita a deposito di opere d'arte fino al 1937⁴, anno in cui il sacro edificio venne abbattuto, assieme ad altre costruzioni per ricavare l'area dell'attuale Duomo⁵, inaugurato nel 1951 e presso il quale si trovava fino al recente suo recupero, promosso dal Club rotariano di Milazzo.

L'opera prima del restauro si presentava stilisticamente e volumetricamente falsata da superfetazioni barocche, come l'aggiunta superflua e ridondante di un nuovo perizoma in cartapesta, nonché da grossolane ridipinture, quale l'ultima del 1961⁶, che lo ricopriva totalmente di colore grigiastro come si può evincere dalla nota di restauro che segue.

Strutturalmente il Crocefisso trova la sua origine all'interno di quella cultura cosmopolita del gotico internazionale opportunamente menzionata in studi specifici⁷, e ampiamente diffusa in

tutte le regioni dalla circolazione di artisti, stampe e opere come il dipinto raffigurante “La Crocefissione” della Galleria Franchetti alla Ca’ d’Oro di Venezia, attribuito ad un maestro fiammingo quattrocentesco, seguace di Jean van Eyck (1390 ca – 1441), dove la raffigurazione del Cristo in croce, evoca affinità iconografiche con il Crocefisso di Milazzo nell’impianto esile della figura, nella conformazione del perizoma e della vita sottile, nella sistemazione della gamba destra, e nel pacato atteggiamento. Tipologicamente l’opera di Milazzo, caratterizzata dalla frontalità del Cristo doloroso a braccia distese, interrotta dalla posizione del capo inclinato sulla spalla destra e, dall’aderente perizoma che fascia il bacino in modo quasi obliquo con pieghe replicate, a restauro ultimo, appare riconducibile ai de li Matinati come dimostrano testimonianze artistiche e archivistiche, riscontrate in Sicilia e in Calabria⁸.

L’attività di questa nota famiglia di plastificatori messinesi era molto fiorente e veniva esercitata da numerosi esponenti; tra quelli documentati sono: Giovanni Antonio, Francesco, Giovanni, Giovannello e Jacopo⁹.

I Crocefissi da loro prodotti erano sovente presi a modelli per lavori analoghi, richiesti dalla svariata committenza pure ad altri artisti, come attesta un atto riguardante Antonello Gagini¹⁰, che nel 1519 s’impegnava a realizzare “un pregiatissimo Cristo di mistura per la chiesa maggiore di Alcamo, ... conforme a quello già detto de’ Matinati in San Domenico in Palermo”¹¹. Altro interessante documento è quello pertinente alla costituzione di una società temporanea per realizzare crocefissi; questo documento, datato 6 maggio 1549 venne stipulato tra “maestro Giovannello de’ Matinati ... da Messina ed un prete Francesco di Greguzio¹², crocifissai”, i quali “convenner nell’arte loro ad una società per dieci mesi, con comunanza di pigione ed ancor di profitti o vantaggi, ponendo essi entrambi in comune il lor proprio lavoro ed insiem varie stampe o forme di lor pertinenza e di grandezze diverse, da farvi Crocefissi di sette palmi, ovvero quelli ad uso di confraternite, o altri piccoli d’un palmo e mezzo soltanto. Fu aggiunto il patto, che se, durante quel tempo, avesse Giovannello a far nuove stampe o forme, avrebbero ancor queste a ritenersi comuni, laddove al termine della società si sarebbe di poi venuto ad un conto finale, per cui, dedotte le spese, verrebbe in tutto ripartito il guadagno, da spettarne due parti al medesimo Giovannello ed una al prete Francesco”¹³.

A Giovannello de li Matinati spetta pure l’esecuzione dell’imponente Crocefisso, collocato

sull’arco trionfale del Duomo di Messina, perduto nel terremoto del 1908¹⁴, preso a modello da Francesco, altro componente della stessa famiglia, che nel settembre del 1520 s’impegnava a realizzarne uno in mistura per conto della Badessa del Monastero dello Spirito Santo della stessa città, nella cui chiesa si trova tuttora¹⁵ e con il quale il Crocefisso di Milazzo rivela molte affinità.

Caterina Ciolino

¹ G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie Storiche e documenti*, 2 voll., Palermo 1880-1884 pp. 7-17-718, 720 e Idem, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo 1899, p. 9. G. La Corte Cailler, *Memorie catanesi in Messina*, in “Archivio Storico per la Sicilia Orientale”, IX, 1933, pp. 293-338 passim. Idem, *Minute di contratti reperiti presso l’Archivio Provinciale di Stato di Messina*, mss. inediti dell’Archivio Storico del comune di Messina e di collezioni private. Mauceri, *Nuove notizie intorno alla pittura e alla scultura del Rinascimento in Messina. Atti della Real Accademia Peloritana dei Pericolanti*, XXIX, 1921, p. 54.

² La mistura è un composto di gesso e colla che viene colato in due matrici corrispondenti una alla parte anteriore (recto), e l’altra alla parte posteriore (verso). Il modello ricavato dall’incollaggio delle due parti viene rinforzato da una fasciatura di sottile tela a trama fitta, ricoperta da una preparazione gessata pronta per la stesura dei colori.

³ P. Santucci, *La produzione figurativa in Sicilia dalla fine del XII secolo alla metà del XV*, in *Storia della Sicilia*, Napoli, V, 1981; F. Campagna Cicala, *Per la scultura lignea del Quattrocento in Sicilia*, in *Le Arti Decorative del Quattrocento in Sicilia*, a cura di G. Cantelli, Messina, 1981, pp. 101-124; V. Abbate, Scheda n. 12 in *XII Catalogo di Opere d’Arte restaurate (1978-1981)*, Palermo, 1984, pp. 62-66; G. Davì, Scheda n. 12 in *XIV Catalogo di Opere d’Arte restaurate (1981-1985)*, Palermo, 1989, pp. 63-67; C. Ciolino, Scheda Crocefisso Santuario di Montalto, in “*Antologia di restauri*” a cura di F. Campagna Cicala, Messina, 1990, pp. 20-21; M. C. Di Natale, *Le Croci dipinte in Sicilia*, Palermo, 1992, pp. 102-103, 150-151; C. Ciolino, *Il Santuario di Montalto – Messina*, Messina, 1995, pp. 71-75; G. Molonia (a cura), *Il Crocefisso e l’Immacolata della chiesa dei Catalani*, Messina, 1997, pp. 5-9; C. Ciolino, *Valorizzare la Storia della città. Restauri di opere inedite dei secoli XV-XVII a Messina*. Inner Wheel Club di Messina, 2000, pp. 8-11, 16-19.

⁴ Comunicazione verbale del Dr. Antonino Micale che ringrazio sentitamente.

⁵ A. Micale - G. Petrungero, *Milazzo. Ritratto di una città. I Luoghi. Le Memorie. L’Arte*. Milazzo, 1996, pp. 78, 172, 198. F. Chillemi, *Milazzo città d’arte. Disegno urbano e patrimonio architettonico*. Messina, 1999, pp. 69, 81, 205.

⁶ Cfr. nota 5, p. 200.

⁷ Cfr. la nota 3 e le voci firmate da G. Mendola in *Dizionario degli Artisti siciliani*, III, scultura, a cura di B.

Patera, Palermo 1994, pp. 218-219.

⁸ Cfr. le note 1, 3 ed inoltre A. Frangipane, *Inventari degli oggetti d'arte in Italia*. Calabria, II, Roma, 1933, p. 323.

⁹ Cfr. n. 1.

¹⁰ Per Antonello Gagini cfr. ad vocem in *Dizionario degli Artisti siciliani*, III, Scultura, a cura di B. Patera, Palermo, 1994, pp. 129-132.

¹¹ G. Di Marzo, op. cit., pp. 718, 720.

¹² Per Francesco di Greguzio, cfr. ad vocem in *Dizionario ... cit.*, p. 87.

¹³ G. Di Marzo, op. cit., p. 718.

¹⁴ S. Bottari, *Il Duomo di Messina*, Messina della chiesa dei Catalani, 1929, p. 49, n. 13.

¹⁵ Idem; F. Campagna Cicala, op. cit., p. 108; G. Molonia (a cura), *Il Crocefisso e l'Immacolata della chiesa dei Catalani. Un'acquisizione e un ritorno*. Messina, 1997, p. 6.

Nota di restauro

Dalle superfetazioni del manufatto si notavano due importanti interventi di rifacimento: il primo, di tendenza tardo barocca atto all'adeguamento del gusto, ne modificava gli elementi iconografici del perizoma e della corona di spine. Il perizoma fu notevolmente manomesso, accorciato e tagliato, coperto da un nuovo panneggio realizzato in cartapesta, dai toni avorio e oro; furono altresì effettuati anche dei grossolani ritocchi pittorici ad olio, alle gambe del Cristo per imitare le piaghe laddove il perizoma, accorciato, aveva svelato parti grezze della statua. In occasione della sua collocazione nel Duomo moderno di S. Stefano, al fine di camuffare le cadute di colore e gli altri segni di degrado, venne effettuata una ridipintura integrale ad olio grigiastro, ad imitazione dell'incarnato livido con fiotti di sangue e particolari somatici decisamente approssimativi.

Era molto evidente, al momento del restauro, il forte stato di degrado e la maltenuta conservazione; la statua appariva salda agli agganci sulla Croce, ma lesionata nei punti critici di entrambi i gomiti e della spalla destra, perché cavi e deboli in quattro punti di giunzione.

Le mani, uniche parti lignee, erano molto tarlate e rotte. Il piede sinistro mancava del dito mignolo e sulla croce era presente un cartiglio ligneo molto tarlato, con l'iscrizione "INRI", di applicazione postuma.

Preliminarmente è stata effettuata una disinfestazione dell'insieme (croce-crocefisso) con applicazione ripetuta, per trenta giorni, di Perxil 10 dato a pennello ed iniezioni. In seguito è stato effettuato un preconsolidamento del sistema supporto-mestica-pellicola pittorica con iniezioni di resina acrilica Primal AC 33 in

emulsione acquosa, propedeutica alle successive operazioni.

La pulitura è stata preceduta da una serie di indagini conoscitive, effettuate con test su varie parti e a diversi livelli di profondità, e diagnostiche al fine di ottenere informazioni per il riconoscimento dello stato originale di colore alquanto compromesso. Dopo opportuni saggi è stato rimosso il primo strato superficiale di ridipintura con emulsione acquosa di ammoniacale, a tamponcino e a bisturi. Lo strato pittorico emerso, molto lacunoso, si presentava opaco e ossidato. Ulteriori "finestre" hanno rivelato un film pittorico bruno di difficile interpretazione: strato pittorico intenzionalmente scuro, ossidazione dovuta ad incendio o altra alterazione. È stato necessario pertanto ricorrere alla diagnostica scientifica, sottoponendo un campione in sezione sottile stratigrafica ad analisi microscopica e qualitativa della composizione, dalla quale è emerso un interessante risultato, peculiare nella tecnica e nell'uso dei materiali adottati. Il colore è risultato essere originale perché saldamente legato alla preparazione, resa più tenace dalla presenza di colla e caolino, quindi contemporaneo a questa, ed ottenuto da una molteplicità di strati, che vedeva il colore scuro, dato da colla pigmentata mista ad olio stesa a caldo, coperto da una leggera velatura bluastra di biacca, poco pigmentata, e olio, la fusione dei quali ha reso verastro l'aspetto finale.

Rimosso il perizoma su richiesta del funzionario preposto all'Alta Sorveglianza dei Lavori da parte della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Messina, Servizio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Messina, si è provveduto a completare il consolidamento generale, intervenendo sulle parti lignee con Paraloid B72 in acetone.

La frattura sulla spalla destra è stata saldata con iniezioni di resina epossidica bicomponente in posa per 24 ore; analogamente, le braccia rotte all'altezza dei gomiti, punto di saldatura originale con supporto di perni di legno, una delle quali già precedentemente riattaccata, sono state, previa pulitura delle interfacce, riconnesse al gomito, con inserimento di perni in legno sostitutivi nel braccio destro, ed un impasto di resina epossidica con polvere di legno, a riempimento della cavità del gomito. Anche le dita delle mani sono state rincollate in vari punti. In seguito, le numerose lacune sono state stuccate a tinta neutra, e reintegrate con colori a vernice a puntinato, come richiesto dall'A. S. Lavori.

Per il viso, mancante quasi totalmente del colore originale, è stata adoperata la preparazione quale base per un leggero puntinato. Il perizoma originale, interessato da un grosso squarcio centrale utilizzato per includere quello tardo barocco, è stato reintegrato con un inserto di tela, modellato con colla data a caldo e raccordato cromaticamente con puntinato leggermente sottotono.

La croce, liberata della pesante verniciatura nera, è stata bilanciata con colori ad acquerello e rifinita a gommalacca. Il cartiglio non originale è stato rimosso, e le parti metalliche sono state trattate con convertitore di ruggine e protettivo.

L'opera infine è stata verniciata a spruzzo con vernice "Matt".

Indagini diagnostiche: S.I.R.A.M. srl - Diagnostica e progetti per il restauro e l'ambiente di Milazzo.

Le analisi in microscopia ottica hanno evidenziato la presenza di quattro strati che sulla base dei risultati delle analisi in FTIR, microscopica elettronica SEM e microanalisi EDS, sono:

- 1-strato di fondo in caolinite e colla su tela (probabilmente canapa);
- 2-strato di preparazione in colla animale (colla di coniglio);
- 3-ulteriore strato che funge da supporto all'ultimo strato pittorico;
- 4-strato pittorico ottenuto con biacca e colla animale. Il pigmento utilizzato (pigmento blu) fornisce il colore grigiastro alla superficie esposta.

Restauratrice: Marianna Saporito

Restauro a cura del Rotary Club Milazzo

Anno Sociale: 2001-2002

Presidente: Salvatore Tita

Nel 1507 l'Arcivescovo di Palermo G. Paternò, volendo decorare l'abside della Cattedrale di Palermo, che secondo il gusto dell'epoca sembrava assai spoglia, diede incarico ad Antonello Gagini di dare corso alla sua decorazione¹. Nessuno dei due artefici riuscì tuttavia a vedere compiuta l'opera, che risulta ultimata solo nel 1574 con il concorso dei figli e della bottega del maestro, essendo morto il Gagini nel 1536 e l'arcivescovo già nel 1511. La grandiosa opera era costituita da una imponente struttura marmorea, alta fra i sedici ed i ventidue metri circa e sviluppantesi lungo tutta l'abside per circa ventinove metri ed era divisa in tre ordini con nicchie occupate da statue di altezza superiore anche ai due metri. Nel primo ordine, il solo completato alla morte di Antonello, erano rappresentati i dodici Apostoli, al di sotto dei quali era raffigurata una scena della loro vita mentre al di sopra erano scolpite mezze figure di Angeli entro tondi. Nel secondo ordine si trovavano le figure di quattro Sante, dei quattro Evangelisti e dei quattro Padri della Chiesa. Nel terzo ordine, invece, apparivano le raffigurazioni dei Profeti mentre nel catino absidale era posta una decorazione scultorea a stucco con Dio Padre e la Gerarchia degli Angeli.

Nei compartimenti centrali dell'icona, in basso, entro una nicchia, si trovava la scultura dell'Assunzione della Vergine, sovrastata dalla raffigurazione, a grandezza naturale della Resurrezione di Cristo. Com'è ormai abbastanza noto, tale grandiosa opera racchiudeva in sé tutta la problematica relativa all'innesto della cultura rinascimentale in Sicilia, configurandosi innanzitutto come "un intervento dimensionalmente a grande scala, all'interno di uno degli edifici rappresentativi dell'epoca normanna, che seguiva nell'impostazione generale lo schema dei retable spagnoli", mentre nell'introduzione del particolare architettonico si rifaceva a modi propri della cultura rinascimentale della Penisola. La grandiosa e complessa rappresentazione può essere, altresì, considerata come "l'allegoria della chiesa romana fondata da Dio solo". Se si fa, invece, riferimento alla chiesa come monumento architettonico il santorale



può essere considerato come il punto d'arrivo di tale genere di manufatti partendo da quelli medievali, quali ad esempio le teorie dei santi del duomo di Monreale o Cefalù e passando da quello per certi versi ancora medievale posto sull'architrave del portico meridionale della cattedrale di Palermo, che aveva, peraltro avuto il merito di accentuare il processo di graduale sostituzione dei santi orientali con quelli di rito latino¹.

A seguito del mutare del gusto negli ultimi due decenni del Settecento fra il 1781 ed 1801, quando l'interno del duomo fu radicalmente rinnovato, la tribuna fu inopinatamente smembrata e le sculture furono in larga parte sistemate in sedi diverse della chiesa dopo lunghi anni di deposito all'esterno della cattedrale o in altri luoghi¹. Nella cappella di S. Maria degli Angeli, la seconda a sinistra, di pieno gusto neoclassico cui si accede da un ingresso affiancato da colonne con basi attiche e capitelli composti in marmo bianco da cui si diparte un arco a tutto sesto con foglie di lauro è ubicata la già citata statua dell'Assunta, in marmo bianco di Carrara, oggetto come le altre opere gagnesche pure qui collocate e la stessa cappella del presente restauro. La scultura è posta all'interno di una nicchia a parete delimitata da una cornice

aggettante in marmo bianco di Carrara arricchito da una decorazione a mischio. Affiancano la nicchia due grandi colonne in granito grigio rosato, con basi attiche in marmo di Carrara e capitelli compositi, realizzati a stucco, sovrastati da una trabeazione e da un timpano con due putti pure in stucco. Nell'estremità superiore della cappella è la testa alata di un putto con due ghirlande che sovrastano la grande finestra centrale.

Secondo l'attuale iconografia, la Vergine, a mani giunte, si libra verso il cielo, al di sopra di una nuvola in stucco, circondata da sette Angeli, tre a sinistra e quattro a destra. Sullo sfondo è una raggiera dorata. Riguardo al pericolo della sua esecuzione, secondo il Krufft essa fu terminata entro il 1527, quando Antonello Gagini riceve il pagamento per l'esecuzione dell'opera.

Diversa è, invece, l'opinione del Di Marzo secondo cui nella statua era segnato l'anno 1533. A seguito dello smembramento della tribuna, si cercò di mutare l'iconografia della statua in quella dell'Immacolata, affidandone il compito allo scultore Gaetano Pennino, il quale rimosse i tre Angeli di sinistra, una testa ed alcune ali degli Angeli di destra.

Successivamente, nel 1842, quasi certamente durante la sistemazione della cappella, la scultura fu riportata alla sua antica iconografia dal restauratore Rosario Inastasi, che ricostruì in stucco i tre Angeli a sinistra e la testa e le ali mancanti agli Angeli a destra⁷. Dall'attento esame della statua preliminare al restauro sono emerse tracce di doratura sul manto della Vergine, eseguita con motivi a forma di stelle e nel bordo con motivi vegetali e piccolissime tracce di colore che denunciano, forse, un'originaria policromia della statua.

Tracce di doratura appaiono pure nei capelli, le pupille, invece, recano ancora il segno di matita meglio evidenziato dalla pulitura dell'opera. Le operazioni di restauro hanno pure evidenziato che le mani, costituite da marmo bianco di Carrara leggermente venato, sono state aggiunte nell'Ottocento forse a seguito del restauro dell'opera. Dal punto di vista culturale l'opera, che appare pienamente matura "nella delicata sensibilizzazione della superficie plastica, animata da risentite vibrazioni luministiche nel continuo inseguirsi di ritmi curvilinei, e il nobile, equilibrato impianto della figura", si presenta assai vicina alla quasi coeva Madonna del Riposo (1528) eseguita per la cappella di Scipione degli Anzalani della chiesa dello Spasimo (oggi custodita presso la galleria Regionale di Palazzo Abatellis) più legata ad



esperienze toscano-romane di impronta manieristica che veneta, come la sua precedente produzione⁸. Al di sotto dell'Assunta, collocata all'interno della stessa nicchia, è una statua giacente, che raffigura la Madonna composta nel rigore della morte, pure realizzata in marmo di Carrara. L'opera, ascrivibile al XVI secolo, è ignorata dalla letteratura critica sul duomo e sui Gagini, anche se appare fuor di dubbio che la stessa sia intrinsecamente legata alla cultura gagnesca, tanto che di recente è stata avanzata l'ipotesi che essa facesse parte della smembrata tribuna dell'abside, frutto dell'attività della bottega. Le operazioni di restauro hanno evidenziato come la scultura sia stata rimaneggiata in epoca successiva; la pulitura, in particolare, ha messo in luce il disegno a matita degli occhi e della bocca. Fanno pure parte della decorazione della cappella tre formelle marmoree, a bassorilievo con molte parti scolpite a tutt'orlo, collocate a parte al di sopra dell'altare neoclassico ornato da marmi policromi, a decorare il grado. Da sinistra verso destra, esse raffigurano: la *Lavanda dei piedi*, l'*Orazione nell'orto* e l'*Ultima Cena*, eseguite da Vincenzo e Fazio Gagini, figli di Antonello, fra il 1557 ed il 1565, le formelle erano collocate sull'arco d'ingresso della cappella del Crocifisso, oggi non più esistente. Smembrate dalla loro originaria ubicazione, fra il 1781 ed il 1801, durante i già citati lavori di restauro all'interno della chiesa, furono ricomposte nell'altare da Rosario Anastasi nel 1846¹⁰.

Le opere che mostrano strette affinità con i contemporanei rilievi ancora esistenti nell'attuale cappella del Crocifisso, sembrano stilisticamente omogenee con le storielle della smembrata tribuna, dove l'uso dei fondali architettonici in scultura, già presente nell'attività del Ghiberti e di Donatello e che in Sicilia si ritrova nella Cappella Mastrantonio di Francesco Laurana (1468), assume una nuova dimensione. I rilievi acquistano, infatti, l'effetto di un palcoscenico con boccascena, superando Antonello Gagini la concezione spaziale per pieni sovrapposti dei suoi predecessori e diventando così un artista "protobarocco", stante che egli anticipa quanto farà Giacomo Serpotta nei suoi "teatri prospettici" dell'Oratorio di S. Cita a Palermo¹¹. Le operazioni di restauro hanno evidenziato che le braccia e le mani del Gesù raffigurate nella formula con l'Orazione nell'orto sono state rifatte a tutto tondo nell'ottocento con l'uso di piccole raspe.

Giulia Davì

¹ Calamia, A. Catalano, *La cattedrale di Palermo*, Palermo, 1981, p. 19.

² P. Amico, *Antonello Gagini e la tribuna della Cattedrale di Palermo*, in "Storia e Architettura", anno IX, 1-2/86, Architetture di Sicilia, p. 77.

³ G. Davì, *La teoria dei santi del portico meridionale della Cattedrale di Palermo*, in "L'architettura medievale in Sicilia: La Cattedrale di Palermo", Palermo 1994, pp. 97-102.

⁴ F. Calamia, A. Catalano, *La Cattedrale di Palermo*, Palermo 1981, pp. 115 e segg.

⁵ H. W. Krufft, *Antonello Gagini und seine sohne*, Monaco 1980, p. 402.

⁶ G. Di Marzo, *Antonello Gagini e la sua scuola. Scultura e architettura in Sicilia nel sedicesimo secolo*, (ristampa anastatica) Palermo 2001, p. 153.

⁷ A. Casano, *Su la tomba di S. Cosma di proprietà della chiesa Cattedrale di Palermo*, Palermo 1846, p. 13, nota 11 a p. 15.

⁸ L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani - Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1993, ad vocem, pp. 129-132.

⁹ Calamia, A. Catalano, op. cit., p. 159.

¹⁰ A. Casano, op. cit., p. 15.

¹¹ P. Amico, op. cit., pp. 82-83.

Nota di Restauro

La parte più estensiva dell'intervento è stata dedicata alla pulitura delle superfici marmoree, coperte da depositi diffusi di polvere e nero fumo, la cui consistenza variava a seconda della posizione e modellatura delle superfici.

La statua dell'Assunta e i puttini posti nella trabeazione apparivano anneriti soprattutto dove il modellato offriva maggiori opportunità di stratificazioni per la polvere a differenza della zona inferiore in migliori condizioni. La pulitu-

ra è stata pertanto graduata diversamente, in modo da ottenere un risultato omogeneo.

Dopo una spolveratura generale con pennello e aspirapolvere su tutto il monumento, l'intervento ha avuto inizio nella parte alta, con la pulitura dei puttini e del cherubino con ghirlande. Sono stati rimossi vari strati di idropittura con l'uso di miscele solventi a base di acetone e diluente nitro; i vecchi strati di protettivo sono stati eliminati con impacchi di polpa di carta e carbonato di ammonio rimosso dopo 15 minuti con acqua distillata. Le parti distaccate delle teste, delle ali, del piede sono state incollate con resina epossidica bicomponente e con strati di intervento di Paraloid B72 diluito in acetone e diluente nitro al 3%. Le stucature delle lacune e delle piccole mancanze sono state eseguite con Primal AC 33 e polvere finissima di marmo.

Il consolidamento generale delle parti decoese è stato effettuato con Paraloid B 72 in clorotene al 10%.

La pulitura nella statua dell'Assunta e nella Madonna morta, è stata effettuata con impacchi di polpa di carta e carbonato di ammonio rimosso dopo 20 minuti con acqua distillata.

I residui di cera sono stati rimossi a bisturi e infine eliminati con tamponi imbevuti di trielina.

Solamente nella statua della Madonna morta è stato necessario effettuare un impacco di sepiolite e decerante, per la totale estrazione della cera penetrata fra i cristalli del marmo che impediva una pulitura omogenea. La protezione finale è stata effettuata con stesura a pennello di cera microcristallina diluita in white spirit. La pulitura dei tre bassorilievi è stata effettuata con polpa di carta, neo desogen (tensioattivo neutro) rimosso con acqua distillata.

Sono state staccate accuratamente le teste incollate in passato, che presentavano la superficie macchiata per l'ossidazione del perno metallico. Estratti anche i perni e sostituiti con barre di piccole dimensioni di fibre di vetro, preventivamente trattate con Paraloid B72 diluito in acetone, che sono state successivamente incollate con resina epossidica bicomponente.

Restauratore: Ivana Mancino

Restauro a cura del Rotary Club Palermo Sud

Anno sociale: 2000-2001

Presidente: Gaetano De Bernardis

Antonio Gagini e aiuti (?), seconda metà sec. XVI
San Giovanni Battista
 Statua in marmo, h. cm. 290
 Marsala, Chiesa di San Giovanni al Boeo

Dall'Ottocento a tutt'oggi, l'opera viene localmente attribuita al grande scultore lombardo, attivissimo, com'è noto, in Sicilia, Antonello Gagini¹. Né, purtroppo, in occasione del recente restauro rotaryano ne è stato promosso un vero e proprio studio storico-artistico.

Sin dal 1980, tuttavia, un qualificato studioso tedesco dell'opera della famiglia dei Gagini, H. W. Kruft, in una monumentale ed assai diffusa monografia, aveva avanzato il nome ben più plausibile del secondogenito di Antonello, cioè Antonino; e ciò anche se in una breve nota, quasi di passaggio, e senza darne la riproduzione².

E' da questa indicazione, quindi, che dobbiamo muovere, per la giusta lettura dell'opera, magari tenendo presente che il critico parla di probabilità e non di certezza attributiva, mentre vari aspetti del linguaggio dell'opera devono renderci quanto meno cauti, ed indurci ad opportuni raffronti con le opere più sicure di Antonino. Leggiamo, quindi, la traduzione del brano in questione: "Una ulteriore figura di San Giovanni nella Chiesa di San Giovanni a Marsala può essere probabilmente attribuita ad Antonino Gagini. La statua risale anche al modello della Tribuna del Duomo di Palermo, però è più libera nella riproduzione del vestito. Noi sappiamo che nel 1562 Antonino Gagini accettò l'incarico per un addobbo di altare a Marsala. Possibilmente la figura fa parte di un insieme con questo. Essa appare sfigurata dalla verniciatura, tuttavia è ben lavorata nella realizzazione complessiva."

Vi è, intanto, da fare subito presente che il documento del 1562 a cui il critico fa riferimento, e che già era stato pubblicato dal Di Marzo nel 1883³, non solo si riferisce al Duomo di Marsala e non alla Chiesa di San Giovanni, ma, soprattutto, non fa cenno né di statue a tutto tondo né di altro, ma solo di "una cona da farsi in la maiuri ecclesia". Della quale cona permangono, tuttavia, alcuni rilievi e formelle di soggetto mariano, visibili presso la Chiesa Madre, oltre che riprodotti nel libro dello stesso Kruft (figg. 492-95). Rispetto a tale pur assai

valida ipotesi attributiva, una specie di scrupolo di coscienza estetica ci impone, io credo, almeno qualche osservazione su certe discrasie che il San Giovanni marsalese presenta rispetto ad altre opere più sicure del secondogenito di Antonello, specie le due più pertinenti perché di omonimo soggetto, di cui diremo.

Queste discrasie o, se si vuole, semplici differenze, si configurano, a mio avviso, in una specie di nervoso e teso espressionismo, che ispira quest'immagine rispetto al più pacato e tradizionale equilibrio emotivo e stilistico - radicato nella visuale degli esemplari paterni - che scaturiva dagli omonimi e noti esemplari di Erice (1538) e Sciacca (1555)⁴.

Chiaramente, a Marsala, l'artista privilegia un modulo compositivo-spaziale a dimensione, a così dire, linearistico-ascensionale - la statua, tra l'altro è ben più che al naturale, essendo alta ben m. 2,90 - ben diverso da quello assai più equilibrato che presiede all'impianto delle altre due. Anche il modellato di volumi e superfici pur rispondendo, in generale, a canoni consueti, mostra una peculiare inclinazione, specie nell'anatomia venosa delle braccia e delle mani e nella rappresentazione del vello caprino che ricopre il corpo della figura, verso un inquieto e vibrante realismo, che anima intensamente la materia, quasi evocando la macerazione del Profeta nel deserto. Egualmente tesa, quasi volutamente espressionistica, appare, infine, la raffigurazione del volto, piuttosto magro ed allungato ma, soprattutto, dallo sguardo fisso e quasi vitreo. Ben altre, più equilibrate e pacate sono le misure sia compositive che del modellato plastico-luministico degli altri due "San Giovanni", così come, in fondo, delle opere tutte di Antonino. Per poco che possa significare e valere, non possiamo, a questo punto, non ricordare che secondo un attendibile storico moderno la chiesa di San Giovanni, cui l'opera appartiene, dopo essere stata distrutta nel 1556 per non intralciare le nuove fortificazioni di Marsala volute da Carlo V, è poi ricostruita nel 1576⁵; il che potrebbe anche significare che non prima di tale tempo potrebbe essere stata ese-

guita e collocata la statua del Titolare. Ma ci rendiamo conto che sono elementi troppo labili per inficiare l'ipotesi del Krufft. Non resta, quindi, almeno al momento, che una ragionevole ipotesi, cui abbiamo già accennato con l'interrogativo nel titolo; di una ampia collaborazione realizzativa, cioè, della bottega su di un abbozzo del maestro, da cui scaturirebbero gli esiti del linguaggio di cui abbiamo detto. Per ciò e per quanto anche quest'ipotesi possa valere.

Vincenzo Scuderi

¹ L'attribuzione ottocentesca fu quella del poligrafo trapanese Giuseppe Polizzi, in *I monumenti d'arte e di antichità in provincia di Trapani*, quivi, 1884, p. 47. L'attribuzione è stata poi ripresa nel 1997 da Lina Novara, *Il Rinascimento nelle lettere e nelle arti*, in Marsala, p. 258, che riporta le pseudo motivazioni stilistiche addotte dal Polizzi.

² Hanno Walter Krufft, *Antonello Gagini und seine söhne*, München, 1980, p. 83.

³ Gioacchino Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nel Cinquecento*, Palermo, 1883, vol. I, p. 491, n. 4.

⁴ Vedili riprodotti dallo stesso Krufft, alle figure 454 e 464.

⁵ Giovanni Alagna, *Marsala*, 1998, volume I, *Il territorio*, p. 72.

Nota di restauro

La scultura in marmo raffigurante San Giovanni Battista si trova sopra l'altare maggiore, nella nicchia in muratura dell'abside, della chiesa di San Giovanni al Boeo di Marsala. La chiesa fu costruita nel sec. XV sopra una grotta scavata nella roccia, in prossimità di una sorgente, nota come Grotta della Sibilla Lilibetana la cui frequentazione è documentata già nel II-III sec. d.C. La statua, di proprietà della Curia di Mazzara del Vallo, è attribuita ad Antonello Gagini. Nel mese di marzo del 2001 i tre Club Service di Marsala (Rotary, Lions e Kiwanis) conferiscono l'incarico della progettazione e direzione dei lavori di restauro dell'opera all'arch. Giovanni Nuzzo.

Nel mese di maggio dello stesso anno, il progetto viene approvato dalla dott.ssa Giovannella Cassata, direttore della sezione beni artistici della Soprintendenza ai BB.CC.AA. e si iniziano i lavori di restauro, affidati all'Impresa P.T. Color s.r.l. di Firenze.

L'opera ha un'altezza massima di 2,20 m, ed è documentato un periodo in cui, a causa di dissesti della chiesa che ne provocarono il crollo del tetto, la statua è stata esposta all'aggressio-

ne dei fenomeni atmosferici (pioggia, vento etc). Prima dell'intervento l'opera presentava un cattivo stato di conservazione, con una cattiva adesione della testa della statua al collo a causa della presenza di armature metalliche ossidate, oltre a spesse patine di polvere, sbeccature, croste e tracce di pittura, e piccole macchie bianche che si configuravano come punti di disgregamento del materiale.

I restauri hanno avuto indirizzo conservativo e sono state condotte le seguenti operazioni: - dismissione dell'opera dalla posizione attuale e smonto con la massima cautela della testa della statua, che risultava distaccata; -spolveratura con pennelli morbidi e realizzazione di tasselli, per la determinazione del livello di pulitura, per l'individuazione della miscela pigmento-legante più idonea, e per la preparazione delle tinte per la reintegrazione cromatica; -sono stati rimossi gli elementi metallici ossidati e causa di degrado e sostituiti con perni in acciaio inox e resina epossidica bicomponente. La pulitura delle superfici è stata eseguita con spugne e spazzole in setole morbide con acqua deionizzata e detergenti neutri e con impacchi localizzati di polpa di cellulosa ed ammonio carbonato previa interposizione di carta giapponese. L'estrazione dei sali è stata eseguita con impacchi di sepiolite ed acqua deionizzata previa interposizione di carta giapponese; -la riconfigurazione delle superfici fessurate, è stata eseguita con maltina speciale a base di polvere di marmo unita a inerti a granulometria controllata e pigmenti naturali, unita a matrice di calce idraulica naturale perfettamente bianca, data in opera leggermente arretrata rispetto alla superficie. La reintegrazione cromatica di lacune precedentemente stuccate è stata eseguita al fine di restituire unità di lettura cromatica dell'opera, con tecnica riconoscibile.

Restauratore: Giovanni Nuzzo

Restauro a cura del Rotary Club Marsala

Anno sociale: 1999-2000

Presidente: Tommaso Spadaro



Scuola di Deodato Guinaccia, ultimo quarto sec. XVI
Pietà (post 1578)

Olio su tavola, cm. 162,5 x 101,5

Naso, Museo Comunale di Arte Sacra ed
 Etnoantropologico (Catacombe di S. Cono)

Provenienza: Ospedale della Compagnia dei Bianchi

Un discreto numero di opere sul territorio testimoniano l'influsso del pittore Deodato Guinaccia sulla produzione pittorica della provincia messinese, negli ultimi due decenni del secolo sedicesimo.

Ivi documentato, dal 1572 al 1581, il napoletano ebbe modo di stemperare gli accenti più esasperati della sua educazione marcopinesca alla luce della poetica essenziale e tragica di Polidoro, di cui era intriso l'ambiente artistico della città al suo arrivo, ponendosi a capo di una bottega floridissima, presso la quale si formarono due generazioni di artisti (da Cesare di Napoli e Antonello Riccio ai Comandè ed Antonio Catalano il Vecchio), responsabile della diffusione, lungo canali di committenza, come quello delle Confraternite, proficuamente avviati dal maestro, di collaudati modelli iconografici (la Madonna del Rosario legata all'episodio di Lepanto, l'Immacolata e simboli ...) e di formule stilistiche, larvamente influenzate dagli orientamenti devozionali imposti nel continente dalla spiritualità tridentina.

La Deposizione¹, già nella cappella dell'Ospedale della Compagnia dei Bianchi, oggi esposta nel Museo nasitano di recente istituzione, ad esempio, ripropone il dipinto guinaccesco eseguito nel 1578 per l'Oratorio di S. Basilio degli Azzurri, oggi al Museo Regionale di Messina² il cui fortunatissimo schema piramidale determinato dalla Croce al centro intorno alla quale si dispongono le figure dell'Addolorata e del Cristo depresso, è attinto dalla tela di Marco Pino per l'Ara Coeli di Roma³, derivata a sua volta dall'illustre archetipo della Pietà michelangiolesca del Duomo di Firenze⁴.

Il dipinto romano traduce con evidenza la posizione indipendente del pittore nei confronti della cosiddetta pittura della controriforma, i cui ascetici contenuti vengono tradotti da un inconfondibile linguaggio manierista votato all'edonismo formale, di larga presa in tutta la cultura meridionale, e del quale il Guinaccia diventerà a sua volta latore in Sicilia, dove le

severe regole imposte dal Concilio saranno definitivamente introdotte dal Pulzone.

Il successo della versione guinaccesa della Pietà nel messinese, fino a tutta la prima metà del secolo successivo, è sancita dalla incisione nell'Iconologia del Samperi⁵, oltre che dalle analoghe note composizioni del Fulco, del Barbalonga, del Cardillo.

Nella replica di Naso, sebbene non siano esenti debolezze formali e nonostante l'utilizzo di motivi, quali la teoria di angeli e nastri recanti motti, che fanno supporre la circolazione di cartoni, si rinvengono nella sorprendente geometrizzazione dello schema originale, nel timbro cromatico metallico, nei contorni graficamente marcati, nello scorcio architettonico surreale, sovrastato dalla sagoma di un vulcano (l'Etna?), accenti di inconsueto, suggestivo espressionismo riferibili ad una giovane, ma forte personalità identificabile per certi versi con quel Cesare di Napoli, più raffinato e meno coraggioso interprete, una decina di anni più tardi, di tavole destinate ad analoghi ambiti territoriali⁶.

Caterina Di Giacomo

¹ A. Bilardo, *Scultura, Pittura, Arti Decorative a Naso dal XV al XIX secolo*, S. Agata Militello, 1990, p. 20, Tav. II.

² F. Campagna Cicala, *La Nobile Confraternita degli Azzurri: programmi, istituzioni e documenti figurativi*, in "Orafi e Argentieri al Monte di Pietà", Cat. della Mostra, Messina, 1988, a cura di C. Ciolino, pp. 70-71, fig. 2; T. Pugliatti, *Pittura del cinquecento in Sicilia*, Napoli, 1993, pp. 205.228, fig. 212.

³ F. Campagna Cicala, *Aspetti della pittura a Messina nel cinquecento. Interventi di restauro e acquisizioni culturali*, Messina, 1996, p. 36.

⁴ M. Cali, *Da Michelangelo all'Escorial*, Torino, 1980, pp. 191 e sgg.

⁵ T. Pugliatti, op. cit., p. 205.

⁶ C. Di Giacomo, scheda Cesare Di Napoli, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani Pittura*, Palermo, 1993, p. 176.



Nota di restauro

Il dipinto presentava il supporto ligneo moderatamente sconnesso, in ragione di alcune fenditure longitudinali, e forato in più punti, la pellicola pittorica ingiallita per l'alterazione delle vernici e decoesa, ma fundamentalmente integra.

Si è proceduto al risanamento del supporto ligneo, previa velinatura e consolidamento di limitate porzioni di superficie a rischio, mediante l'inserimento di listelli nelle fessurazioni e l'applicazione di parchettatura a tre traverse scorrevoli in legno e acciaio.

Quindi si sono avviate le fasi della pulitura a solvente, ivi compresa la rimozione delle vernici alterate e del ristabilimento della coesione fra gli strati preparatori ed il film pittorico, alle quali è succeduta l'equilibratura tonale delle modeste lacune diffuse e delle stuccature.

La stesura di una vernice protettiva matta ha completato il delicato intervento.

Restauratore: Giovanni Calvagna

Restauro a cura del Rotary Club S. Agata Militello

Anno Sociale: 1996-1997

Presidente: Gennaro D'Uva

Ignoto, sec. XVI

Fuga in Egitto

Bassorilievo in pietra locale, cm. 96 x 180

Ragusa Ibla, sostruzione muraria sotto la Chiesa di S. Maria delle Scale

Il bassorilievo *Fuga in Egitto* è costituito da due pannelli di calcare locale, ben connessi in corrispondenza del tronco dell'albero centrale che divide le due scene: il destro con la *Fuga* (cm. 96 x 96) e l'altro con l'*Angelo* (cm. 84 x 96).

Un ricco sfogliato d'acanto corre a cornice tutt'intorno alla composizione e si chiude al centro in alto con una rosetta.

Sull'asino, che incede verso sinistra, la Madonna, che cavalca di fianco, mostra il Bambino in piedi sulla bardatura sorretto dalla mano destra, l'altra ne stringe il braccio sinistro. Un ricchissimo pannello discende dalla spalla e dalla manica sinistra della Vergine. L'asino è quasi a tutto tondo, con le zampe e il collo interamente staccati dal fondo; in evidenza i tradizionali finimenti (sottopancia, sottocollo e sottocoda).

Un albero divide il gruppo da San Giuseppe, stante, col bastone nella destra e la sinistra con l'indice teso verso la direzione di marcia, che tiene sotto il braccio sinistro la cavezza dell'asino. All'angolo in alto a destra due casolari di campagna, con tetto a capanna, indicano la provenienza del gruppo.

A sinistra una composizione più complessa: coperto dalla chioma dell'altro albero, con una serie di ghiande in pronunciata evidenza tra il fogliame e che divide i pannelli, è un Angelo, stante, dalla veste riccamente panneggiata e mossata, con un cartiglio nella sinistra; la destra, mancante, con ogni evidenza indicava una figura, in alto, su una mensola sorretta da una foglia d'acanto. La figurina, in bilico su una sfera, è spezzata alla vita e cade verso sinistra: simbolo degli dei pagani, *falsi e bugiardi*, sconfitti dalla rivelazione del Cristo, conforme a canoni iconografici controriformati, che inducono una datazione non antecedente la seconda metà del sec. XVI; sulla base della ridondante articolazione dello sfogliato perimetrale, formuliamo tuttavia l'ipotesi che l'opera sia stata eseguita più tardamente da un artista locale ancorato a progressi schemi ideologico-figurativi.

All'estrema sinistra un enorme cipresso è piantato su un panorama urbano che riproduce, in sintesi estrema, l'abitato di Ibla: gli archi in basso, le

case sovrastanti, il Castello medievale in alto.

Le dimensioni del pannello e la sua articolazione, riconducono l'opera a un paliotto d'altare, possibile modello tipologico per quelli degli altari monumentali tardo barocchi della non lontana Santa Maria dell'Itria, tanto per il trattamento degli sfogliati d'acanto, quanto per il forte, pronunciato rilievo della composizione.

Collocato nell'attuale posizione, sotto Santa Maria delle Scale, intorno agli anni '20 del '900, in occasione della costruzione della carrabile tra le due Raguse, nel silenzio delle cronache locali, se ne può ipotizzare la provenienza da una chiesetta o cappelletta votiva demolita per l'occasione. La stessa chiesa delle Scale conserva in sacrestia, una *Fuga in Egitto* dipinta nel 1610.

La Chiesa S. Maria delle Scale

La magnifica lontra che si morde la coda, sotto un capitello della chiesa di santa Maria delle Scale, è una delle cose, insieme con poche altre, che proietta la Storia di Ragusa oltre quel 1693 dal quale ebbe origine la città moderna. Le città moderne, anzi: articolata, fantastica e compiuta quella di *iusu*, squadrata, fredda e incompleta l'altra; tanto irrazionale e bella la prima, quanto razionale e concreta la seconda. Proprio in mezzo alle due città, tanto da non potersi topograficamente attribuire né all'una, né all'altra, si erge Santa Maria delle Scale: piantata su uno sperone, a picco sulla cava di Santa Domenica, che si apre su uno dei panorami più strepitosi del mediterraneo. "... sorta nel sec. XIV sul luogo di un suburbano convento cistercense di epoca normanna, è stata riedificata dopo il terremoto del 1693 in forme barocche; conserva, della primitiva costruzione trecentesca, un portale e un pulpito gotici ai piedi del campanile e, all'interno, la serie di quattro cappelle intercomunicanti lungo il lato d., con arcate gotico-catalane e rinascimentali (secoli XV-XVI): nella cappella dell'Assunta (3a), *Transito della Vergine*, terracotta policroma ad altorilievi di scuola gaginesca (1538)." Così la rossa del Touring Club.

Entrandovi, dal fianco della nave sinistra, si



presenta come un complesso palinsesto nel quale è difficile districarsi. Proprio di fronte all'ingresso è un magnifico portale, gotico fiorito, confinato da due alti pinnacoli con angeli armati di spada, ai fianchi di una madonna con bambino che sovrasta la chiave dell'arco a curvatura inversa, esemplato, in forme più sontuose (e per questo poco più tardo?) sul magnifico portale del San Giorgio Vecchio di Ibla.

Allo spiccare dell'arco, a 4 ghiera, una coppia di scimmiette interrompe i pinnacoli; due rapaci (gufi?) e due cherubini sono appoggiati sui capitelli all'interno dell'arco. Le colonnine conservano tracce di decorazione policroma. Di fronte, sulla parete esterna, si apre un portale cinquecentesco, quasi un arco di trionfo, in pietra, poi dipinta a falso marmo, che inquadra una cappella con una Pietà del '900. Al centro della volta a crociera, senza risalti, è murato lo stesso stemma descritto in seguito, in forme quattro - seicentesche.

Tutta la nave destra propone una serie di suggestioni straordinarie, con le quattro cappelle catalane che si susseguono in una apparente unità storico-artistica.

La prima, di fronte all'absidiola moderna, dalla quale si entra in sacrestia, propone una ricchissima volta costolonata, con chiave a pendaglio, ottagonale, fiorita sulla corona, con lo stemma di Sion (croce gliata su monte stilizzato); agli angoli, quattro belle teste di giovinetti reggono

lo spiccato dei costoloni. Verso l'esterno si apre una cappella, preceduta da un portale fiorito, a tre colonnine, coperta da una volta identica a quella descritta, di dimensioni poco minori, coi costoloni sorretti da quattro animaletti mostruosamente fantastici.

Stesso stemma nella chiave a pendaglio ottagonale. Verso la nave centrale altro portale fiorito a quattro colonnine. A destra, a fianco di questo portale, sotto una cornicetta aggettante, è la magnifica lontra dell' *incipit*. Il lavoro d'intaglio del tutto è identico a quello del portale di Ibla: l'uso del trapano, i repertori vegetali, la finissima pettinatura della pietra; tutto riporta ai medesimi esecutori (e quindi agli anni a cavallo fra '300 e '400).

Verso l'absidiola un altro portale: con due tozze colonne, su plinti, con capitelli più o meno dorici, lavorati ad ovoli sull'echino e con vegetali sporgenti agli angoli; arco acuto con chiave "spaccata". Di fronte, un altro portale, con arco a tutto sesto, forse di restauro, conduce alla cappella della Transizione.

Verso l'esterno, in un rincasso della parete, è la grande pala, di terracotta dipinta, di "scuola gagesca". Tra virgolette; perché se è legittima l'attribuzione di Gioacchino di Marzo, non lo è altrettanto continuare a ripeterla dopo oltre un secolo; perché la composizione e la fattura indicano ambienti e "scuole" diverse e lontane dalla poetica dei Gagini. Se avessi presente un plasti-

catore toscano - senese magari - che avesse operato a Napoli nel lungo periodo, non avrei timore ad avanzare un'attribuzione con sfacciata certezza. Per altro verso, sembra un'opera non lontanissima dal Maestro del *Trionfo della Morte*. Un arco a tutto sesto, con faccioni rubicondi entro formelle quadrate (uno circondato dai raggi del sole, gli altri da petali), separa la parete di fondo dalla volta; l'arco è sorretto da due piedritti lavorati a bastoni intrecciati (secondo la poetica propria di Matteo Carnelivari), che conservano, nella parte bassa, all'interno dell'intreccio dei bastoni, la memoria di un elegantissimo gotico fiorito tardo quattrocentesco. La volta, a crociera, in conci a vista, senza risalti, taglia una monofora, che si apre verso l'absidiola, al di sopra della volta della prima cappella, fortemente strombata, di disegno (se non di fattura) svevo-cistercense. Verso la nave centrale altro portale a due colonnine trecentesco, con ampio sovrizzo ed arco a tutto sesto, a formelle quadrate con motivi vegetali incassati, coevo alla sistemazione della pala della Transizione. Un portale con arco a sesto acuto, di restauro, immette nella cappella della Pietà.

Di fronte è un altro portale, con arco a tutto sesto e chiave "spaccata"; coppia di colonnine sui piedritti, con basi e capitelli a tulipano, ottagonali, del pieno e maturo Trecento. La cappella, spoglia, nasconde una delle porte d'ingresso alla chiesa, murata dopo i rifacimenti settecenteschi. Verso la nave centrale altro portale, simile a quello d'accesso all'absidiola; con tozze colonne scanalate e rudentate al terzo inferiore; alti capitelli corinzi. Anch'esso tardo svevo o di un '300 cistercense che sconosce la facies "chiamamontana". Questo "tipo" verrà, in seguito, riprodotto più volte, soprattutto in facciate di chiesette a una nave, a cavallo degli anni del terremoto, transitando dal medioevo al barocco con una trasposizione freschissima eppure assolutamente "tradizionale" (vedi, nella stessa Ragusa, i portali di santa Maria di Gesù e di Santa Lucia).

Dall'altra parte, nella navata sinistra, in una piccola cappella ricavata alla base del campanile, è un fonte battesimale, in forma di calice monumentale, tornito in pietra pece e datato 1557.

Il resto è uno scialbo restauro settecentesco, condotto con mano infelice e priva di genio; oltretutto interrotto per esaurimento delle risorse, come indica il cornicione del lato sinistro della nave centrale.

Il piccolo organo, sulla cantoria, nasconde uno strumento magnifico, per chi ha la fortuna di

averlo sentito suonare.

All'esterno, sotto il campanile, del quale si nota l'ampliamento, verso monte, dei primi due livelli, sono i ruderi di un portale (piedritto sinistro e primo concio dell'arco) a tre coppie di colonnine, anch'esso ascrivibile al Maestro del portale di Ibla; e di un pulpito, qui rimontato, ottagonale, con colonnine angolari con basi a tulipano.

Ma l'esterno difficilmente si guarda; proprio perché si è rapiti da uno dei panorami più strepitosi del mediterraneo.

Un palinsesto, quindi, che conserva, parzialmente leggibile, una fase due-trecentesca. Un radicale rinnovamento, forse più decorativo che strutturale, a cavallo fra tre e quattrocento: da collocare in quella fase di transizione dai Chiaramonte a Bernardo Cabrera, che avrà nella demolizione del san Giorgio normanno e nella riedificazione gotica il momento "politicamente" più significativo. L'inserimento cinquecentesco della cappella della Transizione, con la demolizione dell'arco "catalano", il sovrizzo, la costruzione della volta (che taglia la monofora) e la collocazione della straordinaria pala policroma. Quindi le demolizioni settecentesche e la scialba ricostruzione. In tutto questo, per quanto è dato leggere dalle strutture superstiti, non sembra che la chiesa abbia cambiato giacitura e orientamento rispetto alla fabbrica medievale. Questo magnifico palinsesto, dove convivono elementi tardo-svevi, trecenteschi, quattrocenteschi e cinquecenteschi, insieme al pasticcio del settecento che tutto racchiude, come uno scrigno, fotografato e riprodotto ovunque, attende ancora di essere adeguatamente studiato.

Salvatore Scuto

Rotary International, *La Fuga in Egitto, un restauro*, Ragusa 1988.

Nota di restauro

Restituire alla Fuga in Egitto di Ibla la sua residua dignità formale è stata operazione particolarmente complessa, data la gravità e la vastità dei danni che la pregevole opera aveva subito e lo stato in cui ci è pervenuta. La formella, di forma rettangolare molto allungata, risulta composta da due lastroni accostati di calcare tenero locale molto compatto e di buona qualità delle dimensioni di cm. 97 x 84 per il lato sinistro e di cm. 96 x 96 per il lato destro. Anche lo spessore delle due parti risulta diverso.

La composizione figurativa è stata studiata dall'ignoto scultore in modo da mimetizzare al massimo la giunzione dei due pezzi; il tronco dell'albero di sinistra infatti divide idealmente e materialmente la scena dell'Angelo dalla scena della Sacra Famiglia in fuga in modo che, con il suo forte oggetto plastico e con la sua ombra, il tronco serva a mascherare la discontinuità oggettiva delle due parti.

Poiché i guasti subiti dall'opera erano connessi alla sua collocazione, in relazione al luogo ed alla fattura dell'incavo in cui era stata sistemata, per un corretto intervento che garantisse una più sicura conservazione della scultura, si è dovuto procedere al suo smontaggio ed al risanamento del sito.

Questa operazione ha presentato una serie di difficoltà che hanno richiesto l'adozione di particolari accorgimenti.

La formella era stata collocata nell'attuale posizione negli anni '20, in occasione dei lavori di costruzione della strada interna di collegamento fra Ibla e Ragusa superiore, inserita in un tratto di muratura di pietrame non squadrato, realizzato per ricostruire la continuità dello sperone di roccia rimasto libero dopo il profondo taglio eseguito per il raggiungimento della quota imposta dalla nuova livelletta stradale.

Il taglio della roccia peraltro veniva ad intercettare delle grotte preesistenti, che lasciavano grossi vuoti nella continuità del bastione roccioso, per cui l'integrazione muraria necessaria in quel tratto era piuttosto consistente.

L'edicola votiva, ricavata nello spessore di questa massa poco coerente, aveva già sofferto, dall'epoca della sua prima realizzazione, degli assestamenti della muratura verificatisi rispetto alla roccia, tanto che in anni non lontani si era dovuto rafforzare il suo architrave in pietra - realizzato con un sistema statico piuttosto insolito - mediante l'inserimento in vista di una trave in ferro. Tale soluzione risultava infelice sia dal punto di vista formale che da quello statico-funzionale.

La trave peraltro, all'atto della sua necessaria rimozione, è stata trovata completamente corrosa proprio nei punti di appoggio. Gran parte del pietrame della muratura circostante, a causa del dilavamento delle acque meteoriche e di quelle di infiltrazione, risultava completamente sfarinata oltre che priva della originaria malta legante con grave pregiudizio della coerenza e compattezza della massa muraria.

Lo stato dei luoghi al contorno ha richiesto pertanto tutta una serie di lavori di consolidamen-

to e di bonifica, compresa la sostituzione dei conci più ammalorati, eseguiti di concerto con la competente Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali, rappresentata dall'arch. Antonio Pavone, dirigente responsabile del settore beni architettonici.

Dopo le operazioni di consolidamento si è proceduto con grande cautela alla rimozione del basorilievo, il quale, per essere stato completamente incastrato e cementato nella muratura, aveva finito per svolgere una funzione staticamente determinante in contrasto con la sua originaria concezione esclusivamente decorativa.

Le sculture sono state trasferite in laboratorio e si è quindi proceduto al risanamento della nicchia. Uno degli inconvenienti da eliminare era dato dall'altissima percentuale d'umidità contenuta nella muratura e nella roccia retrostante, nella quale si erano inserite in una certa quantità grosse radici della vegetazione spontanea attecchita nelle fessure.

Eliminate le radici, si è proceduto all'isolamento della nicchia creando una barriera nei confronti dell'umidità di risalita e di contatto mediante l'applicazione nella parete verticale retrostante di una guaina impermeabile in poliestere, successivamente isolata termicamente, per attenuare la condensa, con una lastra di poliuretano espanso.

Per l'umidità di risalita è stata creata una ulteriore barriera con una lastra di piombo applicata sul piano orizzontale.

Stante la necessità di proteggere l'opera, dopo la ricollocazione in situ, sia dagli atti vandalici che dalle azioni nocive degli agenti atmosferici e dei fumi inquinanti, si è progettata una struttura protettiva composta da un telaio in acciaio inox, rimovibile al bisogno, schermata sul davanti da una lastra di cristallo stratificato «Visarm 55r» dello spessore di mm. 12, armata con un film interposto di polivinilbutirrale dalle elevate caratteristiche di resistenza allo sfondamento.

La necessità della protezione tuttavia ha comportato la risoluzione dei problemi connessi alla sua collocazione ed in particolare di quello relativo alla ventilazione della nicchia per ovviare, nei limiti del possibile, ai fenomeni di condensa, nonché di quello relativo all'illuminazione notturna dell'opera.

Il primo è stato risolto creando un opportuno sistema di aereazione canalizzata; il secondo, data l'inopportunità di dover rimuovere la struttura protettiva per la semplice sostituzione delle lampade, è stato risolto studiando apposi-

tamente un sistema che consente una facile accessibilità dall'esterno per le operazioni di ordinaria manutenzione dell'impianto di illuminazione.

Per regolarizzare la forma della nicchia è stata ripristinata, rimuovendo la parte originaria ormai quasi inesistente, la fascia inferiore del vano realizzata in calcare tenero.

In occasione del restauro esterno infine si è proceduto alla sistemazione a verde della zona limitrofa nella quale si riscontrano testimonianze archeologiche.

Per l'opera scultorea, dopo le analisi preliminari e le indagini conoscitive nonché le ricerche storico-stilistiche, si è proceduto ad un intervento di restauro di tipo esclusivamente conservativo.

In primo luogo è stata rimossa la spessissima crosta nera che "patinava" la superficie e che rendeva illeggibili molti particolari del modellato.

Questa operazione è stata condotta utilizzando diverse tecniche mirate. In una prima fase si è effettuato gradualmente l'ammorbidente dello strato di sporcizia utilizzando sostanze emollienti neutre e non corrosive; in una seconda fase si è proceduto alla disinfestazione e alla bonifica con sostanze biocide: in una ulteriore fase particolarmente delicata è stata effettuata la rimozione manuale a bisturi di tutte le incrostazioni e delle materie estranee che danneggiavano l'opera.

Via via che si procedeva nel restauro affioravano le superfici originarie del modellato e lo splendido colore giallo caldo rosato della pietra calcarea.

La formella risultava essere stata più volte grossolanamente ridipinta, mentre la cromia originaria appariva costituita da una delicata pigmentazione rosata, che è stata rispettata nelle parti dove ancora persisteva. Queste parti si sono rivelate tuttavia purtroppo molto frammentarie.

Durante il restauro è stato possibile leggere le varie vicende dell'opera.

Si è potuto accertare che la scultura ha subito per ben due volte l'asportazione delle teste delle figure.

La prima decapitazione fu probabilmente eseguita da mano "esperta", verosimilmente da un collezionista, in quanto il taglio risulta netto e oculato.

Successivamente le teste furono certamente reintegrate, mediante l'apposizione di perni di cui si riscontrano le tracce.

Quindi l'opera subì una ulteriore vandalica amputazione che non si limitò alle teste, ma si estese anche ad altre parti del modellato (zampe dell'asino, arti delle figure).

Altro danno accertato è quello dovuto ad un incendio che ha lasciato vistose tracce nella materia, calcificando in modo irreversibile le parti più sporgenti a diretto contatto con le fiamme.

Rimosso lo sporco, le ridipinture, le stuccature a cemento e calce, consolidate le parti di materia disgregate per la presenza dell'umido, si è proceduto ad una cauta stuccatura delle piccole mancanze e ad una patinatura delle bruciature più vistose. Infine tutta la superficie è stata opportunamente protetta.

Le due parti costituenti l'opera sono state ricollocate nella nicchia già risanata, riposizionandole ed ottimizzando lo spazio circostante con uno stacco perimetrale per rendere più leggibili e valorizzare ulteriormente le dimensioni originarie.

Sarà auspicabile, come per tutte le opere d'arte esposte all'esterno, provvedere nel tempo a semplici ma necessarie operazioni di manutenzione.

Restauratore: Adriana Vindigni

Restauro a cura del Distretto 2110 del Rotary International (Clubs Augusta, Lentini, Modica, Noto, Ragusa, Siracusa e Vittoria)

Anno Sociale: 1987-1988

Governatore: Francesco Vesco

10

Ignoto scultore dei Nebrodi centrali, inizio sec. XVII

Maria SS. Immacolata

Statua lignea, h. cm. 140

S. Marco d'Alunzio, Chiesa Madre

Proveniente dalla chiesa di S. Maria la Nuova, detta anche dei Poveri, dove esisteva una cappella ricordata dal Meli nel settecentesco manoscritto¹, la statua lignea è oggi pertinente alla chiesa Madre.

La Vergine, raffigurata secondo i canoni iconografici con le mani giunte, ritta sulla gamba destra, poggia su un cuscino di nubi dal quale spicca una falce di luna e si evidenziano volti alati di angioletti. Il corpo, avvolto in un ricco mantello che fascia la cintola e muove in ampi panneggi orientati dalla morbida flessione del ginocchio sinistro, reca un ricco abito segnato da eleganti pieghe e decorato con incisioni su fondo oro nella tecnica di importazione iberica detta a "estofado", caratteristica dell'area catalana e valenzana che ha trovato forte diffusione in ambito siciliano.

Il decoro delle vesti che ben simula i tessuti è a fiorami marcati da tocchi di turchese e rosso rubino poi coronati da intrecci di volute e fogliami. Dal volto, con occhi vitrei, dall'incarnato e dalle linee somatiche traspaiono caratteri tipici, rafforzati dalla lunga aurea chioma bipartita sulla fronte e sciolta su spalle e schiena, giusti costumi muliebri e rurali. Questi caratteri formali trovano analogia e confronto con altra statua di Maria Maddalena, oggi al museo parrocchiale di arte sacra di quella stessa città, attribuibile al medesimo ignoto artefice del quale le fonti, ad oggi, non hanno restituito il nome ma che per vari confronti va ricercato e collocato nell'ambito delle botteghe dei Nebrodi centrali, forse di Mirto o Tortorici, nella cui area si riscontrano rapporti cromatici ed analogie scultoree con altri artistici manufatti. Databile ai primissimi anni del sec. XVII l'opera è forse commissionata dalla Confraternita dei SS. 40 Martiri costituita in S. Marco nel 1603 ed inaugurata sotto il titolo di Maria SS. Immacolata².

Antonello Pettignano

¹ A. Meli, *Istoria antica e moderna della città di S. Marco*, manoscritto del sec. XVIII pubblicato a cura di O. Bruno per la Società Messinese di Storia Patria, Messina 1984.

² Archivio Parrocchiale di S. Marco d'Alunzio, libri dei conti. S. Miracola, *S. Marco d'Alunzio - pagine d'archivio*, Rocca di Caprileone 2001.



Nota di restauro

Fortemente degradata da attacchi di tarlo, presentava lacune nelle vesti, nelle mani e nel retro dove un forte incavo ne evidenziava un probabile uso in apparato scenografico e rendeva l'opera gravata da problemi strutturali.

Tratti integrati da pesanti stuccature presentavano tracce di ridipinture.

Si è proceduto ad un fissaggio dell'apparato cromatico, alla disinfestazione ed al consolidamento del legno. Si è quindi pulito a solventi e bisturi l'incarnato e la parte del vestiario e dei capelli.

Integrazioni lignee neutre sono state poste a colmare le lacune e sempre in modo neutro si sono poste vernici a raccordo delle cromie.

Il restauro è stato ultimato con operazioni di ritocchi finali e verniciatura protettiva.

Restauratore: Ernesto Geraci

Restauro a cura del Rotary Club S. Agata Militello
Anno Sociale: 1993-1994

Presidente: Francesco Mangano

Ignoto, fine sec. XVI - primo quarto sec. XVII

Adorazione dei Pastori

Olio su tela, cm. 273 x 185 ca.

Enna, Chiesa di San Cataldo

La piccola chiesa di San Cataldo, testimoniata già nel primo decennio del XIV secolo, fu riedificata alla metà del Settecento quando, non più rispondente alle accresciute esigenze del culto locale, l'antico edificio medievale venne demolito per lasciare il posto ad un tempio più grande, ultimato soltanto un secolo dopo¹.

L'esecuzione del dipinto inedito va riferita al periodo di maggiore intensità della committenza artistica della chiesa, tra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo. Un termine *post quem* per la sua datazione è fissato dall'elenco di beni stilato nel 1572 in occasione della visita pastorale del vicario generale della Chiesa catanese Nicolò Stizza, aggiornato fino al decennio seguente dall'allora parroco della chiesa Alberto Calcagno (1583-1618), nel quale tra le opere d'arte possedute dalla chiesa non compare alcun quadro dell'*Adorazione dei pastori*².

Una probabile datazione *ante quem* si evince invece dai successivi inventari redatti dal parroco Giuseppe Panesporo (1611-1641). In un primo «Annotamento di tutti i beni...», compilato nell'autunno del 1633 su istanza del visitatore generale Francesco d'Amico, è citato un quadro «della natività»³; nell'inventario del 1639 si registra la presenza di un secondo quadro «della natività», definito «novo» per distinguerlo appunto dal dipinto di analogo soggetto già esistente⁴. La data di esecuzione dell'opera entro i primi tre decenni del Seicento è del resto confermata da riscontri di carattere formale.

Il dipinto non è riconducibile, per considerazioni di ordine stilistico, a nessuno dei pittori la cui attività nella chiesa è documentata in quel lasso di tempo, Giuseppe Albina, Giovan Forte La Manna di Calascibetta e Francesco Pellegrino da Montalto⁵, e appare nel suo insieme diseguale, per una patente incostanza di tensione nello stile del pittore o forse, più credibilmente, in quanto esito di un intervento di collaborazione. Rispetto ai lineamenti addolciti da morbidezze cromatiche e luminose, dal pittoricismo accentuato, del volto dell'angelo a sinistra della composizione, l'ovale della Madonna si differenzia per i profili più decisi, il taglio netto delle ombre



nel sottogola e lungo la linea del naso, mentre i capelli biondi sono ravvivati da lumeggiature sottili, come in origine dovevano consistere le ciocche, oggi lacunose, dell'angelo; in entrambe le figure le tonde palpebre coronano lo sguardo umilmente abbassato nella disposizione convenzionale dell'orazione. Allo stesso modo, appaiono più rigide e statiche nelle pose la Madonna ed il San Giuseppe a confronto con la figura snella e vivace dell'angelo: libera dall'impaccio delle pesanti stoffe che ammantano la Madonna, la veste dai colori cangianti dell'angelo inconfondibile stilema manieristico nella sua parte posteriore si anima in un fremito dinamico di pieghe fruscianti. Il Bambino ai piedi della Madonna è caratterizzato dall'addensarsi dell'ombra sulle palpebre ben delineate e sulla curva della testa tondeggiante. Le altre

figure appartengono ad un fare più stanco, ad una pratica meno doviziosa. Il tema iconografico, tratto dal Vangelo di San Luca (II, 8-20), è rappresentato secondo uno schema tradizionale, diffuso nel Quattrocento e riaffermato nell'età della Controriforma per precise esigenze teologiche⁶. La composizione, invero priva di invenzione, si presenta ricca di citazioni e di molteplici apporti tratti da modelli fiamminghi come da spunti napoletani, riorganizzati in una immagine devozionale convenzionale⁷. D'altro canto, il pittore di San Cataldo rivela innegabili legami con i modi del variegato, e non ancora del tutto noto, ambiente artistico tardo-manierista siciliano gravitante intorno alla cerchia dello "Zoppo di Gangi", ovvero alle personalità artistiche di Gaspare Bazzano e Giuseppe Salerno, come denuncia una serie di citazioni di motivi formali e iconografici, tra cui il ricorso a scene secondarie sullo sfondo con le figurette dipinte con tecnica compendiaria; motivo che ritorna in opere di Pietro d'Asaro come, per esempio, la *Madonna della Catena* (1626-1633) della chiesa madre di Racalmuto, dove si ritrova anche il suggestivo particolare della città evanescente posta sulla linea dell'orizzonte le cui forme, rese con sintetiche e mosse pennellate di colore stese a corpo, sembrano smaterializzarsi nella luce⁸. Puntuale corrispondenza inoltre, nella struttura generale e nei dettagli - il pastore che solleva il copricapo, il Bambino che porta un dito alla bocca ecc. - si colgono con i quadri di analogo soggetto dipinti dal Salerno per la chiesa dell'Annunziata di Isnello nel 1620 e per la chiesa di S. Maria delle Grazie di Polizzi Generosa tra il 1616-17⁹, a conferma, se non proprio dell'appartenenza ad una stessa "officina" artistica, di una pratica condivisa nella costruzione dell'immagine di soggetto religioso. Tutto ciò consente, più in generale, di definire un credibile ambito artistico entro cui collocare il dipinto, lasciando piuttosto ancora aperta la questione dell'attribuzione.

Paolo Russo

¹ Cfr. R. Lombardo, *La chiesa di San Cataldo a Enna*, Enna 1994, con ampia documentazione rintracciata da Orazio Trovato all'Archivio di Stato di Enna.

² ASDCT (= Archivio Storico Diocesano di Catania), *Visite Pastorali, Carpetta 4, 1565-1592, Registro di visita con inventari. 1572, 35, Parte I.*

³ ASDCT, *Visite Pastorali, Carpetta 18, 1632-33, Atti di s. visita con riveli. 1633, Volume I, «Annotamento di tutti beni mobili et stabili et giogali che tieni la chiesa parrocchiale di Santo Cataldo...», c. 3v.*

⁴ ASEN (= Archivio di Stato di Enna), *Notai Diversi, Carpetta a parte, vol. 1, «Annotamento di tutti beni stabili e mobili ...», c. 4r.*

⁵ Dei tre autori citati nei documenti, Giuseppe Albina, senz'altro il più noto, firma e data nel 1595 il bel quadro con il santo titolare in cattedra (cfr. C. Guastella, scheda n. 21, in *XII Catalogo di Opere d'arte restaurate (1978-81)*, Palermo 1984, pp. 100-110, tavv. LVIII-LIX); il pittore Giovan Forte La Manna di Calascibetta è autore nel 1636 del dipinto autografo con l'Assunzione della Madonna (ASEN, *Notai Diversi, Bastardelli, Volume 147 - anno 1636, c. 334r, atto del 20/5/1636*); e il pittore Francesco Pellegrino da Montalto intorno al 1621 è messo a saldo per non meglio precisati lavori di pittura (ASEN, *Notai Diversi, Bastardelli, Volume 126 - anni 1620-1621, c. 274*).

⁶ Il motivo tradizionale della Madonna in adorazione innanzi al Bambino, in ginocchio con le mani giunte in un gesto di preghiera tipicamente occidentale, basato, come è noto, sugli scritti di Santa Brigida - cfr. H. Cornell, *The Iconography of the Nativity of Christ*, in "Uppsala Universitets Arsskrift", 1 (1924), pp. 1-101, si era sostituito nel corso della prima età moderna alla rappresentazione più antica di origine orientale della Natività con la Madonna sdraiata sul letto alla presenza di due levatrici, scena ispirata ai testi apocrifi e condannata dalla cultura tridentina attraverso il suo maggior rappresentante in tema di immagini sacre, il gesuita Giovanni Molano (1533-1585): cfr. *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum. Libri IV, auctore Ioanne Molano ...*, apud Ioannem Bogardum, Lovanii 1594 (prima ed. 1570), Lib. II, cap. XXVII, pp. 45 e ss.; e D. Freedberg, *Johannes Molanus on Provocative paintings*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 34 (1971), pp. 229-245; sulle due versioni del tema e sul loro significato, cfr. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétienne*, t. II, Paris 1957 (ristampa anastatica 1977), pp. 218-229.

⁷ Il tipo del pastore accompagnato da un cane, a sinistra del quadro, che solleva il copricapo in segno di pia riverenza e riconoscimento del Salvatore, nel cui volto si avverte la volontà di caricare significativamente l'espressione fino al limite della deformità fisionomica, sembra derivare da una stampa dell'incisore fiammingo Johannes Sadeler, su un'invenzione di Marten de Vos: cfr. *In Praesepe. Immagini della Natività nelle incisioni dei secoli XVI-XIX*, catalogo della mostra, a cura di I. Olivieri e A. Vicini Mastrangeli, Roma 1987, pp. 151-152, n. 237.

⁸ Su Gaspare Bazzano e Giuseppe Salerno cfr. *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi*, catalogo della mostra, a cura di V. Abbate, Palermo 1997; per Pietro d'Asaro cfr. *Pietro d'Asaro il Monocolo di Racalmuto (1579-1647)*, catalogo della mostra, a cura di M. P. Demma, Palermo 1984; G. Barbera, ad vocem *D'Asaro Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, v. 33, Roma 1987, pp. 1-3; M. P. Demma, ad vocem *D'Asaro Pietro*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *Pittura*, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993, pp. 136-138.

⁹ Cfr. E. De Castro, scheda n. 38, e V. Sola, scheda n. 44, in *Vulgo dicto lu Zoppo di Gangi ...*, cit., rispettivamente alle pp. 214-215 e 226-227.

Nota di restauro

Il dipinto si trovava in pessimo stato di conservazione: la tela, priva del telaio, presentava numerose lacerazioni ed una vistosa mancanza nella parte superiore, alle diffuse cadute del colore e della mestica si assommavano pesanti ridipinture, rendendo precaria la lettura dell'immagine. L'intervento di restauro conservativo è consistito nella preliminare velinatura con carta giapponese, quindi nelle principali operazioni della pulitura meccanica (a bisturi), della foderatura con doppia tela di canapa a colla di pasta, della stiratura e saldatura del colore e della mestica nel supporto, del montaggio in un apposito telaio ligneo estensibile, della pulitura della superficie pittorica a solvente e a bisturi. La grande lacuna in alto è stata trattata a tinta neutra col metodo della selezione cromatica. La verniciatura finale protettiva ha concluso l'intervento di restauro. Tra i "pentimenti" originali emersi durante l'operazione di pulitura è stato lasciato parzialmente visibile, ai fini documentari, quello relativo al Bambino che, originariamente nudo, era stato successivamente ricoperto da un vestito a fasce decorate.

Restauratore: Francesco dell'Utri

Restauro a cura del Rotary Club Enna
Anno Sociale: 2000-2001
Presidente: Sebastiano Sicurezza

Giovan Simone Comandè (Messina 1558? - 1630?)

S. Antonio da Padova col Bambino

Olio su tela, cm. 120 x 220

Messina, Chiesa di Gesù e Maria del
Buonviaggio al Ringo

«Nella chiesa dei Padri Osservanti detti di S. Maria di Gesù l'inferiore espresse S. Antonio da Padova, figura al naturale in piè, col pargolletto Gesù sul libro»¹.

Così lo storiografo Francesco Susinno nel 1724, ricorda questa, tra le opere attribuite al pittore messinese Giovan Simone Comandè. La tela, rimase nella sua originaria collocazione, testimoniata dalle fonti², fino al terremoto del 1908, posta sull'ottavo altare a destra della quattrocentesca chiesa annessa al convento di S. Maria di Gesù inferiore. Successivamente trasferita nella chiesa di Gesù e Maria del Buonviaggio al Ringo è stata identificata come l'opera perduta del Comandè³ la cui produzione, in parte indagata, si include tra quella degli artisti attivi a Messina nel secolo XVII.

Figlio d'arte, il padre Stefano era pittore, non si conosce con precisione la data della sua nascita; tuttavia, per le indicazioni date dalle fonti e per la datazione di alcune opere documentate è da accogliere l'ipotesi che sia avvenuta intorno agli inizi della seconda metà del XVI secolo³.

A una formazione umanistica fa seguito un alunnato presso la bottega di Deodato Guinaccia e, più avanti, studia a Venezia.

Di ritorno a Messina esercita la sua attività insieme al fratello Francesco anch'egli pittore, fino alla morte avvenuta intorno agli anni trenta del XVII secolo⁴.

L'iconografia di S. Antonio e dei fatti legati alla sua vita, è ampiamente testimoniata nell'arte siciliana. Infatti, dopo il soggiorno del Santo nell'isola, in Sicilia sorsero conventi francescani decorati da cicli di affreschi dedicati interamente alla narrazione delle storie della sua vita; con la diffusione del culto, secondo solo a quello di S. Francesco, specie dal XVI secolo in avanti, le chiese furono arricchite da opere in marmo, pale d'altare, sculture in legno, statue in cartapesta, argenti, ricami, che rappresentano S. Antonio da solo o insieme ad altri santi, spesso in presenza della Vergine e che raggiungono talvolta livelli elevati e nobili nell'esecuzione, altre volte invece, toni più popolari e retorici⁵.



Tra le opere cinquecentesche che si avvicinano alla nostra nella composizione, seppure il Bambino non vi è raffigurato, un esempio ne è il S. Antonio da Padova, tela firmata e datata 1584 del pittore palermitano Giuseppe Alvino detto il Sozzo, già nella chiesa di S. Maria degli Angeli detta la Gancia a Palermo, oggi alla galleria regionale di Palazzo Abatellis⁶, che rivela una matrice culturale polidoresca ma con un mal celato arcaismo nella rappresentazione del Santo che risulta retorico e convenzionale.

Più simile invece nella composizione alla tela del Comandè è un'opera di Filippo Iannelli, firmata e datata 1653 oggi al Museo civico di Castoreale⁷.

Nel nostro dipinto, lo spirito fortemente religioso dell'autore, si manifesta nella intensa spiritualità del santo la cui immagine si impone nello spazio pittorico; il volto, raffinato nell'esecuzione, ha una espressione serena ma intensa, lontana, assorta in una contemplazione mistica. Il volto del bambino, al contrario, colpisce per la

sua vivacità, gli occhi sfuggenti catturano lo sguardo dell'interlocutore al quale sembra indicare il cammino già intrapreso dal Santo.

Sotto il profilo stilistico, il Comandè è un artista con una produzione documentata limitata a poche opere, la letteratura artistica lo vuole aderente alla maniera del Guinaccia e, poi, sensibile all'arte veneta, mancano tuttavia supporti tali da poter definire con chiarezza il suo percorso e fondamentale a questo scopo sarebbe la conoscenza della produzione del fratello Francesco⁸. Nel S. Antonio, la maturità dell'esecuzione, la presenza di lumeggiature che creano un rilevante effetto chiaroscurato, il naturalismo, più evidente in alcuni brani (i piedi e i capelli del Santo, il giglio ...), includono il dipinto tra le opere dell'artista successive all'esperienza veneta sulla quale sono state avanzate alcune perplessità⁹ e sensibili soprattutto all'andamento della composita cultura locale.

Siamo probabilmente intorno agli anni venti del XVII secolo, periodo felice della produzione del Comandè, che, in linea con il modello di vita adottato, dipinge tele controriformistiche, severe, senza tuttavia cadere nel retorico.

Giovanna Famà

¹ cfr. F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, a cura di V. Martinelli, pp. 121-126 Firenze, 1960.

² F. Hackert - G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, a cura di G. Molonia, pp. 75-76, Messina 2000; G. Vadalà Celona, *La chiesa di Santa Maria di Gesù inferiore di Messina, quale era prima del terremoto del 28 dicembre 1908*, in "Archivio Storico Messinese", X-XV, 1909-1914, p. 272; A. Salinas - G. M. Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate dalle RR. Soprintendenze dei monumenti, dei Musei e delle Gallerie di Palermo (Palermo 1915)*, rist. anastatica a cura di F. Campagna Cicala e G. Molonia in "Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina" 8, Messina 1998, p. 45".

³ F. Campagna Cicala, *Comandè Giovanni Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 24, Roma 1982, pp. 512-513; F. Hackert - G. Grano, cit. p. 75; G. Molonia, *La chiesa di Gesù e Maria del Buonviaggio in La chiesa di Gesù e Maria del Buonviaggio al Ringo* p. 39, 45 nota 26, Messina 2000.

⁴ Per una bibliografia completa sull'artista cfr. G. Molonia in F. Hackert - G. Grano, *Memorie ...* cit. p. 75, nota 57.

⁵ Per la conoscenza della iconografia di S. Antonio da Padova e della devozione al Santo testimoniata nell'arte colta e nella devozione popolare, cfr. A. Bilardo, *I segni della devozione a S. Antonio da Padova in Castoreale*, Messina 1995.

⁶ cfr. G. Famà, *Nuove riflessioni sul pittore Giuseppe Alvino detto "Il Sozzo"* in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna Facoltà di Lettere e Filo-

safia Università di Messina", n. 7-8, pp. 15-16, Messina 1983-1984.

⁷ A. Bilardo, cit. pp. 44-45, tav. 3.

⁸ F. Campagna, cit. pp. 511- 513.

⁹ F. Campagna, cit. p. 512.

Nota di restauro

La tela è stata sottoposta a due diversi interventi di restauro eseguiti dalla Geraci s.r.l.

Il primo del 1980, conservativo, finalizzato al recupero dell'originale con metodo rigorosamente filologico senza reintegrazioni pittoriche; il secondo, pittorico, con reintegrazione pittorica delle lacune.

Primo intervento:

Telaio: legno con traverse incrociate e zeppe.

Supporto: tela a trama larga.

Preparazione: gesso e colla.

Pellicola pittorica: pigmenti misti a olio. Stato di conservazione: il dipinto presentava prima dell'intervento di restauro una superficie pittorica arida e con cadute di colore sparse.

Restauro: la tela è stata scollata e schiodata dal telaio - sulla superficie pittorica è stato applicato un velo protettivo di fogli di carta di riso incollati con colletta stesa a caldo con un pennello - è stata rimossa con spugnature d'acqua calda la tela di rifodero novecentesco incollata sul retro del dipinto sul quale è stato pennellato uno strato di colletta a caldo - è stata quindi applicata la nuova tela di rifodero utilizzando la colla pasta, composta da due veli di tela di lino ad armatura trama ordito preventivamente bagnata e stesa sul telaio interinale provvisorio estensibile, di dimensioni maggiori del dipinto - è stata quindi stirata la superficie pittorica con ferri caldi mantenuti alla temperatura costante di circa quaranta gradi centigradi e poi reintelata su un nuovo telaio perimetrale in legno d'abete con regolatore di pressione per l'espansione dei quattro angoli - è stata eseguita la pulitura utilizzando supporti chimici e meccanici, che ha eliminato la vernice ingiallita, le ridipinture e le precedenti stuccature.

Infine tutta la superficie del dipinto è stata ritoccata utilizzando colori a vernice nel rispetto di un criterio di recupero dell'originale rigorosamente filologico e verniciata a spruzzo con vernice mat.

Secondo intervento:

Integrazione pittorica e verniciatura a spruzzo con vernice mat.

Restauratore: Geraci restauri s.r.l

Restauro a cura del Rotary Club Messina

Anno Sociale: 2000-2001

Presidente: Anselmo Minutoli

13

Geronimo Paladino (Corleone, not. 1594-1623)

S. Domenico (firmato e datato 1623)

Olio su tela, cm. 198 x 143

Corleone, Chiesa Madre

Il dipinto, firmato e datato, è allo stato attuale uno dei due rimasti della produzione di Geronimo Paladino, pittore che fissò la propria residenza a Corleone, dove aveva preso la cittadinanza a seguito di matrimonio.

Del pittore, finora quasi del tutto sconosciuto è stato di recente dato un primo regesto dal Mendola¹. L'opera è citata pure dal Mangano², che altresì menziona il dipinto con *I Quattro Santi Coronati* e la relativa data 1594, oggi pure assegnato al Paladino, a seguito delle risultanze documentarie conseguite dal già citato Mendola³.

La tela presenta al centro della rappresentazione, isolata su di uno sfondo di paesaggio con città, la figura di S. Domenico di Guzman, fondatore dell'Ordine Domenicano, in atteggiamento ieratico, in atto di benedire vestito dell'abito bianco e del mantello nero. Il santo, barbuto e con la tonsura dei capelli, regge con la mano sinistra un libro ed uno stelo, attributi iconografici del santo. Ai suoi piedi, il cane con la fiaccola, altro simbolo dell'Ordine. Dal punto di vista dell'ambito culturale, il dipinto si inserisce nel filone del manierismo isolano, giungendo, ad avviso di chi scrive, ad esiti più vicini a quelli di un Geronimo Rizzardo (o Girolamo Ricciardi), pittore vicino al più famoso Filippo Paladini, piuttosto che alla cerchia degli "Zoppo di Gangi" o del "Monocolo di Racalmuto". Si veda, ad esempio, il dipinto del suddetto Rizzardo raffigurante *S. Eulalia* della Galleria Regionale della Sicilia di Palermo, rispetto al quale però il nostro dipinto raggiunge esiti meno pittorici e più grafici stante la resa dell'opera più disegnativa e meno plastica. Diversi erano stati gli esordi del nostro pittore, come dimostra la già citata tela con *I Quattro Santi Coronati*, che appare però abbondantemente ridipinta, che appaiono legati allo stato dei fatti a moduli compositivi del Quartararo e del De Vigilia.

Giulia Davì

¹ G. Mendola, *Inediti d'arte nella diocesi di Monreale*, in *Gloria Patri. L'Arte come linguaggio del sacro*, Palermo 2001, pp. 20-21.

² S. Mangano, *Corleone e i suoi beni culturali*, Palermo 1993, pp. 20-21.

³ *Il San Domenico della chiesa madre di Corleone*, relazione tenuta dal prof. G. Mendola a seguito del restauro dell'opera.



Nota di restauro

La tela era in parte staccata dal telaio ed erano presenti su tutto il perimetro tratti di chiodatura. La trama molto fitta presentava mancanze di colore e di preparazione, la cromia era molto opaca ed abrasa.

Dopo la dismissione del telaio si è proceduto alla velinatura, alla pulitura del retro della tela ed al trattamento di tagli e buchi con garza velatino. La foderatura è stata eseguita a colla pasta con doppia tela patta.

La stuccatura delle lacune ha preceduto la reintegrazione di quelle più grandi ad acquarello ed il ritocco generale con colori a vernice col metodo del punteggiato e del rigatino. Montaggio su nuovo telaio con tiranti, tre verniciature lucide a pennello e verniciatura finale Matt.

Restauratore: C. Mazzaglia

Restauro a cura del Rotary Club Corleone

Anno Sociale: 2001-2002

Presidente: Francesca Paola Miata

Ignoto pittore, primi decenni del secolo XVII

Adorazione dei pastori (chiamato *Il Presepio*)

Olio su tela, cm. 224 x 160

Sciaccia, Chiesa del Santuario di San Calogero

Nonostante l'ultimo restauro, provvidenziale per ciò che riguarda lo stato di conservazione, l'opera reca i segni indelebili (svelature, ritocchi) di antichi interventi, che ne avevano già compromesso la leggibilità originaria. Il dipinto si presenta disomogeneo sul piano qualitativo: infatti, a una composizione articolata e ricca di personaggi colti in pose diversificate, con brani di natura morta in primo piano e ricercati effetti luministici, non corrisponde la definizione di taluni particolari e passaggi cromatici e chiaroscurali. I chiaroscuri sono drastici, gli incarnati e i tratti somatici dei personaggi risultano appesantiti, i panneggi, come anche le capigliature contro le aureole mostrano contorni marcati. Alcune ingenuità, quali la capanna-grotta dalla struttura sommaria e l'inserito di paesaggio urbano a ridosso di uno squarcio di luce, rivelano un impegno differenziato da parte dell'autore: più esperto e consapevole nelle figure tratte dal repertorio della pittura locale a lui contemporanea, approssimativo e generico per lo sfondo vagamente bassanesco.

Le componenti culturali del dipinto, idealmente integrato delle sua cromie, velature e lumeggiature originarie, rimandano all'ambiente della Sicilia sud-occidentale dei primi del XVII secolo, segnata da un certo fondo paladinesco, con arcaismi alla Fonduli, cui si innesta con maggior vigore l'aggiornamento su Pietro D'Asaro e i suoi epigoni. L'ignoto pittore sembra muoversi quindi lungo la linea culturale che unisce i centri costieri dell'agrigentino all'entroterra nisseno¹. Alla luce di queste componenti il dipinto acquista una più solida identità culturale, pur rimanendo nell'anonimato cui lo relegano le innegabili debolezze. L'incerto sfondo, il Bambino "fluttuante", le ombre troppo nette non trovano infatti il necessario riscatto in alcuni brani, quali il candido grembiule sgualcito del pastore in piedi sulla destra, o la figura di spalle in controluce al centro della composizione, indicativi di una ricerca virtuosistica di effetti realistici. Simili "trasformismi" è dato riscontrare anche in quel Pompeo Buttafuoco la cui

vicenda artistica fortemente tributaria del D'Asaro e svoltasi nell'agrigentino, induce la possibilità di più di un confronto con l'ignoto autore del nostro dipinto.

Evelina De Castro

¹ G. Davì, *La cultura figurativa nel nisseno fra Cinque e Seicento*, in *La pittura nel nisseno dal XVI al XVIII secolo*, a cura di E. D'Amico, Palermo 2001, p. 53 e segg.

Nota di restauro

Velatura della pellicola del colore, telaio estensibile combinato, preparazione del tergo delle tele, foderatura, pulitura, trattamento delle lacune, verniciatura finale.

Restauro a cura del Rotary Club Sciaccia

Anno Sociale: 1991-1992

Presidente: Agostino Mangiaracina

Fra' Umile da Petralia (1600-1639)

Crocifisso (1634/5)

Scultura lignea policroma, h. cm. 180

Mistretta, Chiesa di S. Maria

Padre Pietro Tognoletto¹, nel "Paradiso Serafico del Regno di Sicilia", annovera il crocifisso di Mistretta tra quelli sicuramente realizzati dalla fervida mano di Giovanni Francesco Pintorno, meglio noto come frate Umile da Petralia². L'attribuzione si ritiene certa anche perché l'opera mostra palesemente tutti i *topoi* della produzione pintorniana e pertanto è ascrivibile alla fase di piena maturità del petralesse, all'incirca tra il 1634 e il 1635.

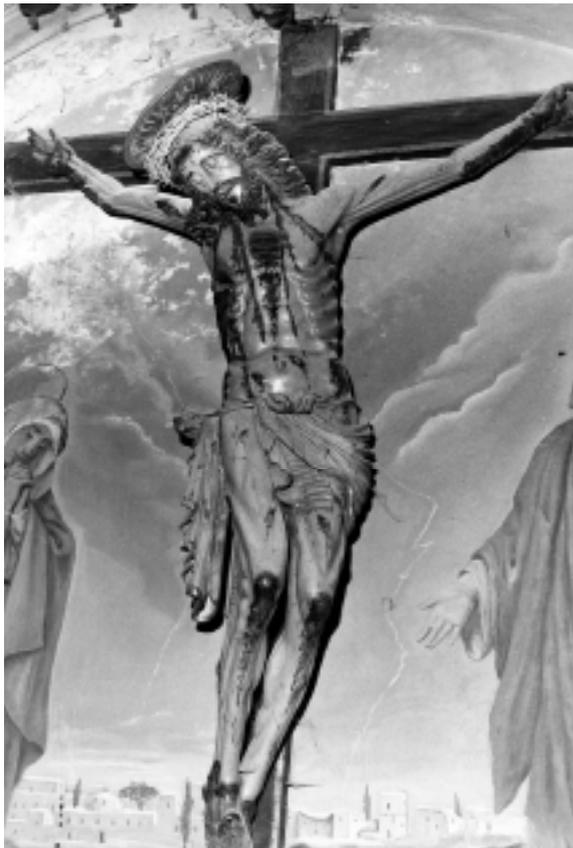
Questa scultura di frate Umile, trova i suoi presupposti in una vocazione artistica sbocciata nella bottega paterna, poi maturatasi a Palermo, e quindi consolidatasi nell'ambito della produzione di alcuni artisti coevi³, quali: i Li Volsi di Nicosia, noti statuari, i Ferraro di Giuliana, grandiosi decoratori a stucco, Gian Paolo Taurino⁴, abile scultore gesuita. Durante il noviziato⁵ (1623-24), il frate comincia la sua attività di scultore di crocifissi lignei con il capolavoro di Petralia Soprana, definito "il primo versetto di un inno che continuerà ad elevare al Redentore per tutta la vita"⁶. I suoi confrati gli consentono sempre di poter lavorare con grande libertà, comprendendo che la sua, sgorgando dalla più profonda interiorità, non è mera arte decorativa, ma apostolato che si esprime attraverso le opere d'arte piuttosto che con le parole.⁷ Il Cristo di Mistretta, decimo nell'elenco fornito dal Tognoletto⁸ e nato per la chiesa del locale convento dei Minori Riformati (dove si trova ancora oggi), riprende lo schema comune a tutti i crocifissi pintorniani, schema nato inizialmente servendosi di un confratello, e poi ripetendo il prototipo con alcune varianti⁹.

La tradizione¹⁰ narra che, prima di accingersi a creare ciascuno dei trentatré crocifissi a lui attribuiti, il petralesse si confessasse e si purificasse con digiuni e penitenze, per meglio far rivivere nelle sue sculture i dolori di Gesù in croce. L'accentuata attenzione al realismo da parte del Pintorno nasce, però, anche dal suo essere stato impotente testimone di una calamità naturale come la peste, che ha seminato angoscia e morte. Di conseguenza, la rappresentazione del

crocifisso rende Dio più vicino alle sofferenze degli uomini, ma è un Dio-Uomo che, attraverso il dolore, trionfa, e diventa così strumento di catarsi per l'umanità.

Dal crocifisso di Mistretta traspare in filigrana anche il contesto storico-culturale¹¹ in cui nasce tutta la produzione pintorniana: l'atmosfera controriformistica, lo studio francescano delle visioni di S. Brigida, la componente spagnola che in Sicilia si esprime pure attraverso i Retablos, conclusi in alto proprio col Crocifisso¹². Per quanto concerne le fonti iconografiche dei crocifissi del petralesse, la critica¹³ trova un archetipo nella "Crocifissione" di Scipione Pulzone, eseguita per la chiesa di S. M. della Vallicella tra il 1590-91. Studi recenti¹⁴ mostrano che il modello del Cristo morto sembra piuttosto derivare dal "Cristo de las injurias" realizzato nel XVI secolo da Gaspar Becerra per la Cattedrale di Zamora, e, soprattutto, per le opere mature di frate Umile si intravedono similitudini stilistiche con le sculture di Gregorio Hernandez nelle chiese del Carmen e de la Luz a Valledolid¹⁵.

Nell'opera di Mistretta, l'artista ha perso quelle note acerbe e quelle incertezze tecniche¹⁶ (la voluminosità del capo e il forzato inserimento delle braccia) dei primi crocifissi, ed è approdato ad un'opera matura, in cui Cristo è colto nell'attimo del trapasso. La figura è caratterizzata da un modulo allungato e notevolmente disteso rispetto ai precedenti esemplari, ravvivato dalla simmetria scaturita dal gioco contrapposto del capo rivolto a destra e delle ginocchia flesse verso sinistra. Il viso inclinato, la cui drammaticità è accentuata dalla bocca semiaperta e dagli occhi socchiusi e spenti, il corpo nudo, asciutto, secco, martoriato da ferite ed ematomi¹⁷, il trattamento della linea anatomica: sono tutti elementi che mirano ad esaltare la solenne *gravitas* del Dio Incarnato. La corona di Cristo, costituita da più giri di spine, e le ciocche dei capelli che scendono sinuose sulla spalla destra si identificano come note distintive della scultura del petralesse. Non si trova invece un elemento tipi-



co nei crocifissi precedenti, cioè una spina della corona che trafigge un sopracciglio, eco di un dolore realmente sofferto dal frate, in quanto affetto da una malattia agli occhi che lo porterà alla cecità. Di grande realismo sono pure i solchi provocati dalle funi alle caviglie e ai polsi, i lividi sparsi, le piaghe, ma soprattutto l'eccessiva voluminosità del sangue che sorge copioso dalla ferita del costato (in cui si intravedono pure le viscere), voluminosità resa attraverso l'utilizzo della ceralacca.

Dall'opera del Pintorno esala un'aura di "misticismo reale", nata dalla perfetta coesione dell'uomo-artista con l'uomo-religioso, tanto che la critica ha definito frate Umile da Petralia come il "Beato Angelico della scultura barocca in Sicilia"¹⁸ o il "Fidia Cristiano della serenità non olimpica, ma paradisiaca, propria della divina maestà, nell'espressione della bellezza morale e della divina dignità dell'Uomo-Dio".¹⁹

Caterina Giannetto

¹ P. P. Tognoleto, *Il Paradiso Serafico del Regno di Sicilia*, Palermo 1687, t. II, p. II, lib.VII, cap. XXXIII, pp. 307-315, in part. p. 308. Padre Tognoleto è il primo biografo, nonché confratello di Frate Umile.

² Giovanni Francesco Pintorno, entrando nel 1623 nell'ordine dei Francescani Riformati, prese il nome di Fra' Umile da Petralia.

³ R. La Mattina - F. Dell'Utri, *Frate Umile da Petralia, l'arte e il misticismo*, Caltanissetta, 1986, pp. 25-39.

⁴ Per l'influenza del Taurino cfr. in particolare A. Cuccia, *Fra Umile da Petralia, Il crocifisso di Petralia*, in *XV Catalogo di opere restaurate (1986-1990)*, Palermo 1994, scheda n. 15 pp. 91-94.

⁵ Cfr. G. Macaluso, *Frate Umile da Petralia Soprana scultore del XVII secolo, contributo per una biografia critica*, in "Archivio Storico Siciliano", serie III, vol. 17, pp. 155-245, in part. p. 194. Padre Macaluso si muove contro la critica tradizionale che propende per il noviziato di Fra' Umile nel convento di Nicosia e opta invece per quello di Petralia Soprana, lontano dalla peste e noto per le anime pie che vi dimoravano. Quest'ultimo convento inoltre, eretto proprio negli anni dell'infanzia del Pintorno, esercitò sul giovane una notevole influenza che pose le basi per la futura vocazione religiosa.

⁶ G. Macaluso, op. cit., p. 187.

⁷ F. A. Gemelli, *Il francescanesimo*, Milano 1956, pp. 251-252; S. Cali, *Custodie francescane cappuccine in Sicilia*, Catania 1967, p. 19.

⁸ P. P. Tognoleto, op. cit., p. 308.

⁹ Cfr. R. La Mattina - F. Dell'Utri, op. cit., p. 49.

¹⁰ P. P. Tognoleto, op. cit., p. 308; P. B. Mazzara, *Vita di Fra' Umile da Petralia Soprana, laico riformato, famoso scultore*, in *Leggendario francescano*, ed. Veneta, 1721, T II, pag. 146-150. G. Macaluso, op. cit., p.187.

¹¹ D. Malignaggi, *La scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. X,

Palermo 1981, p. 109; S. La Barbera Bellia, *La scultura della Maniera in Sicilia*, Palermo 1984, p. 142; R. La Mattina - F. Dell'Utri, op. cit., pp. 25-38.

¹² G. Davì, *Fra' Umile da Petralia, il Crocifisso di Collesano*, in *XIV Catalogo di opere d'arte restaurate (1981-85)*, Palermo 1989, scheda n. 22 pp. 98-101.

¹³ A. Cuccia, *Fra' Umile da Petralia, Il Crocifisso di Petralia*, in *XV Catalogo di opere restaurate (1986-1990)*, Palermo 1994, scheda n. 15 pp. 91-94.

¹⁴ G. Davì, op. cit., p. 100.

¹⁵ S. La Barbera Bellia, op. cit., p. 142; R. La Mattina - F. Dell'Utri, op. cit., p. 39; G. Davì, op. cit., p. 100.

¹⁶ A. Cuccia, op. cit., p. 91.

¹⁷ F. Cuva, *I crocifissi di Nicosia, Mistretta e Cerami, in Frate Umile da Petralia*, Atti del Convegno, Mojo 20-21/03/1985, a cura di S. Agati e S. Nibali, Catania 1987, p. 115-116.

¹⁸ G. Macaluso, op. cit., p. 155.

¹⁹ M. G. Cona, suo intervento su frate Umile da Petralia al convegno di Mojo Alcantara del 21/9/1985, riportato in R. La Mattina - F. Dell'Utri, op. cit., p. 209.

Nota di restauro

L'opera, scolpita in un legno dolce e tenero come il tiglio o il pioppo, è intagliata su un unico tronco, ad eccezione delle giunture, realizzate nell'attaccatura delle braccia con il busto e del collo con la testa. La scultura è stata oggetto di numerose ridipinture, soprattutto durante il XIX secolo, pertanto, prima del restauro si presentava con una coloritura giallo-biancastra, diversa da quella originaria. Il crocifisso era quasi completamente attaccato dal tarlo che aveva provocato un indebolimento dell'intera opera. L'ubicazione in un ambiente umido, dove il tasso superava il 65-70%, aveva inoltre determinato lo sfaldamento della superficie pittorica. Nella parti più basse dell'opera si riscontravano tracce di cera, causate dalle candele votive, poste sotto la scultura.

L'intervento di restauro ha comportato inizialmente una totale disinfestazione, quindi si è proceduto al consolidamento attraverso l'imbibizione (o immersione). Successivamente è stata fatta riaderire la pellicola pittorica e si è proceduto alla pulitura con appositi solventi. La scultura non presentava notevoli parti mancanti, eccetto la perdita delle dita delle mani che sono state opportunamente reintegrate; le parecchie abrasioni sparse sono state stuccate e integrate a rigatino.

Sono stati inoltre sostituiti i perni in legno che congiungevano le braccia al busto. Si è provveduto a eliminare la massiccia ridipintura ottocentesca, sotto la quale sono stati trovati tracce di cera delle candele e strati di polvere, depositatisi soprattutto sulle spalle e sulla parte alta

del perizoma. Il restauratore ha quindi ripristinato l'antico colore rosato, tipico dei crocifissi originali di Fra' Umile.

Al termine delle operazioni, una vernice protettiva, la Retuchier tipo mat (opaco), è stata stesa su tutta la scultura.

Restauratore: Giovanni Calvagna

Restauro a cura del Rotary Club S. Agata Militello
Anno Sociale: 1999-2000

Presidente: Giacomo Irrera

Geronimo Gerardi (1600-1660 c.)

Lunetta dipinta con Cristo e la Vergine

Marsala, Chiesa Madre (dall'ex-chiesa di Santo Stefano)

La lunetta dipinta di cui ci occupiamo è la parte superstite di un dipinto già appartenuto alla chiesa di Santo Stefano di Marsala, trafugato nel 1991 per tutta la parte centrale che raffigurava *L'Estasi di Sant'Agostino* e derivante chiaramente del soggetto omonimo di Antonio Van Dyck, del 1628, nella chiesa del santo ad Anversa¹.

In essa sopravvive, fortunatamente, come vedremo, una parte assai notevole del linguaggio e del valore complessivo dell'opera; che usciva dalle mani di un maestro fiammingo, Geronimo Gerardi, largamente operante nelle provincie, soprattutto di Palermo e Trapani, nella prima metà del Seicento.

In mancanza di documenti e testimonianze storiografiche, l'attribuzione ha solo fondamenta critiche, ma largamente confortate da tanti riscontri con le rimanenti opere certe del pittore². Non pochi furono i pittori fiamminghi che tra fine Cinque e primo Seicento, vennero ad operare in Italia, spingendosi sino in Sicilia, dopo tappe più o meno lunghe e Genova, Roma e Napoli specialmente; e ciò non tanto, forse, per sfuggire alle tristi condizioni delle loro terre travagliate dalle guerre di religione, quanto dal desiderio di lucrare il largo credito che all'arte fiamminga avevano procurato i grandi maestri come Rubens e Van Dyck soprattutto. Può essere utile, in proposito, ricordare anche i nomi e i percorsi analoghi di altri pittori di tale nazionalità, giunti ed operanti in Sicilia pressoché negli stessi decenni, Giovanni Van Houbraken, Guglielmo Walsgart e il maggiore tra essi Mattia Stomer.

Il Gerardi giunge e Palermo verso il 1620 e ben presto è ricercato non solo come pittore ma anche come mercante d'arte, tanto da avere rapporti di fiducia, sotto questo profilo, con lo stesso Van Dyck nella nota attività di questi a Palermo; gli giovarono sicuramente, inoltre, i buoni rapporti con i Gesuiti, suoi maggiori committenti e l'attività di console della nazione fiamminga a Trapani, per vari anni intorno al '30. Non meraviglia, così, che gli studi, negli ultimi venti anni circa abbiano via via individuato, partendo da alcune citazioni documentarie dell'archivio gesuitico di Trapani³, oltre trenta opere che sempre più pertinentemente si sono potute a lui attribuire, sceverandole nel contesto alquanto



farraginoso della pittura naturalistico-barocca del tempo, genericamente etichettata non di rado, come novellesca o dello stesso Novelli.

Ma entriamo, ormai, all'interno dell'arte del pittore; per rilevare come le componenti di base di cui essa vive, sono quasi ovviamente quelle tipiche dell'arte fiamminga, la ricerca d'intensità espressiva delle immagini, il realismo analitico nella rappresentazione delle stesse, la vivezza del colore sul piano decorativo. Nella fattispecie, tuttavia, vanno anche aggiunti notevoli interessi verso il linguaggio luministico, acquisiti attraverso l'esperienza predominante in Italia e nel meridione soprattutto, in questo periodo⁴.

Furono le suore agostiniane di Santo Stefano, probabilmente assistite (come avverrà più tardi per la sostituzione del dipinto sull'altare maggiore con un gruppo in stucco)⁵ da un frate gesuita, a commissionare al Gerardi il dipinto, con il tema centrale dell'*Estasi di Sant'Agostino*. Il dipinto, come abbiamo accennato, riprende quasi letteralmente la grande pala anversese del Van Dyck, differenziandosene solo per due aspetti, l'assenza di Santa Monica a fianco di Agostino e l'aggiunta della Vergine nella lunetta a riscontro del Cristo, che ad Anversa campeggiava da solo tra una gloria di angeli.

Poste le differenze iconografiche anzidette e dando per scontate, com'è ovvio, anche quelle stilistiche tra maestro e allievo, dobbiamo ricorrere, ora, a qualche vecchia foto in bianco/nero per renderci conto, come pure è opportuno, del linguaggio di quella parte del dipinto ormai perduta, e della sua differenza, specialmente,

con quello della superstita lunetta⁶. È chiaro, nelle figure in piedi del Santo, a braccia aperte, e di quanti lo attorniano, angeli, devoti, ecc., il messaggio di enfasi barocca, reso anche più incisivo dal mezzo luministico nella rappresentazione, specialmente dei volti e delle mani delle figure. Un assai diverso sentimento religioso - quasi incoerente se non conoscessimo le risorse dell'ecllettismo secentesco sparso da noi a piene mani dal Novelli - promana dalle due squisite figure del Cristo e della Vergine della nostra lunetta. All'enfasi barocca delle figure dell'ordine naturale sottostante, subentra qui una grande e pacata serenità che ben può dirsi divina e che nasce dai precisi equilibri spaziali e dalle mille armonie disegnative, cromatiche e chiaroscurali, che possiamo anche leggere come bontà e benevolenza divina, simboleggiate, del resto, dal gesto della Vergine che offre al Santo e ai fedeli il latte del suo seno materno.

Ci sembra, in conseguenza, di poter dire che proprio in questa lunetta il Gerardi, facendo leva sul sentimento religioso e sulla ricca conoscenza della pittura vandyckiana e novellesca, ha raggiunto uno dei suoi momenti di creatività e messaggio artistico più alti.

Vincenzo Scuderi

¹ v. E. Larsen, *L'opera completa di A. Van Dyck*, Milano, 1980, II, p. 94.

² Per le quali si vedano soprattutto: a) M. T. Viscuso, *Pittori fiamminghi nella Sicilia occidentale al tempo di Pietro Novelli*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Catalogo della Mostra, 1991, p. 101.

b) G. Mendola, *Nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi*, in *Porto di mare, Pittura a Palermo tra memoria e recupero*, 1999, p. 88 e segg.

³ V. Scuderi, *Caravaggeschi nordici (e di nazioni italiane) operanti in Sicilia*, Catalogo della Mostra, Palermo, 1984, p. 183 e segg., n. 12.

⁴ Determinante dovette essere, a tal fine, l'esperienza del caravaggismo francese e fiammingo fatta dal Gerardi a Roma prima del suo approdo in Sicilia.

⁵ Per tale operazione v. V. Scuderi, *Cultura barocca tra Seicento e Settecento*, in *Marsala*, monografia, 1997, p. 314.

⁶ L'unica foto d'insieme del dipinto si trova presso l'Archivio della Soprintendenza (ex) alle Gallerie della Sicilia, a Palermo, che qui ringrazio per la consultazione.

Nota di restauro

Dopo aver rimosso il dipinto dalla collocazione originaria si è proceduto con lo smontaggio della tela di supporto dal telaio e per dare protezione alla superficie pittorica durante le successive fasi dell'intervento, è stata eseguita la velinatura, previa leggera spolveratura della stessa. Si è proceduto con la pulitura del rettoreta ponendo il dipinto in posizione orizzontale, per questa operazione sono stati usati mezzi meccanici quali: bisturi, spazzolini, carta vetrata e quant'al-

tro potesse servire per la rimozione di tutto quel materiale di deposito incoerente con il supporto. Successivamente è stato eseguito il consolidamento del rettoreta tramite spennellature di colla organica. La tela scelta per il rifoderò è il lino a tramatura semplice, tipo patta, questa è stata ancorata ad un telaio interinale, il collante usato per la rintelatura è di natura organica, compatibile con la materia del dipinto stesso.

Dopo aver steso la colla pasta sul rettoreta ed aver sovrapposto le due superficie, quali la nuova tela ed il supporto del dipinto, è stata esercitata sull'intera superficie una pressione affinché il collante penetrasse meglio. La fase successiva è stata quella della stiratura. È una fase molto importante e delicata poiché da questa dipende la buona riuscita della rintelatura. Il ferro da stiro, usato a temperatura moderata, ha consentito una buona adesione tra i due supporti; e al collante una buona penetrazione all'interno degli strati pittorici.

Prima di montare il dipinto sul nuovo telaio, abbiamo svelinato la superficie pittorica, mediante spugnatura con acqua.

Il telaio originale è stato sostituito poiché la sua struttura fissa era incompleta e parecchio indebolita dall'attacco di insetti xifolagi, perciò è stato sostituito da un nuovo telaio ad espansione. La tela è stata ancorata al telaio mediante inchiodatura perimetrale e successivo taglio degli esuberanti di tela dei bordi. La pulitura della superficie pittorica è stata eseguita prima con acqua per la rimozione dei residui di colla, poi con solventi vari, per la rimozione dello sporco grasso, cere, colle e oli, applicati con mezzi meccanici.

Le lacune sono state stuccate con stucco a base di gesso e colla animale, successivamente le stesse sono state rasate e livellate con mezzi meccanici.

Prima della reintegrazione pittorica è stata data una prima mano di vernice, a base di resine sintetiche, per restituire al film pittorico un giusto indice di rifrazione e protezione dello stesso rispetto al ritocco.

Per quanto riguarda la scelta della tecnica di integrazione si è scelto di usare per le lacune di piccole dimensioni la tecnica pittorica del mimetico, mentre per le lacune più grandi il rigatino.

L'ultima operazione compiuta è stata la verniciatura finale, effettuata a protezione della pellicola pittorica.

Restauratore: Felice Parrinello & C.

Restauro a cura del Rotary Club Marsala
Anno sociale: 1997-1998
Presidente: Francesco Pizzo

Ignoto pittore novellesco, sec. XVII

L'Annunciazione

Olio su tela, cm. 307 x 215

Palermo, Oratorio di S. Caterina d'Alessandria

Il dipinto raffigura l'Annunciazione di Maria Vergine secondo l'iconografia sancita dalla Controriforma quando la sacra rappresentazione viene trasferita nel mondo soprannaturale in contrapposizione alle precedenti tematiche estremamente realistiche e per dare maggiore impulso al carattere di nobiltà e maestà che conviene ad uno dei misteri basilari della fede. L'angelo annunciante è, infatti, rappresentato su una nuvola ed è accompagnato da altri angeli che solennizzano il suo messaggio¹. Gli sta di fronte la Vergine in posizione orante con le braccia allargate e lo sguardo rivolto verso il basso. In alto, fra i nubi, Dio padre.

L'opera riprende in controparte lo schema compositivo del dipinto di analogo soggetto custodito nella chiesa madre di Chiusa Sclafani ed attribuito al trapanese Andrea Carrera.² Se quasi del tutto analogo è l'impianto compositivo e formale delle due opere non così accade per le sue qualità stilistiche che appaiono di diversa natura. Se l'opera del Carrera appare più aperta ad istanze barocche di ascendenza romana e precipuamente cortonesche³, il dipinto in questione appare più vicino alla temperie culturale novellesca ed in particolare all'interpretazione di tale arte fornita dai pittori fiamminghi in quel momento operanti a Palermo. Emergono, infatti, nella nostra opera i "preziosissimi cromatici vandyckiani degli incarnati e dei bianchi serici, dei cupi rossi fiamminghi e degli azzurri smaglianti" nonché i pregnanti riferimenti alle tematiche rubensiane. Si può pertanto avanzare con cautela un'attribuzione a Geronimo Gerardi o ad un pittore ruotante nella sua orbita.

Come si evince da un'iscrizione apposta sulla tela di rifodero, il dipinto era stato "restaurato" nel 1855 da Luigi Pezzullo sotto il governo del superiore Giuseppe La Villa e sotto i congiunti Gaspare Marino e Francesco Radica.

Giulia Davi



¹ L. Rèau, *Iconographie de l'art chrétienne*, Paris 1954, p. 174.

² M. Stella, *Catalogo della VII mostra di Opere d'Arte restaurate*, Palermo 1970, pp. 18-19.

³ *Pietro Novelli e il suo ambiente*, scheda n. V. 11, a cura di G. Davì, Palermo 1980, p. 476.

⁴ *Pietro Novelli ...*, cit., scheda n. II, 33, a cura di V. Abbate, p. 248.

Nota di restauro

La tela si presentava in pessimo stato di conservazione con ampie cadute di colore soprattutto nella zona inferiore e lungo il lato sinistro, ha subito inoltre diversi tagli orizzontali che l'attraversavano per tutta la larghezza e sembravano causati dalla rottura del telaio a seguito di attacco di termiti. La preparazione era fortemente decoesa al supporto e si notavano vistosi sollevamenti della pellicola pittorica.

Si è reso necessario procedere a disinfestazione della tela eseguita con fungicida prima di eseguire le operazioni di restauro, compiute con doppia foderatura con tela di patta di lino ed il montaggio sul nuovo telaio estensibile. La pulitura ha interessato ampie zone di ridipinture che alteravano l'aspetto originario della figurazione e la reintegrazione pittorica è stata limitata solamente ad alcuni punti, per le lacune più ampie si è preferito lasciare la tela a vista, dopo averla opportunamente trattata. È stata eseguita verniciatura finale a protezione del dipinto.

Restauratore: Franco Fazzio

Restauro a cura del Rotary Club Palermo Ovest

Anno sociale: 1998-1999

Presidente: Giuseppe Gaudio

Ignoto pittore novellesco, prima metà sec. XVII
La Vergine e S. Benedetto tra i Santi Placido e Mauro
 Olio su tela, cm. 296 x 190
 S. Marco d'Alunzio, Museo Parrocchiale, Chiesa
 di S. Nicola

L'interessante tela inedita, proviene dalla chiesa annessa al Monastero Benedettino femminile del SS. Salvatore, fondato nel 1174 dalla regina Margherita moglie di Guglielmo il Malo. Per volontà della stessa l'insediamento monastico fu dotato d'importanti e munifici privilegi, confermati dall'imperatore Federico II nel 1209 e successivamente da Carlo I d'Angiò nel 1272. Chiesa e Monastero, sempre per decreto regio si trovavano sotto la diretta giurisdizione dell'Arcivescovo di Monreale¹. Osserva il Meli in proposito, che la regina Margherita fondò certamente prima il monastero benedettino di Monreale e successivamente quello di S. Marco; in origine quest'ultimo fu soggetto proprio all'abate di Monreale, pertanto lo storico giustamente osserva: *Ma perché l'abate di Monreale era insieme arcivescovo di quella città e sua diocesi, per ciò restò a lui soggetto il nostro monastero ...*² Antonino Meli, nel suo manoscritto settecentesco³ ricorda che una cappella di sinistra della chiesa ad unica navata era dedicata appunto a S. Benedetto e alla Vergine.

Va altresì rilevato che anche nel monastero di S. Teodoro, o Badia piccola, si trovava un altare dedicato a S. Benedetto Patriarca⁴, tuttavia il preciso riferimento del Meli che, a proposito della chiesa annessa al SS. Salvatore, parla di un altare dedicato contestualmente alla Vergine e a S. Benedetto, attesa la corrispondenza iconografica della tela e tenuto conto delle implicazioni simboliche contenute nel dipinto, direttamente collegate ai privilegi del monastero principale, si ritiene plausibile l'ipotesi di un'originaria collocazione dell'opera nel primo monastero, da cui fu rimosso successivamente.

L'opera benché fortemente compromessa dalle ampie lacune e appiattita da estese abrasioni appare in ogni caso di notevole qualità artistica. La scena si articola su tre piani secondo uno schema rigorosamente simmetrico tipico delle pale controriformate. Sul registro superiore una corona di putti circonda la Vergine, quasi completamente cancellata, s'intravede soltanto il brano del paffuto Bambinello amorevolmente



trattenuto tra le braccia.

Al centro, in posizione statica, campeggia la figura di S. Benedetto che sorregge il libro con la "Regula", affiancato da S. Placido e S. Mauro distinti dai consueti attributi iconografici. In primo piano a sinistra intorno alla bella figura della regina Margherita, si dispongono a semicerchio le suore benedettine. Dall'altro lato si colloca l'Ordine monastico maschile, a ridosso dei tre eleganti cavalieri, che forse appartengono agli ordini cavallereschi affiliati, come ad esempio quelli di S. Giacomo o di Calatrava. Tra i due gruppi contrapposti s'inquadra il triregno collegato ad altre insegne. In basso appena visibile sono posate due corone con scettro e appaiono tre iscrizioni a lettere capitali riferibili a nominativi di rango reale, di cui si legge con

chiarezza solo quello pertinente alla regina Margherita.

Il dipinto che si colloca intorno al terzo o quarto decennio del XVII secolo, sul piano formale, si collega chiaramente alla cultura ed alle espressioni stilistiche di ambito novellesco. È noto, infatti, che un considerevole numero di aiuti era attivo nella feconda bottega del pittore monrealese, che fin dalla metà del quarto decennio produsse opere in gran copia.

Nella tela, l'impostazione generale della scena e l'articolazione delle tematiche iconografiche benedettine, riflettono in parte i concetti affrontati negli esempi pittorici ideati da Pietro Novelli per il convento di S. Martino delle Scale di Monreale.

Stilisticamente il dipinto presenta il retaggio di una cultura classicistica, sapientemente aggiornata e coniugata a morbide istanze naturalistiche. Nello specifico, inoltre, la nobile fisionomia dei volti, come ad esempio le due figure angeliche in alto, poste alla destra della Vergine e il Bambino, il S. Benedetto, i cavalieri in primo piano, nonché il volto di tre quarti che affiora dietro al gruppo laico maschile, sono tipologie che in alcuni casi appaiono direttamente riprese dai modelli ideati dal pittore Monrealese e dalla sua cerchia. Purtroppo i danni irreversibili subiti dal dipinto non consentono di cogliere altri particolari importanti, utili all'approfondimento stilistico dell'opera, dalla sontuosità delle fogge degli abiti maschili e femminili, che si può intravedere solo a tratti, al modellato delle figure, dall'impostazione dei panneggi, ai numerosi particolari le cui implicazioni simboliche si pongono in rapporto con il tema principale: corone, stemmi, nappe, tiare, ecc. Infine la definizione pittorica della striscia di cielo dai raffinati toni cinerini, l'uso della luce dorata che accarezza i volumi e definisce le forme, emancipandole dal fondo, riporta ad un linguaggio assolutamente affine al frasario del Novelli e dei suoi stretti seguaci.

Va peraltro sottolineato che le suore di S. Marco d'Alunzio, a cui si deve la commissione della tela, ed evidentemente la presenza nell'opera di alcune figure storicamente collegate alla storia del Monastero del SS. Salvatore, si trovavano sotto la diretta giurisdizione dell'Arcivescovo di Monreale; non mancavano, pertanto, rapporti e scambi diretti con ambienti in cui il Novelli operava e codificava proprio per l'ordine benedettino di S. Martino delle Scale di Monreale, le sue tele più famose⁵.

Il restauro di quest'opera è stato provvidenziale, poiché ha consentito di salvare da sicura

distruzione un testo di notevole importanza, non solo per il suo valore intrinseco, determinato dall'innegabile qualità pittorica, ma anche per lo specifico interesse storico documentario, collegato all'ambiente locale, e negli aspetti più generali alla ricca ed articolata agiografia benedettina.

Grazia Musolino

¹ A. Meli, *Istoria antica e moderna della città di S. Marco*, Ms. (sec. XVIII) della Biblioteca dell'Assemblea Regionale Siciliana, a cura di Oscar Bruno, Messina 1991, pp. 229-236.

² *Ibidem*, p. 236.

³ *Ibidem*, p. 234.

⁴ *Ibidem*, p. 239.

⁵ In merito al pittore si veda il Catalogo della Mostra: *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo, 1990, con bibliografia precedente. Inoltre sull'artista si confronti: G. Di Stefano; A. Mazzè, *Pietro Novelli il Monrealese*, Palermo 1989; M. T. Bonaccorso *L'Ultimo dei Grandi sulla Mostra "Pietro Novelli e il suo ambiente"*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina*, n° 14, Messina 1990.

Nota di restauro

Il dipinto appariva pressoché illeggibile per il pessimo stato di conservazione, determinato dallo spesso strato di sporchie ed ossidazione. La tela, che al momento del ritiro si trovava ripiegata e in più parti lacerata, ha subito notevoli perdite della pellicola pittorica e della preparazione. L'intervento di restauro ha previsto, la velinatura del colore, la preparazione da tergo e la doppia foderatura su nuovo telaio estensibile. La pulitura è stata eseguita con solventi basici ed a bisturi. L'integrazione delle lacune è stata eseguita a rigatino per gli incarnati, sono state accordate ai toni del fondo le lacune più ampie, verniciatura finale.

Restauratore: Giovanni Calvagna

Restauro a cura del Rotary Club di S. Agata Militello
Anno sociale: 1995-1996

Presidente: Giuseppe Cannizzo

19

Ignoto pittore siciliano, prima metà sec. XVII

Madonna del Rosario

Affresco

Sciacca, Chiesa di San Domenico, prospetto laterale

Il restauro dell'edicola votiva ubicata nel prospetto laterale della Chiesa di San Domenico in Sciacca ha permesso di recuperare l'affresco raffigurante la Madonna del Rosario. Il dipinto murario sottostava ad uno strato pittorico, fortemente degradato ed alterato da pesanti ridipinture, che è stato rimosso con un delicato intervento documentato in tutte le sue diverse fasi. Su uno sfondo luminoso con tonalità sfumate e cangianti dal giallo ocre all'arancio, è emersa la Madonna, rappresentata a figura intera con il Bambino in braccio, che secondo la consueta iconografia regge il rosario; in alto due cherubini reggono la corona; in basso si intravedono due figure frammentarie poco leggibili. La evidente sproporzione e la diversità di mano della figura di destra raffigurata a tre quarti, almeno per quel poco che risulta leggibile rispetto all'insieme, farebbe pensare a momento pittorico successivo; mentre la figura di sinistra, rappresentata di profilo, sembrerebbe coeva alla Madonna, come appare evidente dall'uso di una comune linea rossastra che traccia il contorno delle due figure. L'iconografia del dipinto e la sua destinazione come edicola votiva sottolineano il carattere devozionale dell'opera realizzata probabilmente nella prima metà del XVII secolo da un artista locale di cui si coglie la semplicità di rappresentazione della Madonna, connotata da una marcata linea disegnativa e dalla essenzialità della posa, appena ingentilita dal panneggio della veste e da un ingenuo rigido stelo con tre rose.

Benedetta Fasone

Nota di restauro

Il dipinto ad olio raffigurante la Madonna del Rosario copriva un affresco raffigurante la Madonna ed il Bambino di epoca precedente, con il Bambino ed i Santi invertiti nella raffigurazione. Tutto il dipinto era racchiuso da un portale in pietra locale completamente annerita. La pulitura del dipinto è stata eseguita a bisturi

e rifinita con impacchi di bicarbonato d'ammonio in sospensione. La pietra ha avuto lo stesso trattamento; solamente negli incavi è stata usata la microfresatrice.

Nell'affresco, le piccole lacune sono state integrate a rigatino con colori ad acqua.

Restauratore: Giovanni Calvagna

Restauro a cura del Rotary Club Sciacca

Anno Sociale: 1991-1992

Presidente: Agostino Mangiaracina



20

Ignoto, fine sec. XVII

Adorazione dei pastori

tela, cm. 260 x 180

Augusta, Chiesa di Maria SS. Assunta

Collocato sul terzo altare della navata destra della chiesa madre di Augusta, dedicata a Maria SS. Assunta¹, il dipinto raffigurante l'*Adorazione dei pastori*² si colloca stilisticamente in un particolare momento di rinnovata attenzione, pur nell'adesione ai modi del classicismo di origine marattesca, per gli esempi di vigoroso modellato e di intenso luminismo del barocco di Mattia Preti.

L'opera risulta essere il frutto di un'elaborazione di formule pittoriche accademiche di tipo romano-marattesco con ascendenze emiliane, soprattutto nelle figure della Madonna e del Bambino. San Giuseppe e i pastori hanno atteggiamenti inclini ad una languida delicatezza con tratti somatici costruiti secondo moduli tipicamente seicenteschi, e le soluzioni formali, compositive e cromatiche dell'opera ne sono una esplicita traduzione.

Il soggetto del dipinto si identifica, secondo una iconografia consueta e tradizionale, con l'*Adorazione dei pastori*. Viene, infatti, raffigurato il Bambino Gesù nella mangiatoia, attorniato dai pastori che, ricevuto l'annuncio dell'angelo, accorrono per adorarlo. Sorpresi in atto di rispettosa riverenza, essi sono raffigurati in atteggiamenti vari.

La scena si svolge sul limitare di un'umile capanna, configurata dalle rozze tavole del tetto che irrompono in alto a destra. Al centro della composizione, adagiato su un panno bianco, è il Bambino, il cui corpo emana una luce abbagliante che si proietta sui volti degli astanti e investe la Madonna, colta nell'atto di mostrare il figlio ai tre pastori. San Giuseppe, a destra, rappresentato, in qualità di depositario della paternità divina del Cristo, come un uomo maturo, munito della sua verga fiorita, indica l'agnellino ai suoi piedi, dono offerto dai pastori.

La tela, oggetto di una forte devozione popolare - e certe ingenuità stilistiche, incoerenze prospettiche e proporzionali ne accentuano tale carattere - può essere riferita a un ignoto pittore, sicuramente attardato su modelli seicenteschi, che interpreta con fare accademico forme e



stilemi di derivazione diversa. E la figura del pastore a sinistra rivela delle connotazioni stilistiche che vogliono parlare il linguaggio "caravaggesco" - la luce che scava il volto, mettendone in risalto gli incavi dello zigomo e la canizie - non certo supportato da un approfondimento psicologico, ma solo da un tentativo di rappresentazione realistica.

Frutto di una interpretazione romantica della natura e di grande effetto per il senso di spazialità infinita, è lo squarcio paesaggistico che, in alto a sinistra, si intravede componendosi di alberi e nuvole, solcato da una luce di tramonto. La ricerca archivistica ha, ad oggi, dato risultati non certo fruttuosi. Pochi i dati storici e documentali. L'unico riferimento archivistico di quest'opera è contenuto nell'inventario, depositato presso la medesima chiesa, che contiene un elenco degli arnesi ed arredi sacri, suppellettili, gioielli, ed altro esistenti nella Matrice di questa Città

d'Augusta fatto dal Procuratore D. Domenico Tringali coll'intervento del Vicedirettore e Provicario Sacerdote D. Giuseppe Garay nel 1859 a 29 settembre dove l'opera viene menzionata come *Un quadro della Nascita del Bambino con una sua Cornice nel suo Altare*³.

L'altare che lo accoglieva era dedicato a San Giuseppe. L'attestazione si rileva da un atto del 5 maggio 1611 rogato dal notaio Bartolomeo Ferrante e relativo alla fondazione di un *Beneficio de jure patronatus di una messa la settimana in giorno di venerdì, da parte di Epifanio e Francesco Barbuto*⁴.

Nell'inventario del 1859, e più precisamente nel carteggio relativo alla plastica delle cornici e dei relativi spigoli commissionati agli inizi del Novecento dalla Burgisia di Terravecchia allo scultore D. Salvatore Alessi da Catania, si fa riferimento ai dipinti raffiguranti rispettivamente *San Giuseppe e Santa Lucia*⁵, quest'ultimo specularmente al primo nella navata sinistra. Nel dicembre del 1900 è attestato un pagamento di L. 110 al pittore D. Ferdinando Rossi per *indoratura di due cornici dei quadri di S. Giuseppe e S. Lucia*⁶. Il fatto che ancora agli inizi del Novecento l'altare che accoglie il nostro dipinto fosse dedicato a San Giuseppe, farebbe supporre che nella *Adorazione dei pastori* la figura di maggiore devozione fosse appunto quella del padre putativo del divino Redentore. Del resto, in Augusta la devozione a San Giuseppe è alquanto radicata: basti ricordare il solenne novenario in preparazione alla festa liturgica del 19 marzo, che richiama in chiesa madre una moltitudine di fedeli. A conferma, già nel Settecento gli abitanti di Augusta avevano proclamato San Giuseppe "protettore della città", commissionando una statua in calcare che posero sulla sommità del prospetto della chiesa Madre, unitamente all'effigie di San Domenico che godeva già del titolo di patrono di Augusta.

Carmela Vella

¹ La prima Madrice di Augusta era dedicata a S. Maria dei Miracoli e venne demolita dopo il 1644 a seguito della deliberazione cittadina di "costruire un tempio di più vaste proporzioni". Per tale finalità il consiglio civico donò all'Amministrazione della stessa chiesa la *Burgisia di Terravecchia* (a tal proposito, v. Francesco Vita, *Inesto Istorico della Città d'Augusta*, Venezia, 1653). L'edificio, la cui costruzione fu avviata celermente, non

era stato ancora completato che il violento sisma del 1693 lo demolì parzialmente. Si diede subito inizio alla ricostruzione della chiesa settecentesca. Per disposizione vescovile, fu data, infatti, priorità alla riedificazione delle Chiese Madri delle Diocesi, disponendo in tal senso tutte le rendite provenienti da fondazioni e cappellanie. Sulla sua storia costruttiva, v. S. Salomone, *Storia di Augusta, riedizione anastatica*, Bologna 1984, pp. 172-175; E. Salerno, *La Chiesa Madre di Augusta*, in *Notiziario Storico di Augusta*, n. 9, dicembre 1976, p. 149 ss.

² L. Roggio, *Opere d'Arte nelle Chiese di Augusta*, tesi di laurea di Storia dell'Arte, relatore prof. E. Maganuco, anno accademico 1945-46; E. Salerno, op. cit., n. 8, dicembre 1973, p. 121.

³ Archivio Curia Vicariale di Augusta, *Giuliana di tutte le Cappellanie*.

⁴ *ibidem*.

⁵ Archivio Curia Vicariale di Augusta, *Carte sparse non numerate della Burgisia di Terravecchia*. Allo stesso scultore Salvatore Alessi furono successivamente commissionati gli ornamenti dei dipinti degli Apostoli della stessa Chiesa.

⁶ Archivio, carte sparse non numerate.

Desidero ringraziare il Sig. Giuseppe Carrabino per le preziose informazioni fornitemi.

Nota di restauro

Stato di conservazione. A una prima indagine conoscitiva, il dipinto si presentava in uno stato conservativo estremamente compromesso da vari fattori di degrado, caratterizzato da un generale allentamento della tela, in modo particolare nella parte inferiore, con sollevamenti del colore dovuti a una decoesione e al distacco in più punti del film-pittorico dalla preparazione sottostante, oltre a vistose stuccature e ridipinture grossolane, che interessavano l'intera superficie. Il dipinto era stato ampliato con strisce di tela accordata cromaticamente e applicate lungo il perimetro, allo scopo di ingrandire l'opera per adeguarla alle dimensioni della cornice. Infiltrazioni d'acqua dal soffitto e dalla finestra retrostante avevano determinato la formazione di efflorescenze saline e di un esteso stato di ossidazione della vernice, con conseguente alterazione delle cromie originali.

La cornice si presentava totalmente modificata nella sua valenza estetica da una doratura a missione eseguita successivamente, che ricopriva interamente la doratura e la laccatura originali. Un massiccio attacco di insetti xilofagi aveva indebolito e reso spugnosa la struttura.

Intervento di restauro. La superficie pittorica si era enormemente modificata sia per l'allentamento del supporto, sia per il decoesione dell'insieme preparazione-colore.

Dopo la velinatura e un'accurata pulitura del retrotela, che ha comportato la rimozione di vecchie toppe, e dopo il responso delle analisi di laboratorio eseguite per accertare la natura dello sporco e individuare il solvente più idoneo da utilizzare (le ridipinture sono state rilevate attraverso indagini fotografiche I.R. e U.V.), si è proceduto alla foderatura eseguita con pasta fiorentina su doppia tela di lino debitamente incrociata. Dopo il montaggio su un nuovo telaio estensibile in abete si è proceduto alla pulitura del dipinto, eseguita con solventi di vario tipo, perfezionata poi a bisturi. Ad operazione ultimata, nella parte inferiore del dipinto, si sono evidenziate otto bruciature di candela che erano state ricoperte da spessi strati di stucco ad olio, debordanti. Rimosse le ridipinture, la superficie pittorica si presentava alquanto abrasa. La stuccatura delle lacune è stata allora effettuata con gesso di bologna e colla-lapin. Nella fase del ritocco pittorico, le lacune di piccole dimensioni e le sgranature sono state integrate a rigatino con colori ad acquerello. Verniciatura finale con vernici à retoucher e matt.

Sulla cornice, dopo un'accurata disinfestazione, si è proceduto al consolidamento ligneo e alla rimozione della doratura a missione che la ricopriva. L'argento originale e la laccatura sono stati ripresi nelle parti mancanti, permettendo il pieno recupero dell'opera.

Restauratore: Vincenzo Musumeci

Restauro a cura del Rotary Club Augusta

Anno Sociale: 1994-1995

Presidente: Franco Caramagno



Ignoto pittore siciliano, inizio sec. XVIII

Sacra famiglia con Santa Elisabetta e S. Giovannino

Olio su tela, cm 170 x 120

Catania, Chiesa di S. Anna

La tela, inedita, era accantonata in pessime condizioni di conservazione dietro l'altare principale della chiesa di S. Anna¹. La piccola chiesa, che sorge nella via omonima, fu riedificata negli ultimi decenni del XVIII secolo² nel luogo dove fu ricostruito, "più prossimo a la piazza denominata di S. Filippo"³, il cinquecentesco "tempio di S. Anna, detto del Castello dalla vicina rocca"⁴, attiguo alla porta Decima, distrutto dal terremoto del 1693. Quivi nel 1650 si erano stabiliti i Padri Trinitari "della Redenzione dei Captivi", che dalla nuova sede presero il nome di "monaci di S. Anna" di cui diffusero il culto⁵. Appartenenti all'Ordine fondato nel 1198 da S. Giovanni de Matha e da S. Felice de Valois, sotto gli auspici della SS. Trinità, allo scopo di riscattare gli schiavi cristiani dalle mani degli infedeli⁶, i frati giunsero a Catania nel 1580. Quando sullo scorcio del XVIII secolo i frati di S. Anna si esaurirono per mancanza di nuove ordinazioni, i loro beni furono incamerati dal regio demanio e "le fabbriche del Convento furon vendute alla famiglia Mauro"⁷ che le demolì per realizzare il proprio palazzo, ottenendo di sostituire la chiesa con l'attuale più piccola. Nel 1864, dopo la morte dell'ultimo cappellano officiante, la chiesa fu chiusa e "il ricevitore de' Rami e Diritti diversi a nome del Governo si impossessò delle sacre suppellettili"⁸.

Riaperta al culto il 31 dicembre del 1865, il ricevitore del demanio riconsegnò il 15 luglio del 1876 al "reverendo canonico La Rosa Giuseppe" le suppellettili della "chiesa ... di questa Intendenza di Finanza ... in cui esistono tre altari due di pietra a gesso e uno di legno con tre quadri rappresentanti uno l'effigie di S. Antonio, il secondo del SS. Crocefisso con croce di legno, il terzo della madre S. Anna ..."⁹. Concordemente alle fonti archivistiche, la storiografia ottocentesca riferisce dell'esistenza nella chiesa di S. Anna "olim dei PP. Trinitari"¹⁰ di una tela raffigurante la "Sacra Famiglia di eccellente scuola messinese"¹¹, "dipinta dal famoso Catalano il Vecchio pittor messinese,



tuttora esistente sulla parete di faccia dell'altare maggiore"¹², che nel 1900 Rasà Napoli segnala con il titolo *S. Anna e la S. Famiglia*, nella nuova collocazione nel "vestibolo a foggia di corridoio, sulla ... parete di destra, a pochi passi dalla piletta dell'acqua lustrale"¹³ e da ultimo ritenuta dispersa¹⁴.

Il dipinto in esame, che un maldestro restauro operato nel 1896 da V.to Parisi, come si legge in un'iscrizione apposta sulla tela di rifodero, ha pesantemente compromesso nei suoi valori cromatici rimuovendone la velatura, è iconograficamente il risultato della fusione di un tema assai diffuso nella pittura del Cinquecento e in specie di Raffaello, *La Sacra Famiglia con i Santi Giovannino ed Elisabetta*¹⁵, con un soggetto occasionalmente rappresentato nella pittura rinascimentale italiana, *l'Incontro tra la Sacra Famiglia e il piccolo S. Giovanni Battista sulla via del ritorno dall'Egitto*, simile al tema del

Riposo nella fuga in Egitto, reso popolare nell'arte della Controriforma.

Secondo il tradizionale impianto piramidale di derivazione cinquecentesca, i personaggi della scena raffigurata formano un triangolo, con al centro S. Elisabetta inginocchiata che sfiora con il proprio il viso del Bambin Gesù in grembo alla madre, e il cui apice è costituito dalla testa di S. Giuseppe che si volge verso il piccolo S. Giovanni che avanza offrendo il cardellino, con a lato l'agnello.

La scena si svolge davanti a un tempio dorico su alto basamento dalle colonne diroccate, simbolo del paganesimo sconfitto, che funge da quinta architettonica sullo sfondo di un paesaggio con a destra un folto d'alberi e a sinistra la palma, "che si piegò offrendo i propri frutti e che produsse acqua", e in lontananza i monti e la città egiziana di *Sotinen* in cui si scorge il profilo del tempio chiamato il *Campidoglio d'Egitto*, ove "la Vergine e il Bambino entrarono e in quel momento le statue degli dei pagani caddero a terra e si ruppero" secondo la narrazione del vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo (XX, 1-2, XXII, 1-2)¹⁶.

Attesa la corrispondenza del soggetto con quello riportato dalle fonti fin qui rintracciate, riteniamo che il dipinto in esame, erroneamente intitolato *S. Anna e la Sacra Famiglia* sulla base della sua ubicazione nella chiesa a questa dedicata e dell'iconografia di S. Elisabetta, rappresentata come una donna anziana priva di attributi alla stregua di S. Anna, dalla quale si differenzia unicamente per la presenza di S. Giovannino¹⁷, possa identificarsi con la "Sacra Famiglia di scuola messinese" enfaticamente attribuita a Catalano il Vecchio, che figurava sull'altare principale della chiesa di S. Anna fino al giorno 26 marzo del 1899, quando fu collocata solennemente al suo posto la grande tela del pittore Pasquale Leotta rappresentante *S. Anna che istruisce la Madonnina nel peristilio presso un giardino*, firmata e datata 1899, tuttora in loco¹⁸. L'opera, che considerazioni di carattere stilistico inducono a collocare nell'ambito della pittura locale di inizio sec. XVIII, è caratterizzata da un fare veloce e sommario non esente da debolezze formali, specie nella definizione delle figure e del paesaggio del partito sinistro, e da una gamma cromatica ridotta ai bruni terrosi e a poche tonalità con prevalenza della preparazione rossastra di fondo, ad eccezione del brano della Madonna con in grembo il Bambino che appare il più riuscito; l'ignoto pittore sembra informato della cultura messinese del pieno sei-

cento tra G. Fulco, Barbalonga, G. B. Quagliata, sebbene ancorato a collaudati schemi iconografici tardomanieristi controriformati di orientamento devozionale naturalistico.

Una tela di uguale soggetto e di diverse misure, intitolata *Sacra Famiglia con S. Anna e S. Giovannino*, che qui si pubblica, tradizionalmente ritenuta di scuola messinese del XVII secolo¹⁹, documentata dal 1746 sull'altare dedicato a S. Anna nella chiesa madre intitolata alla SS. Immacolata di Belpasso²⁰, di cui non si è rinvenuta alcuna notizia su come vi sia pervenuta, potrebbe a sua volta derivare da un comune prototipo seicentesco di scuola messinese.

Luisa Paladino



¹ Si ringrazia per la cortese segnalazione il sig. Piero Fresta.

² Un termine *ante quem* per la data dell'edificazione della chiesa potrebbe considerarsi l'anno 1784 iscritto su una lapide sagomata posta alla base di un'edicola sul prospetto del palazzo attiguo alla chiesa che così recita: MONS O/ ECCMO D CORRADO/ M VESCO DI CATANIA/ CONCEDE GNI 40 DI/ NDULGENZA A CHI/ RECI TAA QUESTA/ IMMAGINE UNASAL/ VI RIGINA/ 1784.

³ In V. Bondice, *Un cenno sulla chiesa di S. Anna presso la piazza di S. Filippo a Catania*, Catania 1866, pp. 3-5.

⁴ In V. Amico, *Dizionario topografico della Sicilia* (1757), Tradotto dal latino ed annotato da Gioacchino Di Marzo, Palermo 1855, I, p. 284.

⁵ Per queste notizie cfr.: V. Bondice cit., pp. 3-5; F.

Pergolizzi, *Monasteri e chiesa di S. Chiara in Catania, Catania 1998*, p. 99.

⁶ Cfr. *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, Roma, 1997, IX, pp. 1330-1371.

⁷ V. Bondice, cit., p. 4.

⁸ *Ibidem*, p. 5.

⁹ ASDCT (Archivio Storico Diocesano di Catania), *Fondo Religiosi Religiose C. M.*, carpetta 19, fasc. 16, *Chiese di Conventini aboliti. S. Anna (1825-1889)*. L'inventario delle suppellettili della chiesa stilato in occasione della visita pastorale del 25 ottobre 1894 registra "quadri uno di S. Anna e della Sacra Famiglia, uno dell'Addolorata", in ASDCT, *Fondo Episcopati Francica Nava, (1894-1909) S. Anna*, carpetta 5 fasc. 10. Desidero ringraziare per la segnalazione dei documenti qui citati il direttore dell'Archivio Storico Diocesano di Catania D. Gaetano Zito e per la preziosa collaborazione alla ricerca la dott.ssa Maria Grazia Spampinato.

Gli inventari delle ultime due visite pastorali del 1980 e del 1991 conservati nell'Archivio storico della Parrocchia S. Chiara (*Atti 1960-2000*), indicano il dipinto "Sacra Famiglia secolo XVIII proveniente Banca Popolare S. Agata". Ringrazio per la cortese segnalazione il rettore della Chiesa di S. Anna Can. A. Condorelli. La Banca Popolare di S. Agata ha operato a Catania, in locali del Seminario dei Chierici, come monte dei pegni tra gli anni '20 e '70 del secolo scorso.

¹⁰ D. Privitera, *Elenco di pitture pregevoli esistenti in diverse chiese di Catania*, ms. Vent. I 91, cc. 37-38, Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, ora in G. Barbera, *L'Elenco di pitture pregevoli esistenti in diverse chiese di Catania* del canonico Domenico Privitera: una traccia per il catalogo delle opere d'arte catanesi, in AA. VV., *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma 1997, p. 339.

¹¹ V. Amico, cit., p. 293, nota 1.

¹² V. Bondice, cit., p. 4.

¹³ G. Rasà Napoli, *Guida e breve illustrazione delle chiese di Catania*, Catania 1900, pp. 368-369.

¹⁴ G. Barbera, cit. p. 339, nota 90.

¹⁵ V. *La Sacra Famiglia Canigiani (1506)*, Monaco, Alte Pinakothek; *La Sacra Famiglia di Francesco I (1518)*, Parigi, Louvre.

¹⁶ Cfr. A. Di Nola, *Vangeli Apocrifi*, Roma, 2ª, 1979, pp. 83-85.

¹⁷ Cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1983, IV, p. 1090.

¹⁸ G. Rasà Napoli, cit.

¹⁹ F. Scialfa, *Torna (restaurata) la secentesca Sacra Famiglia*, in "La Sicilia", Catania 10 gennaio 1992, rubrica *Arte e Cultura*. La tela (cm 208 x 153) che è stata inspiegabilmente spostata sull'ultimo altare della navata sinistra al posto del quadro raffigurante S. Francesco, è stata restaurata da Giovanna Comes con il patrocinio del Rotary Club Paternò - Alto Simeto, nell'anno sociale 1991-'92, sotto la presidenza del dott. A. Di Mauro.

²⁰ ASDCT, *Fondo Visite pastorali, 1747, Belpasso*, carpetta 89.

Nota di restauro

Il supporto del dipinto è costituito da una tela tramatura fitta e di media grossezza. La preparazione è omogenea a mestica di colorazione rossa, a stesura molto sottile. La pellicola pitto-

rica a medium oleoso, è stesa dal pittore con scioltezza e velocità ed è poco ricca di pigmenti. Eseguito per sovrapposizione di colore a velature, utilizzando più delle volte il fondo della mestica, il dipinto ha subito un radicale restauro con una pulitura generale, una foderatura e un restauro pittorico, nel 1896.

La vecchia foderatura aveva ceduto in vari punti lasciando la tela originale libera di sollevarsi ed arricciarsi, la pellicola pittorica con la preparazione presentava problemi di adesione al supporto. I vecchi restauri oleosi alterati debordavano sull'originale così come le stucature, la vernice di protezione aveva perso la brillantezza, risultando ingiallita ed opaca. Lo sporco di accumulo sulla superficie ha contribuito all'illeggibilità del dipinto.

Al restauro del 1896 si può ascrivere un impoverimento di alcune pigmentazioni dovute ad una drastica pulitura con solventi non idonei.

Il dipinto è stato sottoposto ad una pulitura preliminare che ha rimosso la polvere, poi si è proceduto ad una velinatura di protezione con carta giapponese. Tolto il vecchio telaio, si è rimossa meccanicamente la vecchia foderatura. Si è proceduto alla pulitura del retro della tela, eliminando ogni traccia della vecchia colla pasta con l'ausilio di bisturi, spazzolini e solventi. L'intervento è continuato con la foderatura doppia tela con patta e pattina e colla pasta. Dopo la foderatura si è proceduto alla pulitura del dipinto, iniziando con le rimozioni della vernice ingiallita con i vecchi e tenaci ritocchi, tutto è stato eseguito con l'uso di miscele solventi, scelte dopo test di solubilità. Successivamente la tela è stata ritensionata su un nuovo telaio estensibile in abete. Tutte le mancanze sono state stuccate con colla di coniglio e gesso di Bologna.

Il restauro pittorico è stato eseguito con colori a tempera e a vernice, utilizzando tecniche di intervento quali a velature nelle piccole mancanze e a tratteggio nelle lacune ricostruibili. Sul dipinto è stato nebulizzato un sottile film di vernice tendente a proteggere la superficie e a ristabilire una omogeneità di riflessione.

Restauratore: Piero Fresta

Restauro a cura del Rotary Club Catania Est
Anno Sociale: 2002-2003
Presidente: Salvatore Bonaventura

Vincenzo Tuccari (Messina, not. 1699-1712)
Madonna della Lettera con i Santi Pancrazio e Procopio (firmato e datato 1709)
 Olio su tela, cm. 256 x 186
 Taormina, Chiesa di Santa Domenica.

Della vita e della formazione artistica del pittore messinese Vincenzo Tuccari si conoscono poche e frammentarie notizie. Figlio di Antonio (ricordato tra gli allievi del Barbalonga), fu avviato dal padre allo studio della pittura, insieme ai fratelli Giuseppe e al più famoso Giovanni¹.

Vincenzo lavora intorno al 1699 a Taormina nella chiesa dell'Addolorata o del Varò, per la quale realizza due mediocri tele raffiguranti "La Vergine" e "San Giovanni", l'affresco con "Il Trionfo della Croce" e un Sant'Antonio da Padova del 1712².

La tela, custodita nella seicentesca chiesa di Santa Domenica al Borgo, raffigura "la Madonna della Lettera con i Santi Pancrazio (protettore di Taormina) e Procopio Vescovo"; in basso una veduta del paesaggio taorminese con il mare solcato da leggeri profili di imbarcazioni e le alture di Castelmola, Monteverene e Madonna della Rocca, colto in abili effetti di controluce.

In basso a destra, l'antica iscrizione: "Vincentius Tuccari mess. Pingebat 1709"³, è oggi quasi del tutto illeggibile (rimane visibile Vincen... bat.. 17..).

La tradizionale impostazione del quadro rivela, soprattutto nelle convenzionali figure della Madonna e del Bambino, una matrice di stampo classicista di derivazione marattesca, molto forte in Sicilia nei primi decenni del Settecento, forse direttamente ispirata alla tela con "La Madonna del Rosario", spedita dal Maratta a Palermo nel 1695 per l'Oratorio di Santa Cita.

La formula del barocchetto romano, giunta in Sicilia anche attraverso Sebastiano Conca, discepolo del Maratta, diventa un colto punto di riferimento per i pittori siciliani che continueranno fino alla metà del secolo a proporre, con poche varianti, gli schemi consolidati della pittura accademica romana, nota anche attraverso la lezione del Barbalonga, allievo e collaboratore del Domenichino.

La figura della Vergine, che con dita lunghe e affusolate regge la lettera inviata ai messinesi



come segno di benevolenza e protezione, è costruita con un sapiente uso della linea. L'ovale geometrico e scultoreo del volto, incorniciato dai morbidi capelli, è animato da un sapiente gioco luministico, una leggera passamaneria dorata sottolinea la scollatura dell'abito color arancio che si accosta, in un calcolato gioco di toni cromatici, con il mantello, verde oliva; più debole e accademica la figura del Bambino, dal piccolo volto pensoso.

Le figure di San Pancrazio e San Procopio, raffigurato secondo la nota iconografia con il cuore in mano, sono realizzate secondo un rigido schema controriformistico e devozionale, sottolineato anche dalle severe espressioni dei volti. Tuttavia, nella schematica composizione delle figure, colte in "mistico colloquio", le volumetrie dei corpi sono sottolineate dal ricco e vario "gioco" dei panneggi negli effetti della luce. La resa di alcuni brani come il prezioso piviale in

broccato con motivi floreali nei colori del giallo-ocra, del corallo e del bruno, i complessi panneggi, il merletto che decora la balza della cotta, mostrano un'apertura verso una pittura più propriamente barocca, probabilmente ispirata al fratello Giovanni, autore di numerosi affreschi e tele per le maggiori chiese di Messina e provincia⁴.

In primo piano la mitra dai bagliori metallici e il pastorale; più convenzionale il puttino alato, reso con mediocri effetti prospettici, forse da un allievo o collaboratore.

La tela, inserendosi nel filone di opere a carattere devozionale, realizzate per chiese minori da artisti meno noti, presenta un rilevante effetto "decorativo", e testimonia in Vincenzo Tuccari la conoscenza delle nuove tendenze della pittura siciliana nei primi decenni del Settecento.

Elena Ascenti

¹ F. Susinno, *Le Vite dei pittori messinesi*, ms. 1724, edizione a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, p. 274.

² M. Guttilla, *Voce Tuccari Vincenzo*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani, Pittura*, vol. II, Palermo 1993, p. 538.

³ G. Materia (a cura di), Scheda OA N. Catalogo Generale 1900059027, Soprintendenza BB.CC.AA. di Messina del 29 Dicembre 1973.

⁴ Per Giovanni Tuccari v. C. Siracusano, *La Pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 192-195.

Nota di restauro

Il dipinto, oggetto di un precedente restauro all'inizio del secolo, presentava un allentamento della tela, vaste zone di cadute di colore e un'estesa craquelure; inoltre il supporto (composto da tre teli con due cuciture) era stato adattato alla cornice e ristretto di qualche centimetro.

Dopo aver smontato la cornice si è proceduto all'applicazione delle veline sulla superficie pittorica con colla di coniglio, alla pulitura del retro e al fissaggio del colore.

Successivamente è stata applicata una nuova foderatura su doppia tela tipo patta, sono state tolte le veline e, dopo la pulitura per rimuovere le vernici, le ridipinture e lo sporco, è stata fissata la tela su telaio di abete estensivo.

L'integrazione pittorica è stata eseguita a tratteggio con accordo cromatico e neutro nelle zone interessate; verniciature intermedie e finali con resine naturali.

La cornice è stata disinfestata (XiRein antitarlo), consolidata (Paraloid B72), e pulita (Alcool

puro), sono state eseguite delle stuccature, un accordo tonale con colori ad acquarello e una verniciatura a mecca.

Restauratore: Rosario Schillaci

Restauro a cura del Rotary Club Taormina

Anno Sociale: 1997-1998

Presidente: Maurizio Triscari

Ignoto, sec. XVIII

Cristo in croce

Scultura lignea policroma, cm. 280 x 196

Trapani, Chiesa di S. Francesco d'Assisi

L'opera proviene dalla cappella nella stessa chiesa, ma ora non più esistente, in corrispondenza del campanile di sinistra, dove era oggetto di particolare devozione.

Il Cristo è rappresentato morto, il capo reclinato sulla spalla destra, la bocca aperta che fissa l'atto dell'ultimo respiro; la corona posticcia di spine ha lasciato sulla fronte una fascia di sangue. È cinto da ampio perizoma accartocciato, tenuto da una cordicella che lascia scoperto il fianco destro; i piedi congiunti sono fissati con un sol chiodo.

La raffigurazione di questo tipo di Crocifisso ha come punto di partenza l'umanizzazione dell'immagine di Cristo. Questa si svilupperà attraverso lo studio naturalistico e dinamico del nudo nella resa del martirio, che, attraverso la ricerca rinascimentale perviene alla nuova concezione eroica barocca che si configura, come in questo caso, nell'armonica disposizione delle forme.

Dopo il Concilio di Trento l'immagine del Crocifisso costituirà un imprescindibile elemento liturgico-devozionale, perciò presente in ogni chiesa. Il Crocifisso della sagrestia di S. Francesco si configura nel composito taglio classicista e nella pallida resa cadaverica dell'incarnato, come espressione della prima metà del secolo XVIII, riconducibile ad artista trapanese dell'ambito dei Milanti. La scultura per molti versi è legata all'iconografia seicentesca del filone italiano rappresentato dagli esemplari prodotti da artisti emiliani quali Ludovico Carracci, il Reni, il Guercino e l'Algarbi.

Questi modelli che dovettero pervenire alle varie botteghe trapanesi attraverso stampe, incisioni e disegni, subirono un processo di adattamento alle esigenze del culto isolano. Nel nostro caso, lo scultore ha eseguito il modello controriformato del Cristo morto, felicemente sperimentato da fra' Umile e fra' Innocenzo da Petralia, privilegiando in tal modo il filone prodotto dalla crisi mistica degli Ordini mendicanti e caro alla tradizione popolare. In particolare, ha inteso esaltare motivi della tradizione locale quali l'aggetto delle gambe e la bocca aperta

spirante, elementi ben riconoscibili dai fedeli trapanesi perché presenti nel terribile crocifisso trecentesco di S. Domenico.

L'artista compone il tutto sotto l'elemento catalizzatore della compostezza e dell'eleganza, che ben si evince nella cura del raffinato intaglio, peculiare parvenza del secolo diciottesimo, non privo di una sottile rilevanza (caricaturale del dolore) che assume nel volto i connotati di una maschera teatrale.

Antonio Cuccia

Il testo della presente scheda riproduce fedelmente quello apparso nell'opuscolo illustrativo realizzato dal Rotary Club Trapani in occasione del restauro del Crocifisso ligneo.

Nota di restauro

Il supporto ligneo visibile attraverso cadute degli strati preparatori è costituito da fibra di tiglio e non presenta problemi strutturali particolari fatta eccezione per l'attacco di insetti silofagi; tuttavia erano visibili perdite di frammenti lignei che, si limitavano ad alcune dita delle mani, qualche parte del perizoma e ad un piccolo segmento della cordicella che lo sostiene.

Microfessure, causate dal naturale assestamento del legno erano visibili su gran parte dell'opera ed in particolare nelle attaccature dei masselli incollati insieme con colle animali ed il distacco di entrambe le braccia causate probabilmente da urti accidentali.

Il manufatto presentava inoltre numerose cadute di colore nella parte superiore delle braccia, e vaste abrasioni nelle ginocchia e nel dorso dei piedi, provocate probabilmente da frequenti passaggi delle mani dei fedeli.

Uno spesso strato di vernice giallo-bruno alterava notevolmente la naturale cromia dell'opera, mentre strati di ridipintura erano visibili sia nel perizoma che nella croce. Quest'ultima, risultava più degradata del Cristo in particolare nella struttura a causa del massiccio attacco di



insetti silofagi, che ne avevano indebolito oltre-
modo la fibra. Il supporto è costituito da fibra
di noce, che risulta nella parte frontale dipinto
con motivo a finto legno riquadrato da una cor-
nice d'argento stesa a missione e successiva-
mente meccata.

L'intervento di restauro si è dunque proposto di
disinfestare e consolidare la struttura, di pulire
e recuperare l'originale superficie pittorica inte-
grando infine le parti lacunose con la tecnica a
rigatino.

Dopo la disinfestazione effettuata in camera a
gas si è proceduto alla rimozione degli spessi
strati di vernice ingiallita che ricoprivano inte-
ramente la superficie pittorica la quale aveva
inglobato lo strato di sporco, utilizzando una
soluzione tampone di acetone e contad mentre
con una miscela di solvente decapant neutro
sono stati asportati gli strati di ridipinture che
ricoprivano il perizoma e la superficie della
croce; successivamente gli ultimi residui sono
stati eliminati a secco con bisturi.

Le braccia, che risultavano semidistaccate dal
busto, sono state dapprima smontate e successi-
vamente reinserte sostituendo il perno ligneo
del braccio sinistro non più idoneo a sorreggere
l'arto, con uno nuovo in fibra di cipresso simile
all'originale.



Le vistose spaccature presenti nelle attaccature e
lungo tutte le braccia, sono state prima riempite
con incollaggio di segmenti di legno di balsa e
quindi con gesso bologna e colla di coniglio.

Lo stesso stucco si è utilizzato per riempire le
lacune causate dalla caduta di frammenti di
strati pittorici. Alcune dita delle mani andate
perdute, probabilmente a causa dell'indeboli-
mento della fibra lignea e di urti accidentali,
non sono state ricostruite per rispettare l'esi-
genza storica dell'opera.

Una verniciatura protettiva stesa a pennello ha
infine permesso la fase dell'integrazione pittori-
ca mediante l'utilizzo di colori ad acquerello e a
vernice stesi con tecnica a rigatino per realizza-
re senza "falsificare" una migliore lettura croma-
tica.

Restauratore: Paola De Santis

Restauro a cura del Rotary Club Trapani

Anno Sociale: 1996-1997

Presidente: Antonino Marrocco

Ignoto scultore siciliano, sec. XVIII

Crocifisso

Scultura lignea policroma, Cristo a grandezza naturale, Croce cm. 320 x 220

Palermo, Oratorio del SS. Rosario

Il Crocifisso ligneo fa da fulcro al ricco dossale reliquiario, pure in legno dipinto e dorato “che accompagna al sacrificio di Cristo la memoria dei martiri ed eroi della chiesa”¹. Le teche dello stesso presentano una forma a stella ad otto punte intercalata da motivi cruciformi con decori di foglie e rosoni. Lo stesso stilema si ripete su tutti i lati della nicchia. E l'utilizzo di tali motivi non appare casuale: il numero otto è, infatti, il numero del Paradiso riconquistato alludendo pertanto alla rigenerazione ed alla resurrezione conquistate mediante il sacrificio di Cristo sulla croce². Il Crocifisso, riprodotto a grandezza naturale, è colto in quel momento di trapasso “dalla tormentata agonia dell'uomo alla gloria ed estasi della divinità vivente. Non è quindi più soltanto calma rassegnazione e assegnazione del martirio, ma superamento e trionfo della morte, come prefigurazione del cristo risorto”. La figura del Cristo rappresentata con visione perfettamente frontale, confitta alla croce con tre chiodi, presenta il piede destro appena avanzato e parzialmente sovrapposto al sinistro, le braccia allargate ma non del tutto distese, le dita parzialmente richiuse verso il palmo della mano, il capo riverso all'indietro con gli occhi aperti e reclinato sulla spalla destra. Il perizoma è costituito da un panno avvolto intorno alle reni con due lembi svolazzanti sui fianchi. Il corpo si presenta rilassato in una posa priva di sforzo, come se si trovasse in posizione supina invece di pendere dalla croce mentre il volto ha un'espressione serena, quasi trasfigurata.

Dal punto di vista della resa formale, l'opera, di fattura settecentesca, viene a configurarsi come un'attardata riproduzione di modelli algardiani, nel momento di maggiore vicinanza dell'artista romano al Reni ed ai Carracci, come dimostrano i legami con il crocifisso bronzeo di palazzo Pallavicini a Roma e con quello del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze³.

Giulia Davi

¹ P. Palazzotto, *I “ricchi arredi” e le “preziose dipinture” dell'oratorio del Rosario in San Domenico della Compagna delli Sacchi*, in *L'Oratorio del Rosario in San Domenico*, Palermo 2002, pp. 9-70.



² J. C. Cooper, *Dizionario dei Simboli*, Londra 1982, ad vocem.

³ F. Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso Barocco con l'immagine del cristo vivente*, in *Storia dell'Arte*, 1974 pp. 57-80.

Nota di restauro

L'indebolimento strutturale del telaio, dovuto ad un attacco di insetti xilofagi, provocava un forte allentamento della tela con conseguente ampio distacco dello strato di preparazione, composto da uno spesso strato di masticca.

Diffuse conchiglie della crettatura ed ampie formazioni di lacune interessavano la superficie pittorica per di più impoverita e spalmata da puliture sommarie attuate in precedenza e fortemente ossidata da verniciature di interventi di restauro. Sono state impiegate tutte le canoniche fasi di restauro conservativo con la foderatura a colla pasta e doppia tela di lino e rimontaggio su nuovo telaio estensibile.

La pulitura ha eliminato l'ossidazione della vernice e le lacune sono state integrate a tono.

Restauratore: Franco Fazio

Restauro a cura del Rotary Club Palermo

Anno Sociale: 1996-1997

Presidente: Lucio Messina

Ignoto pittore siciliano, sec. XVIII

La Crocifissione

Olio su tela, cm. 280 x 170

Corleone, Chiesa Madre

Il dipinto raffigura la Crocifissione del Cristo secondo l'iconografia post-tridentina del Cristo vivo con lo sguardo rivolto in alto verso il Padre Celeste. Il Crocifisso, nella posa del corpo e nella torsione del volto a sinistra, appare derivato da un prototipo costituito dal dipinto di analogo soggetto di Guido Reni, conservato in S. Lorenzo in Lucina a Roma. Diverso appare lo svolazzo del panneggio del perizoma orientato a destra anzichè a sinistra come proposto, ad esempio in un esemplare attribuito all'Algaridi (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi). Assai particolare appare la tipologia della croce a causa del posizionamento del titolo subito al di sopra del patibolo tanto da apparire come una croce commissa, secondo modelli riscontabili anche nella pittura spagnola secentesca, cui rimanda pure la posizione dei piedi che appaiono poggiati su di una tavoletta.

Si confronti per i riscontri Velàzquez (Madrid, Museo del Prado), Zurbaran (Siviglia, Museo Prov. Di Belle Arti), A. Cano, (Madrid, Museo del Prado).

Ai piedi della Croce sta il gruppo dei dolenti, disposti secondo uno schema che si ritrova, ad esempio, nel dipinto con la *Crocifissione* della Cattedrale di Irsina, databile al XVIII secolo che, come nel nostro caso, presenta un Cristo Crocifisso di derivazione algardiana. All'opera di Isernia si apparta, in particolar modo, la figura della Vergine svenuta, sorretta da Nicodemo. Diversamente disposti appaiono, invece, altri personaggi: a destra troviamo, infatti, Maria Maddalena con le mani giunte mentre a sinistra è posto S. Giovanni con le braccia rivolte verso l'alto.

Il dipinto, reso con un caldo cromatismo e con un fare più plastico che disegnativo, è tradizionalmente attribuito a Filippo Randazzo, ipotesi questa che non appare accettabile anche per una resa meno fluida del modellato. È indubbio tuttavia che l'ambito culturale del suo ignoto autore debba essere individuato nella direzione del pittore di Nicosia trovandoci in presenza di una personalità eclettica che ha saputo fondere nel dipinto di Corleone reminiscenze seicentesche con la conoscenza del più aggiornato classicismo barocco di

marca conchiana-giaquintesa, non disgiunto da una sottile vena più spiccatamente rococò.

Giulia Davì



Nota di restauro

L'opera si presentava in cattivo stato di conservazione, la tela che si trovava in parte distaccata dal telaio, aveva subito un tentativo di riposizionamento mediante chiodatura. Molte erano le abrasioni, le mancanze di colore e le lacune, oltre al fatto che lo stesso telaio si presentava spaccato.

Il restauro ha previsto una velinatura preventiva, e dopo la pulitura del retro della tela e del trattamento dei tagli e dei buchi, si è proceduto alla rifoderatura con doppia tela patta ed al rimontaggio su nuovo telaio estensibile.

Dopo la stuccatura, le lacune più grandi sono state trattate ad acquarello, i ritocchi sono stati effettuati con colori a vernice col metodo del puntinato e del rigatino. Verniciatura finale protettiva.

Restauratore: C. Mazzaglia

Restauro a cura del Rotary Club Corleone

Anno Sociale: 2000-2001

Presidente: Salvatore Miceli

Ignoto scultore siciliano, prima metà sec. XVIII
La Madonna consegna lo scapolare a San Simone Stock
 Legno intagliato, dipinto e dorato
 Madonna: h. cm. 160 - San Simone: h. cm. 92
 Enna, Chiesa del Carmine

Nella prima metà del XV secolo i carmelitani fondavano a Castrogiovanni - l'attuale Enna - il loro convento, situato in origine fuori dall'abitato col titolo di San Giacomo e trasferito in città, presso la piccola chiesa dell'Annunziata, nel 1469¹. In rovina nel primo decennio del XVII secolo, chiesa e convento furono ricostruiti, "in meliorem formam" secondo il Pirro, a partire dal 1618². L'attuale chiesa del Carmine, che sorge sul luogo della preesistente chiesetta, fu restaurata insieme al convento nella prima metà del Settecento sotto la direzione dell'architetto Andrea Amato³. Soppresso a seguito delle leggi Siccardi nel 1866, il convento veniva destinato dal Comune all'istituendo ospedale civico nel 1869⁴.

Il gruppo ligneo inedito, composto da due statue a tutto tondo in una "macchina" lignea riccamente intagliata, raffigura un episodio tipico dell'iconografia carmelitana, che ampia diffusione ha avuto soprattutto nel corso del XVIII secolo: l'apparizione miracolosa della Madonna al santo inglese Simone Stock, priore generale dell'ordine vissuto nel XIII secolo, inginocchiato nell'atto di ricevere lo scapolare.

L'avvenimento è legato al cosiddetto "privilegio sabatino", cioè alla promessa fatta dalla Vergine, al momento di donare lo scapolare al santo carmelitano, di liberare nel primo sabato dopo la morte tutti i frati deceduti indossandolo.

Nell'inventario ereditario del priore del convento Francesco Grimaldi, cadetto della nobile famiglia ennese, che fu anche provinciale dell'ordine, morto il 16 aprile 1768, tra i beni mobili «in servizio della d.a Ven. Cappella di Maria SS.ma del Carmine» di suo patronato, compaiono «in primis la statua di N.ra Sig.ra del Carmine dorata d'oro di zicchina collocata nella Cappella del fù d. Francesco Grimaldi cappella prop.^a dentro una machina di legname con n.º otto bottini dorata di mistura e fiori alla pittoresca ... item una statua di San Simione Stoch dorata di mistura ...»⁵ e tutti i parati e oggetti preziosi realizzati a corredo delle statue: le due corone «d'argento all'imperiale» e la «manta di terzanello bianco con sua guarnizione d'oro che si tiene giornalm.^{te} al simulacro» conservatesi

fino ad oggi; i due «abiti», l'uno per la Madonna l'altro per il Bambino, cioè i piccoli scapolari riservati ai membri della confraternita; "due portali di terzanello cremisi ... p arrimirarsi la Statua di M.a SS.ma" e «una bara di legname dorata di mistura p quando si porta in processione M.a SS.ma»⁶. Di rilevante interesse quest'ultima notazione che testimonia l'originaria destinazione processionale della statua, nella ricorrenza della festa della Madonna del Carmine celebrata il 16 luglio.

Se ben documentate sono la destinazione d'uso e la rilevante committenza del gruppo scultoreo, scarse indicazioni rimangono sulla sua data di realizzazione. Un termine *ante quem* è fissato da un contratto di allocazione del 1738 in cui lo stesso priore Grimaldi richiedeva a un certo Magister Ignatius La Nocera di Mazzarino di «indaurari di mistura la nuova bara di già terminata e fatta per servizio dell'Imm.ta Sig.ra sotto il riferito titolo del Carmine»⁷. Il documento dimostra che a quella data la statua era stata già realizzata e che la vara utilizzata per il trasporto in processione necessitava già di opera di manutenzione. La notizia coinciderebbe infatti con una datazione della scultura ai primi decenni del XVIII secolo, confermata dai tratti stilistici.

La committenza, in cui l'ecclesiastico e l'aristocratico finiscono per coincidere, ha senza dubbio inciso sulla qualità formale dell'opera, che doveva soddisfare le aggiornate esigenze estetiche e culturali del nobile priore, appartenente a una tra le famiglie più illustri del periodo, impegnata in importanti commesse cittadine, il quale aveva dimostrato spiccati interessi artistici occupandosi dei restauri dell'edificio, curandone l'abbellimento e raccogliendo anche una piccola collezione di dipinti⁸.

I caratteri formali della statua della Madonna - la sola che, sebbene non integralmente apprezzabile nel suo aspetto originario, possa essere giudicata da questo punto di vista dato il pesante rifacimento del San Simone durante i recenti restauri - mostrano infatti stringenti legami con le istanze della scultura barocca romana e napo-

letana, ben assimilate dalla statuaria siciliana del primo Settecento, in particolare nell'impostazione volumetrica e dinamica del manto dal mosso panneggio che si sviluppa in ampie pieghe e nel ponderato bilanciamento del peso del corpo sulla gamba sinistra leggermente flessa. Le eleganti cadenze appaiono però temperate da un controllo formale tipico della tradizione classicista, da una misurata compostezza della posa e da una generale sobrietà d'impianto, caratteri che contribuiscono a creare un certo effetto di monumentalità.

Barbara Mancuso

¹ Il convento, documentato dalla metà del secolo, è ricordato dalle fonti storiografiche locali come uno dei più antichi della città: cfr. V. Littara, *Storia di Enna* (1588), a cura di V. Vigiano, Caltanissetta 2002, p. 117. Cfr. inoltre C. Nicotra, *Il Carmelo siciliano nella storia. Storia sintetica di 148 conventi Carmelitani esistenti in Sicilia dal 1238 ai nostri giorni*, Messina 1979, p. 74; S. Cucinotta, *Popolo e clero in Sicilia nella dialettica socio-religiosa fra Cinque-seicento*, Messina 1986, p. 476.

² Oltre ai testi già citati, cfr. R. Pirro, *Sicilia Sacra Disquisitionibus et Notis illustrata ... (Panormi 1630-49)*, ristampa anastatica dell'edizione del 1733, Bologna 1983, t. I, p. 584; V. Lo Menzo, *Descrizione storico topografica della Regia Città di Castrogiovanni ...*, ms. 1813, Enna, Biblioteca comunale, c. 43; P. Vetri, *Storia di Enna*, Palermo 1978 (ed. or. Piazza Armerina 1886), vol. II, p. 157. Già nel secolo precedente si erano resi necessari restauri della torre campanaria; sui lavori intrapresi nel 1546 «pro restauratione campanarum», cfr. ASEN, *Famiglie Nobili, Fondo Famiglia Trigona di Canicara*, vol. 41, cc. 15r e v. Desidero ringraziare per la segnalazione dei documenti qui presentati il signor Orazio Trovato dell'Archivio di Stato di Enna.

³ ASEN, *Notai di Castrogiovanni, Notaio Planes Vito*, anni 1735-1736, vol. 1337, cc. 9-11, 29-30. L'architetto Andrea Amato, messinese ma attivo a Catania nei primi decenni del XVIII secolo, è documentato nel duomo di Enna nel 1737. Cfr. S. Tedesco, Amato Andrea, in *Dizionario degli Artisti Siciliani di Luigi Sarullo*, vol. I, Architettura, Palermo 1993, ad vocem; A. Ragona, *Il Duomo di Enna*, Palermo 1988, s. pp.; Id., *Arte ed artisti nel Duomo di Enna*, Caltagirone 1974, p. 29.

⁴ Cfr. A. Mingrino, G. Alloro, *Castrogiovanni 20 gennaio 1904: nasce un ospedale*, in *Henna. Rassegna bimestrale del Comune*, 15, luglio-agosto 1982, pp. 13-16.

⁵ ASEN, *Notai di Castrogiovanni, Notaio Tremogli Antonino*, anni 1767-1768, vol. 1663, «Inventarius Her. te qnd d. Francisci Grimaldi et Monica», cc. 982r e v.

⁶ Nell'inventario compare inoltre «un quadro di canna una, e palmi due in circa di M.a SS.ma del Carmine collocato in detta Cappella», opera settecentesca attualmente nella chiesa. Cfr. *ivi*, c. 982v.

⁷ ASEN, *Notai di Castrogiovanni, Notaio Planes Vito*, anni 1737-1738, vol. 1339, c. 545r.

⁸ Il priore Grimaldi aveva provveduto all'arredo pittorico della cappella del Santissimo Crocifisso, che in un inventario da lui compilato dichiarava «fatta di mia devozione». Cfr. ASEN, *Notai di Castrogiovanni, Notaio Planes Francesco Maria*, anni 1746-1747, vol. 1271, c. 501v.



Nota di restauro

La statua della Madonna con Bambino si presentava prima del restauro del 1999 totalmente ridipinta sia negli incarnati che nelle vesti, trasformate in abiti carmelitani, nonché alterata da pesanti stuccature. Il San Simone, in peggiori condizioni, privo di colore e in gran parte della superficie anche di preparazione, era mutilo di un braccio e diffusamente attaccato da insetti xilofagi. L'intervento è consistito in una preliminare disinfestazione del gruppo ligneo con xilamon e in una operazione di pulitura meccanica a bisturi delle ridipinture presenti sulla statua della Madonna, a seguito della quale sono state ritrovate tracce di foglia d'argento a mecca su tutta la superficie tranne che negli incarnati. Le operazioni successive hanno comportato il ripristino delle parti mancanti della statua della Madonna, la completa ridipintura delle superfici dorate, la ricostruzione e ridipintura della statua di San Simone, la costruzione ex novo di due basi, la verniciatura finale dell'intero gruppo.

Restauratore: Rosolino La Mattina

Restauro eseguito a cura del Rotary Club Enna
Anno Sociale: 1998-1999
Presidente: Francesco Mancuso

Domenico La Bruna (Trapani, 1699-1763)

Santa Maria Maddalena de'Pazzi

Olio su tela, cm. 236 x 183

Castelvetrano, Chiesa Madre

La pala già collocata su uno degli altari della Chiesa del Carmine di Castelvetrano - annessa al secondo convento fondato dai carmelitani nella città e intitolato a San Nicolò¹ - è stata recentemente attribuita, insieme alla *Trasfigurazione*, proveniente dalla stessa chiesa, al pittore tardo-barocco trapanese Domenico La Bruna che la avrebbe dipinta negli anni '30-'40 del XVIII secolo². Peraltro sulla tela con la *Trasfigurazione* è stata rinvenuta la sigla "D. la B. pinxit", interpretabile come Domenico La Bruna pinxit, che confermerebbe l'attribuzione al pittore trapanese delle due tele gemelle³. L'opera rivela un La Bruna pienamente maturo e consapevole di aver raggiunto una sua caratterizzazione stilistica desunta in parte dall'ambiente trapanese, alimentato dalla tradizione pittorica del Carreca e dal linguaggio di Giuseppe Felici, in parte da quello palermitano, con agganci specifici ai settecentisti Filippo Tancredi, Olivio Sozzi e soprattutto Vito D'Anna. Domenico La Bruna, grazie verosimilmente alla condizionante protezione dei Carmelitani della Santissima Annunziata di Trapani, opera in vari conventi dello stesso ordine dislocati nel territorio trapanese. In questo ambito appare facilmente inscrivibile la commissione delle due pale d'altare per la chiesa carmelitana di Castelvetrano.

La Santa, monaca carmelitana fiorentina vissuta dal 1566 al 1604, è raffigurata da La Bruna nel momento in cui la Vergine pone sul suo capo il velo bianco, simbolo di purezza.

A questa pala è chiaramente accostabile quella - pressoché coeva e con le figure similmente impostate su diagonali - con la *Sacra Famiglia* e *Santa carmelitana* (Maria Maddalena de' Pazzi o più probabilmente Santa Teresa d'Avila) dell'ex Convitto Sales di Erice, proveniente dal monastero carmelitano di Santa Teresa dello stesso centro, resa nota in anni recenti dallo Scuderi⁴. In quest'ultimo dipinto però è il Bambino a porre il velo sulla testa della Santa. Il volto della Vergine nella pala di Castelvetrano è raffrontabile con la gran parte delle figure mariane



dipinte dal pittore nella sua prolifica carriera. In particolare si vedano la Vergine nella pala con *Santa Francesca Romana in adorazione della Sacra Famiglia* del 1738, conservata nella Chiesa dell'Angelo Custode di Alcamo e quella, assai intensa, della pala con la *Sacra Famiglia* della chiesa di San Vito a Monreale, recentemente restituita al pittore trapanese⁵. Inoltre appare utile sottolineare la forte valenza devozionale del quadro di Castelvetrano, evidenziata soprattutto dalla convenzionalità delle figure definite da una marcata linea di contorno, come peraltro si evince da altri dipinti del catalogo labruniano (*Eterno* e *Sacra Famiglia* della chiesa di Santa Maria dell'Itria a Trapani; *Incoronazione di San Vito* della chiesa di Santa Teresa a Mazara del Vallo, già nel collegio gesuitico della stessa città, databile intorno al 1742). Inoltre dal punto di vista formale la *Santa Maria Maddalena de' Pazzi* di Castelvetrano sembra riprendere opere più antiche del catalogo del La Bruna quali il *San Giovanni Nepomuceno in gloria* della chiesa dell'Addolorata a Trapani o coeve come la

Madonna di Trapani con i santi Andrea Corsini, Angelo da Licata, Alberto degli Abbati e Cirillo il confessore, già nella chiesa del Carmine a Mazara del Vallo e ora nel Vescovado della stessa città⁶.

Gaetano Bongiovanni

¹ Cfr. C. Nicotra, *Il Carmelo siciliano nella storia*, Messina 1979.

² G. Bongiovanni, *Indagini sulla pittura trapanese del settecento*, in *Miscellanea Pepoli*, a cura di V. Abbate, Trapani 1997, pp. 115-139; id. *Pittura a Castelvetro*, in *Rivalutare un patrimonio d'arte*, a cura di A. Costanza, Palermo 1998, pp. 19-24.

³ G. Bongiovanni, "S. Francesco sorretto dagli Angeli" in due dipinti trapanesi e alcune precisazioni su Domenico La Bruna, in "La Fardelliana", a. XV, 1996, pp. 71-83.

⁴ V. Scuderi, *Relazione*, in *I monumenti di Erice: recupero, restauri e fruizioni, atti del convegno di Erice del 30 agosto 2001*, Palermo 2002, pp. 7-44.

⁵ G. Bongiovanni, *Settecento pittorico: sembianze barocche e ragione classica*, in *L'Anno di Guglielmo. 1189-1989. Monreale: percorsi tra arte e cultura*, Palermo 1989, pp. 295-315; Id., *Indagini*, 1997, pp. 115-139.

⁶ Per quest'ultima opera cfr. V. Scuderi, *Pittori trapanesi del Settecento: Giuseppe Felici, Giuseppe La Francesca, Domenico La Bruna*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, pp. 553-590; riproduzione in A. Rizzo Marino, *Il culto della Madonna di Trapani in Mazara*, in *Trapani*, a. IV, n. 10, ott. 1959, pp. 8-11, fig. a p. 10.

Nota di restauro

Il restauro del dipinto raffigurante Santa Maria Maddalena de' Pazzi è stato di tipo conservativo e ha mirato, all'eliminazione delle cause di degrado in atto, con lo scopo di ridare una corretta interpretazione ed una leggibilità ottimale di tutti quei valori formali e cromatici riscoperti dopo l'intervento, certi di poterne garantire la fruizione nel tempo.

Le fasi principali dell'intervento possono essere sinteticamente così descritte:

velinatura, foderatura, pulitura, rintelatura, stuccatura, integrazione pittorica con tecnica riconoscibile e protezione finale a vernice.

Restauratore: G. B. G. Restauri di Salemi

Restauro a cura del Rotary Club Castelvetro
- Valle del Belice

Anno Sociale: 2000-2001

Presidente: Franco Maria Sergio Saccà

Francesco Narbone (Agrigento, not. 1721-1762)

Cristo spirante (1742 ca.)

Olio su tavola, cm. 221 x 157

Agrigento, Seminario Vescovile

Il dipinto, tradizionalmente ritenuto di scuola caravaggesca ha da sempre goduto di grande considerazione presso il Seminario di Agrigento. Le ultime acquisizioni documentali (B. Alessi, *Regesto ...*, 1993) ne hanno sollecitato una lettura stilistica e formale e una collocazione culturale fondate (E. De Castro, scheda n. 12 ..., n. 1, 1993).

Nel 1742 il pittore agrigentino Francesco Narbone riceve un pagamento per "il quadro, cioè della figura del Cristo spirante" per il refettorio del Seminario (B. Alessi, cit., p. 76). Nel percorso del Narbone l'opera mette in luce componenti "nuove" rispetto ai prevalenti modi classicisti della sua produzione (E. De Castro, scheda n. 11 ..., 1993). Nel *Cristo spirante* le ibridazioni più evidenti sono con la pittura napoletana di secondo seicento, da Luca Giordano a Mattia Preti, con un recupero di moduli figurativi derivati dal Lanfranco. Il prevalere dei valori pittorici su quelli disegnativi e il tenebrismo annullano la monumentalità e il volume della figura, accrescendone l'intonazione drammatica. Tale intonazione è presente anche nella produzione dei maggiori esponenti del classicismo, Conca e Maratta cui il Narbone fu solito riferirsi. Come quei riconosciuti capiscuola anche il Narbone mostra di prediligere i modelli classicisti e accademici per l'esecuzione di pale d'altare con Madonne e Santi, ricorrendo invece per le opere a destinazione privata, di minore formato o di soggetto evangelico, al linguaggio del naturalismo barocco nelle versioni del Giordano o del Lanfranco.

Evelina De Castro

¹ B. Alessi, *Regesto*, in *Opere d'arte restaurate. Agrigento 1988 - 1993*, a cura di G. Costantino, Agrigento 1993, pp. 75-76.

¹ E. De Castro, scheda n. 12, in *Opere d'arte restaurate. Agrigento 1988-1993*, a cura di G. Costantino, Agrigento 1993, pp. 53-54.

¹ B. Alessi, cit.

¹ E. De Castro, cit, scheda. N. 11.

Nota di restauro

Il supporto del dipinto è costituito da assi lignee, tenute ferme nel retro da traverse inchiodate. Direttamente sulla tavola ben lisciata l'artista ha steso i pigmenti ad olio, senza trattare la superficie del supporto con la consueta imprimitura.

Sebbene il supporto non manifestasse evidenti segni di aggressioni da parte di insetti xilofagi, esso è stato ugualmente sottoposto a disinfestazio-



ne. Dato che la struttura lignea non presentava dissesti né imbarcamenti è stata mantenuta nello stato in cui è pervenuta: si è proceduto soltanto al consolidamento ed alla cucitura delle lesioni, inserendo piccole zeppette lignee nelle più larghe e stuccando gli interstizi con bolo a base di gesso dolce e colla di coniglio.

La pellicola pittorica non presentava sollevamenti né alterazioni di tipo meccanico: essa si presentava sporca a causa dell'ossidazione delle vernici, di depositi di particellato pulvirulento e di materiale organico. Per la pulitura di quest'ultimo in alcuni punti si è dovuto intervenire con l'ausilio di uno strumento meccanico, mentre tutta la superficie è stata pulita con solventi adeguati dato che lo strato del film pittorico in alcuni punti si presentava fortemente assottigliato a causa di inadeguati interventi di pulitura precedenti.

I ritocchi sono stati eseguiti con colori a vernice retoucher. Anche la vernice finale stesa su tutta la superficie è del tipo retoucher.

Restauratore: Giovanni Calvagna

Restauro a cura del Rotary Club Agrigento

Anno Sociale: 2000-2001

Presidente: Ferdinando Parello

Bottega orafa di Acireale, sec. XVIII

Ostensorio

argento sbalzato, cm. 42,6 x 15

Marchi: stemma di Acireale sormontato dalle iniziali A G (Aci e Galatea), I.N., C.B. o C. R. nella raggiera 174 [...]

Acireale, Chiesa di San Martino

Purtroppo questo piccolo e inedito capolavoro di oreficeria ci è giunto abraso nei marchi e in qualche particolare della delicata fattura.

Il prezioso oggetto mostra quanto raffinato, e aggiornato sui modelli delle capitali, fosse il consolato degli argentieri acesi.

L'ostensorio si alza su un piede pressoché trilobato su cornici mistilinee che racchiudono, a rilievo, i simboli della Passione: la colonna della fustigazione, l'aceto, raffigurato dentro una sorta di oliatore, e tre chiodi della croce; esso poggia su tre piedi in lega dorata, il sostegno si snoda poi verso un globo su cui è raffigurato uno straordinario pellicano che nutre i suoi pulcini. Al di sopra, la raggiera sormontata da una crocetta.

Probabilmente ai primi del Novecento, è stata aggiunta una luminosa ghirlanda di roselline in lega d'argento tutto intorno al vetro centrale.

È possibile confrontare il motivo del pellicano con il grifone dell'ostensorio di Mazara del Vallo¹ risalente alla fine del Seicento. Più frequentemente il bulbo reca una statuetta di fusione con una figura allegorica, un Santo, un cherubino. La raffigurazione di un'aquila ad ali spiegate, quella di San Giovanni, compare in quello di Casa Professa, a Palermo, in filigrana e pietre², in cui compare già il globo di sostegno. Anche nell'ostensorio del SS. Crocifisso di Trapani³ compare il pellicano con tre piccoli, ma, anche questo esempio, appare del tutto formale e precede il nostro di almeno mezzo secolo; l'ostensorio acese è stato variamente datato nelle comunicazioni alla Soprintendenza di Catania: 1742 prima e poi agli anni '80 dello stesso secolo. La data rinvenuta, benché abrasa nelle ultime due cifre, lascia propendere per la prima ipotesi ma né l'una né l'altra trovano riscontro nelle iniziali con i nomi dei consoli e degli argentieri del "Libro delle Maestranze" conservato presso l'archivio storico del Comune di Acireale. Viene da pensare ad un argentiere che abbia soggiornato in città per qualche tempo con una bottega assai raffinata nei disegni e nei particolari; colpiscono gli eleganti piedini, fusi in lega e dorati,

forse una traccia di scuola trapanese o, perché no, napoletana.

Presentano dei piedini in lega dorata, un po' più rigidi e simmetrici, due pezzi di oreficeria conservati al Museo diocesano di Catania: il reliquiario della Passione del 1773, marcato con lo scudo crociato di Messina e l'ostensorio con la figura della Fede al nodo di Domenico Guarneri del 1774. Quest'ultimo ricorda il nostro nei motivi fitomorfi della raggiera, non nella fattura generale dell'impugnatura, assai più fluida e morbida nell'esempio acese.

Francesca Migneco Malaguarnera



¹ M.C. Di Natale, *Splendori di Sicilia*, Milano 2002, scheda n. 104 di M.V.

² M.C. Di Natale, cit., scheda n. 124 di M.V.

³ M.C. Di Natale, cit., scheda n. 146 di G.T.

Si ringraziano la Dott.ssa Rosaria Anna Reitano,
Direttore dell'Archivio Storico del Comune di
Acireale e l'Ing. Aldo Scaccianoce.

Nota di restauro

La pulitura dell'ostensorio è stata eseguita a
Catania dalla manifattura Freni

Restauro eseguito a cura del Rotary Club Acireale
Anno Sociale: 1981-1982
Presidente: Casimiro Nicolosi.

Ignoto pittore, sec. XVIII

Crocifissione con Santa Maria Maddalena

Olio su tela, ovale cm. 330 x 250

Paternò, Chiesa di Santa Barbara

Contro un cielo corrusco di nuvole brune, si staglia la figura di Gesù Crocifisso illuminato dagli ultimi raggi del sole mentre volge lo sguardo al cielo. Ai suoi piedi, la figura inginocchiata di una bionda Maddalena in dolorosa meditazione del cranio di Adamo, ai piedi della croce.

A destra, sullo sfondo, la città di Gerusalemme, cinta di mura, dominata da una cupola e da un torrione circolare.

Il quadro non reca firma né dedica del donatore, o donatrice più probabilmente, che offrì l'opera alla chiesa come una sorta di viaggio penitenziale ai luoghi santi.

La storiografia locale degli ultimi trent'anni attribuisce il dipinto ad Alessandro Vasta senza commenti e senza citare la fonte, probabilmente una vecchia scheda catalografica di Maganuco che intende solitamente, con l'attribuzione, indicare un lasso temporale di datazione, in questo caso la metà del Settecento.

Ad un attento esame della composizione, dopo la pulitura, ci sembra di dover abbandonare l'ipotesi attributiva al Vasta, legato per tradizione paterna al fare largo del frescante, ad una resa grumosa, per larghe pennellate, vicina al filone di Mariano Rossi e di Gaspare Serenario.

Nella nostra Crocifissione la fattura accurata, rifinita per velature trasparenti, propone un maestro di buona cultura accademica e di ambiziosi disegni.

La perfetta anatomia del Cristo, l'espressione dolorosa, riprende il modello di Guido Reni ma non rimane del tutto ignaro di un Pier Leone Ghezzi e delle atmosfere dorate del Solimena. L'ineluttabilità del gesto, lo scorcio del viso e degli occhi abbassati della Maddalena si avvicinano agli esiti di Giuseppe Piovani e più ancora di Francesco Trevisani, forse un po' irrigidito nella resa generale ma certamente modello di quest'opera costruita su ordinazione del committente e quindi assemblata sulla base di disegni e incisioni. La cultura dell'autore discende dai modelli classicisti dell'Accademia di Francia forse più che da quelli, conchiani, dell'Acca-

demia di San Luca, studia molto da presso la bottega romana dell'istriano Trevisani per lasciarci, ahimè ancora anonima, un'opera di alta qualità su un altare laterale della chiesa di Santa Barbara.

Francesca Migneco Malaguarnera.

S. Fresta, S. Sampietro, F. Uccellatore, *La Maddalena ai piedi del crocifisso nella chiesa di Santa Barbara in Paternò*, Paternò 2001.



Nota di restauro

Il dipinto si presentava disidratato e pendeva dal telaio: è stato velinato, foderato, oggetto di una leggera pulitura, fissato su un nuovo telaio elastico e protetto da una vernice semiopaca.

Restauratore: C. Miano

Restauro eseguito a cura del Rotary Club Paternò
Alto Simeto
Anno Sociale: 2000-2001
Presidente: Salvatore Fresta



Pietro Paolo Vasta (Acireale 1697-1760) e aiuti (?)

Immacolata Concezione

Olio su tela, cm. 215 x 140

Acireale, Pinacoteca Zelantea

La tela, conservata nei depositi della Pinacoteca Zelantea fino al recente intervento di restauro, è inedita e priva di notizie bibliografiche. I dati inventariali non ne indicano la provenienza e nel catalogo della Pinacoteca è così descritta: “Assunta tra angeli e serafini. Delicato e armonioso il volto della Vergine, che si staglia su un fondo giallo caldo” con il riferimento a Ignoto pittore della seconda metà del XVIII secolo¹. In assenza di fonti documentarie che ne attestino l’ingresso nell’Accademia Zelantea², ci sembra verosimile identificare la tela in questione con il “grande dipinto ad olio rappresentante l’Immacolata di Paolo Vasta” elencato nel verbale dei beni “degni di nota” nella Casa dei PP. Crociferi annessa alla chiesa di S. Camillo sotto il titolo di S. Maria delle Grazie³, redatto dalla commissione nominata nel 1866 dal Sottoprefetto del circondario di Acireale, sotto la presidenza del Sindaco, composta dal cav. Lionardo Vigo⁴, dal pittore Antonino Bonaccorsi⁵ e dal cancelliere Mariano Grassi⁶, che doveva procedere alla stesura degli inventari delle opere d’arte e dei libri esistenti nei Monasteri, Conventi e Chiese soppressi, per essere sottoposti a tutela e per i quali “questa Giunta comunale non ha mancato di avanzare domanda ai ministri del Culto e dell’Istruzione Pubblica onde sia emesso il decreto di riunirsi alla pubblica Biblioteca di Scienze, Lettere ed Arti degli Zelanti, ed alla iniziata Pinacoteca”⁷. La nostra ipotesi viene avvalorata dal fatto che il secondo quadro ritenuto degno di nota dalla commissione è il *Ritratto di Pietro Barrabini* di Matteo Ragonisi⁸, che figura nella sala di consultazione della Biblioteca Zelantea, già segnalato “nel portico della casa dei Crociferi ... ben meritevole di occupare altro luogo più decente” da Mariano Leonardi Gambino nelle *Memorie sui pittori acesi*, manoscritto del 1848 conservato presso la Biblioteca Zelantea; il personaggio raffigurato è Pietro Barrabini (? - Acireale 1741), “giureconsulto di antica prosapia genovese trapiantata in Sicilia da qualche generazione, a



Messina in un primo tempo, ad Acireale in seguito. Il più attivo degli Zelanti”⁹ che nel 1730 aveva fatto costruire a sue spese nella città di Acireale la chiesa di S. Maria delle Grazie, dove per sua espressa volontà testamentaria, venne sepolto rivestito dell’abito crocifero¹⁰.

Fondatore della annessa Casa dei PP. Crociferi, nel 1737 destina le sue rendite per la chiesa “da rifinire” e per la Casa da edificare secondo il progetto “formato da Don Francesco Battaglia ingegnere della città di Catania”¹¹, inaugurata il 16 febbraio 1743 e sussidiata dal Comune nel 1746 e nel 1779. Poi ampliata da Giuseppe Vigo, fu elevata da Pio VII a casa religiosa dei Crociferi Camilliani e riconosciuta dal Real Governo nel 1816¹².

Nella chiesa oggi denominata S. Camillo dei PP. Crociferi, Pietro Paolo Vasta affresca uno dei



cicli decorativi più alti della sua produzione¹³, forse condotto secondo il programma “colto” del munifico fondatore Pietro Barrabini, e dal 1743 sotto la direzione del camilliano Padre Superiore Letterio Resitano, che segue “con vero intelletto d’amore, i lavori della chiesa impegnando architetti, maestranze, pittori”¹⁴, e che dal 1745 al 1759 è Vicario Foraneo della città di Acireale su nomina del Vescovo di Catania Monsignor Pietro Galletti, subentrando al preposito Marcantonio Gambino, già vicario del capitolo del Duomo e acerrimo nemico del Vasta.

La tela acese, di carattere devozionale, è esemplata sullo schema canonico di raffigurazione fissato da Guido Reni nella *Immacolata Concezione* del 1627, ora al Metropolitan Museum di New York¹⁵, che riprende il tipo della “donna in cinta dell’Apocalisse vestita di sole con la luna sotto i piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle” (Apocalisse, 12, 1)¹⁶. La vergine è rappresentata giovinetta, a figura intera, sullo sfondo di nubi e cherubini, sul globo terracqueo, mentre con un piede schiaccia il serpente-satana e con l’altro sfiora il crescente lunare, simbolo di castità, con le punte rivolte in alto come nel celebre prototipo reniano; le mani

giunte in preghiera, indossa una veste bianca e un mantello blu, secondo i dettami controriformati codificati dallo spagnolo Francisco Pacheco del Rio nel trattato *El arte de la pintura* del 1649.

Sul piano stilistico e formale, l’accostamento delle gamme cromatiche calde, come l’uso del fondo giallo ocra che illumina la scena, il modo di costruire il panneggio svolazzante che movimentava la staticità dell’impianto convenzionale, le tipologie fisionomiche riconoscibili nei due putti a sinistra, paffuti e riccioluti, e nella figura della Vergine che ripropone il tipo muliebre soave e remissivo, dagli occhi timidamente rivolti in basso, dalla bocca piccola e dal naso dritto nel perfetto ovale del volto, ricorrente nell’opera vastesca al punto da potersi considerare come peculiare della sua maniera, riconducono questo dipinto, con qualche cautela, alla mano di Pietro Paolo, coadiuvato forse, nell’impaginazione d’insieme, dal figlio Alessandro che dipinge per un altare laterale della chiesa di S. Camillo la pala del Santo, sullo stesso fondo giallo ocra. I raffronti stilistici più prossimi, pur considerando lo stacco qualitativo che separa il livello della produzione a fresco del Vasta da quella ad olio, quest’ultima spesso costituita da copie della prima, si possono stabilire con le *Storie della Vergine* nella medesima chiesa, in particolare con *La Vergine in gloria davanti l’Eterno* nella volta, che presenta poche varianti rispetto alla rappresentazione della *Immacolata zelantea*, commissionata con ogni probabilità dal camilliano p. Superiore Letterio Resitano, che potrebbe aver richiesto al maestro acese una tela di devozione privata per la casa dei PP. Crociferi annessa alla chiesa, di ispirazione mariana come il ciclo decorativo ivi affrescato. Gli anni presumibili per l’esecuzione del dipinto, possono essere quelli in cui Vasta, completati gli affreschi nella chiesa di S. Camillo, aiutato dai suoi collaboratori, si dedica alla realizzazione di numerose pale d’altare per chiese di Acireale e dei paesi pedemontani etnei, sullo scorcio della fine del quinto decennio, prima della pala con *l’Immacolata Concezione con S. Giacchino e S. Anna* nella chiesa di S. Lucia ad Acicatena, firmata e datata 1751, che richiama, ampliandolo, il consueto modello iconografico reniano.

Luisa Paladino

¹ In M. Donato, *La pinacoteca Zelantea di Acireale*, Acireale 1992 (2 ed.), scheda n. 298, p. 134.

² Con ben tre lettere datate 18 gennaio, 16 marzo, 16 aprile 1868, il Sindaco di Acireale reitera al Presidente dell'Accademia degli Zelanti la richiesta, sembra mai evasa, di inoltrare al R. Governo che lo richiedeva "un elenco dei quadri di cui si compone cotesta Pinacoteca Accademica e degli ordini che la reggono, senza dei quali documenti non potranno emettersi ulteriori disposizioni per le opere d'arte che sussistevano presso questi soppressi conventi e quello di Aci Valverde ..." in AAZA (=Archivio Accademia Zelantea Acireale), *Atti Accademia*, busta 5, carpetta 2.

³ Nel relativo verbale si legge: "L'anno 1866 il g. 27 giugno nella Casa dei PP. Crociferi di Acireale sotto il titolo di S. Maria delle Grazie ... la commissione ha trovato degni di nota per le arti municipali oltre gli affreschi di tutta la chiesa gli infrascritti quadri, che si è disposto di suggellarsi. Essi sono: nella entrata della scala, grande dipinto ad olio rappresentante l'Immacolata di Paolo Vasta, collaterale a detto quadro Ritratto quanto il vero di Paolo Barrabini fondatore di detta chiesa dipinto da Matteo Ragonesi, nell'altare maggiore della chiesa quadrone di S. Maria delle Grazie di mano di Paolo Vasta ..." seguono le firme: p. prefetto Camillo Ragonesi, Lionardo Vigo, Agostino rev. Patanè, Antonino Bonaccorsi, Mariano Grassi. In ASCA (=Archivio Storico Comunale Acireale), Tit. XVIII, *Affari Diversi*, fasc. I, pos. 1, 1866. Si ringrazia la dott.ssa Rosaria Anna Reitano, Direttore dell'Archivio Storico del Comune di Acireale.

⁴ Lionardo Vigo Calanna (Acireale 1799-1879), poeta e autore di *Memorie storiche di Pietro Paolo Vasta - Pittore di Acireale*, 3ª ed. Palermo 1828, rist. anastatica in AA. VV., *Omaggio a Pietro Paolo Vasta*, Acireale 1999, pp. 27-114.

⁵ Antonino Bonaccorsi detto il Chiaro (Acireale 1826-1897), pittore ritrattista di cui si conservano varie tele presso la Pinacoteca Zelantea di Acireale, fra cui due ritratti di Lionardo Vigo. cfr.: Donato, cit., pp. 54-57, L. Giacobbe, *Bonaccorsi Antonino* in Luigi Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Pittura, Palermo 1993, p. 41.

⁶ Mariano Grassi, autore di vari testi di storia patria e artistica acese, fra cui *Notizie storiche delle Accademie e degli uomini illustri di Acireale*, Palermo 1841.

⁷ In G. Gravagno, *Storia di Aci*, Acireale 1992, pp. 362-365 che riporta i seguenti atti conservati nell'Archivio Storico Comunale di Acireale: Tit. XVIII, I, 1, 1866 e Tit V, I, 1, 1868. Si ringrazia la direttrice della biblioteca Zelantea, dott.ssa M. C. Gravagno, per la cortese segnalazione bibliografica. Cfr. inoltre ASCA il Tit. V *Culto divino*, fasc. 7 *Corporazioni religiose soppresses*, pos. 1, 1868.

⁸ Vedilo riprodotto in Donato, cit. p. 101, scheda 175 così descritto: Matteo Ragonisi (Acireale 1660 - ivi 1734), *Ritratto di Pietro Barrabini*, olio su tela, cm 206 x 135, inv. n° 302. Nella scheda si fa cenno all'attribuzione che ne aveva dato Mariano Leonardi Gambino nelle *Memorie sui pittori acesi*, 1848, ms A 69 fasc. XIV della Biblioteca Zelantea.

⁹ In A. Pagano, *Camilliani ad Acireale: 250 anni di vita operosa*, in *Accademia di Scienze Lettere e Belle Arti degli*

Zelanti e dei Dafnici Acireale, "Memorie e rendiconti", serie IV - vol. IV, Acireale 1994, p. 499.

¹⁰ ASDA (=Archivio Storico Diocesano Acireale), Sez. A, Fondo Antico, *Chiesa Maria SS. delle Grazie*, 1741, busta 70 carp. 3 cc. 129-130.

¹¹ In Gravagno, cit., 1992, p. 557.

¹² Per queste notizie cfr.: V. Amico, *Dizionario topografico della Sicilia tradotto dal latino ed annotato da Gioacchino Di Marzo*, Palermo 1855, rist. 1983, vol. I, pp. 40 e 41, nota n. 1; Raciti Romeo, *Guida Storico-monumentale*, 3ª ed. 1927, rist. anastatica Acireale 1980, pp. 167-168; Pagano, cit., p. 501.

¹³ Realizzati con la collaborazione di Vito D'Anna (Palermo 1718-1769), suo allievo dal 1736 al 1744 e del figlio Alessandro (Acireale 1720-1783), gli affreschi, in atto sottoposti a un impegnativo intervento di restauro da parte della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Catania, trattano degli *Episodi di eroine bibliche sulle pareti della navata (Gioele e Sisara, David e Abigail, Ester e Assuero, Giuditta e Oloferne, Rebecca al pozzo, Betsabea e Salomone)*, già eseguite dal Vasta a Palermo nella Chiesa di Sant'Anna alla Misericordia e delle *Storie della Vergine nel presbiterio (Natività e Gloria di Maria)*, nella calotta absidale (*La Temperanza e L'Innocenza*), nella volta (*L'Angelo Gabriele ritorna al cielo dopo l'annuncio a Maria e La Vergine in gloria davanti l'Eterno vince il peccato*). Qui il pittore coniuga il gusto per la grandiosità solimenesca ai modi del Conca, probabilmente mediati dal D'Anna specie nelle allegorie femminili. Per questi aspetti specifici cfr.: Raciti Romeo, cit. p.168; M. Blanco, *Gli affreschi di Pietro Paolo Vasta nelle antiche chiese di Acireale*, Cinisello Balsamo s.d. (1966), p. 28; C. Siracusano, *La Pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 242-243 e nota 43 p. 245; G. Frazzetto, *Pietro Paolo Vasta Pittore (1697-1760)*, Catania 1987, pp. 43-44; M. Vitella, *Vasta Pietro Paolo*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, Pittura, vol. II, Palermo 1993, p. 556, con bibliografia precedente; A. Grasso, *L'uomo e l'artista tra committenze e intemperanze* in AA. VV., *Un artista del Settecento Pietro Paolo Vasta*, Palermo 1999, p. 48.

¹⁴ In Pagano, cit., p. 50; cfr. pure Grasso, cit.

¹⁵ Vedilo riprodotto in Guido Reni 1575-1642, catalogo della mostra, Bologna 5 settembre - 10 novembre 1988, Padova 1988, p. 123.

¹⁶ Cfr. J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1974, p. 263.

Nota di restauro

Il dipinto in cattivo stato di conservazione presentava cadute di colore sparse su tutta la tela, lacerazioni e annerimento della superficie pittorica, tracce di ridipinture nella parte inferiore destra.

Dopo un'adeguata velinatura e una preparazione del retro con l'eliminazione di toppe nodi e parti di beverone, sono state eseguite una doppia foderatura con colla pasta e pattina e la puli-

tura con una mista 4 A e l'ausilio del bisturi. Solo per le ridipinture si è intervenuti con butilammina in acqua.

Il lavoro è proseguito con le stuccature delle parti mancanti e la loro integrazione accordandole ai toni limitrofi. È seguita la verniciatura finale.

Restauratore: Giovanni Calvagna

Restauro a cura del Rotary Club Acireale

Anno Sociale: 1999-2000

Presidente: Antonio Petralia

Ignoto pittore siciliano, seconda metà sec. XVIII

L'Angelo Custode

Olio su tela, cm. 320 x 200

San Fratello, Chiesa Madre di S. Nicola di Bari

Il dipinto, è attualmente collocato presso il braccio destro del transetto della Nuova Chiesa Madre di S. Nicola a San Fratello. La nuova chiesa ricostruita, dopo la devastante frana che travolse nel 1922 un terzo dell'abitato, accolse le opere d'arte, che arredavano la Vecchia chiesa di S. Nicolò di Bari¹, andata in rovina, tra le quali questa tela.²

Il dipinto rivisita l'iconografia dell'Angelo Custode come accompagnatore, con il bambino, non molto diffusa nella Sicilia Orientale³. Alcune varianti presentano l'Angelo custode col bambino anche al cospetto della Madonna⁴, o con la presenza del demonio in agguato. In genere, più che come protagonista, si ritrova inserito in iconografie più complesse: angeli in schiere, o come nunzi, come protettori dei giusti, come punitori di chi compie il male, oppure come rappresentazione mistica di Dio.

La figura del messaggero degli Dei, rappresentante ed esecutore della volontà divina in terra, era presente nelle antiche religioni orientali. L'elemento più caratteristico della dottrina biblica sugli angeli è costituito dalla loro relazione con gli uomini. Nelle Sacre Scritture essi appaiono come veri soccorritori degli uomini. Loro compito è dunque quello di stimolare positivamente nell'uomo la libera volontà. Le Sacre Scritture parlano di altri compiti esercitati dagli angeli, come quello di offrire a Dio le nostre preghiere e sacrifici. Dio dà ordine agli angeli di custodire l'uomo giusto in tutte le sue vie; (la Lettera agli Ebrei - 1,14 - afferma che "gli angeli sono tutti spiriti al servizio di Dio inviati a favore di quelli che devono ricevere l'eredità della salvezza"). La protezione degli angeli è messa in risalto dai Padri della Chiesa. S. Tommaso nota che la Provvidenza ha disposto che gli esseri mutevoli sono guidati da esseri sottratti alla mutevolezza della realtà e che agiscono in noi, mediante scosse impresse agli "spiriti vitali ed agli umori" (agiscono sulla natura cerebrale dell'uomo, provocando indirettamente nell'intelletto umano le idee). Alcuni Padri assegnano l'Angelo Custode ai soli fedeli,

ma più numerosi sono coloro che parlano della protezione degli angeli a favore di tutti gli uomini⁵.

Lo schema compositivo del dipinto con le figure disposte in diagonale, da destra a sinistra, rimanda alle composizioni tipiche della scuola conchesca; la scena si focalizza sulle due figure in basso a destra: l'Angelo Custode, la cui monumentale posa, accentuata dall'ampio panneggio risulta in contrasto con le fattezze tendenzialmente femminili, si rivolge amorevolmente ad un bambino (o putto), indicandogli con il braccio destro, la "vera via da seguire", il Cristo, simboleggiato in alto, da un gruppo di angeli, che sorreggono la Croce, i cui contorni indistinti sembrano svaporare tra la fluidità delle vesti. Fanno da quinta all'evento alcuni elementi rocciosi in basso a sinistra, e il cherubino danzante avvolto da un mosso panneggio che, indicando in alto, presenta la scena. Lo scenario campestre che si trova avvolto come da vapori, presenta uno scorcio di paesaggio marino sullo sfondo, che per l'annerimento dei colori, non era leggibile prima del restauro. È da notare il forte dinamismo accentuato dalle pose dei due gruppi di personaggi in alto e in basso e l'ariosità dell'insieme: questi vivono "quasi in simbiosi" col paesaggio di una campagna colta all'imbrunire. Nella stesura cromatica del dipinto prevale il bruno della roccia insieme al colore pastellato del cielo, misto al rosato delle nubi, in cui ben spiccano i chiari incarnati e i colori dei panneggi, giallo, verdino, azzurro e bianco. La maniera del Serenario, è qui presente con il colore steso per gradazioni di toni luminosi, che conferisce alla stoffa una consistenza quasi "cartacea", più evidente nel modo di rendere le pieghe del panneggio dell'Angelo. Alcune fronde, che si scorgono sulla destra del paesaggio campestre rimandano alla maniera del Solimena. È da notare, pur nell'adesione ad una concezione iconografica devozionale, che doveva soddisfare le esigenze della committenza ecclesiastica del tempo, il tono mondano della figurazione, evidente in una grazia di sapore



vagamente arcadico, specie nelle movenze dei personaggi.

Questa tela rimanda, tra i maestri che dalla scuola del Conca provengono e che nella zona lavorano, per lo schema generale e per la resa di alcuni particolari, quali l'Angelo in primo piano con i capelli divisi al centro e l'ampio pannello, alla maniera di Giuseppe Tresca⁶ (Sciacca 1710 - Palermo 1795). Appresi i primi rudimenti di pittura presso il padre Calogero, pittore di Sciacca, si trasferì a Palermo, dopo il '46 alla scuola del Serenario⁷; in seguito studiò a Roma presso il Conca. Varie le commissioni da lui ricevute, dopo il suo ritorno nel '51, non soltanto a Palermo: nel caso specifico le commissioni di opere inviate in provincia di Messina. Le pale di Galati Mamertino firmate e datate 1753 (*L'Assunzione della Vergine*, dat. 1751, S. Vincenzo Ferreri, S. Michele Arcangelo, S. Giacomo Maggiore, *La Presentazione al Tempio*, S. Antonio da Padova per la Chiesa Madre S. Maria Assunta; una *Sacra Famiglia*, *Tobia e L'Angelo* e una *Deposizione* per la Chiesa di S. Caterina), le opere di Ficarra, senza escludere opere a lui attribuite e attribuibili⁸, si possono considerare il prodotto della lezione del Conca, testimonianze della sua enorme influenza sulla pittura locale, quando non sono solo modeste copie dal

maestro. Questo dipinto è un valido lavoro in cui l'autore (così come i vari artisti palermitani operanti in quel momento in provincia, alcuni di non eccelsa levatura) mostra di essere a conoscenza di certi fatti culturali, che si svolgevano nel continente: in genere la lettura del Conca da parte dei suoi allievi siciliani appare filtrata da una cultura sostanzialmente accademica, povera di contenuti, non troppo dissimile nei risultati dalla pittura religiosa settecentesca minore di Roma e Napoli⁹.

Inoltre alcuni particolari del dipinto sono stilisticamente riconducibili ad opere firmate ubicate in provincia: le figure dell'angelo e del putto, raffigurate in basso, nel dipinto dell'*Assunta* (Chiesa Madre di Ficarra, firmato e datato - Joseph Tresca pinxit 1751), sono accostabili a quelle dell'opera in esame; si ritrovano affinità stilistiche anche con il gruppo centrale e con lo scorcio di paesaggio sullo sfondo del dipinto raffigurante *La Madonna col Bambino S. Gioacchino e S. Anna*, anch'esso firmato (Chiesa di S. Caterina a Galati Mamertino)¹⁰. Non è da escludere quindi che questo dipinto possa far parte della produzione dell'artista, assegnabile alla seconda metà del secolo decimottavo; con ogni probabilità inviato insieme ad altre pale d'altare, spesso di grandi dimensioni, realizzate

“da maestri palermitani più rappresentativi del gusto legato al barocchetto romano”¹¹ (Olivio Sozzi, Antonio Manno, il Crestadoro) e destinate ad ornare gli altari delle chiese di alcuni centri storici nebroidei in provincia di Messina. Il dipinto presenta una ricca cornice in legno dorato della stessa epoca decorata da elaborati intagli in stile rococò a motivi fitomorfi, che appare danneggiata nella parte inferiore.

Valeria Bottari

pittorica a bisturi e a solvente, con l'eliminazione dell'annerimento, che impediva la lettura dello sfondo; la stuccatura delle lacune e l'integrazione pittorica a rigatino; verniciatura finale protettiva opaca e restauro della cornice lignea dorata.

Restauratore: Giovanni Calvagna

Restauro a cura del Rotary Club S. Agata Militello

Anno Sociale: 2001-2002

Presidente: Domenico Gumina

¹ Chiesa la cui presenza è attestata sin dal 1308 (T. C. I., *Sicilia*, Milano 1989, p. 786).

² F. Ingrilli, *Paesi e paesaggi dei Nebrodi*, Messina 2000, pp. 151-152.

³ V. Regina, *Angeli e demoni nelle arti figurative della Sicilia*, Palermo 1989. Nella seconda metà del sec. XVIII tra le raffigurazioni più note ricordo l'*Angelo Custode* di Vito d'Anna per la Chiesa di S. Giorgio a Ragusa Ibla, databile tra il 1767 e il 1786 (L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, Palermo 1993, p. 132).

⁴ Si veda la *Madonna col Bambino e l'Angelo Custode* di Gaetano Gandolfi (Chiesa del Suffragio a Bagnacavallo). *Bibliotheca Sanctorum, Angelo Custode*, vol. I, Roma 1961, pp. 1226-1331.

⁵ *Bibliotheca Sanctorum, op. cit.*, vol. I, Roma 1961, pp. 1226-1331.

⁶ Per l'attribuzione al dipinto si veda la scheda di catalogo (n. cat. generale 1900016461) della Soprintendenza alle Gallerie ed Opere d'Arte di Palermo dell'anno 1975. Su Giuseppe Tresca si veda: C. Siracusano, *La Pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 267-269. L. Sarullo, *op. cit.*, Palermo 1993, pp. 530-532.

⁷ Gaspare Serenario (Nicosia 1707-1759) pittore palermitano della prima metà del Settecento operò soprattutto a Palermo; di educazione romana, acquisita presso la scuola del Conca a Roma, dove fu attivo agli inizi degli anni '40. Giuseppe Tresca acquisì alla sua bottega quello “stile gonfio e disarticolato nel panneggiare” C. Siracusano, *op. cit.*, Roma 1986, pp. 254-262.

⁸ Una tela raffigurante *Cristo tra santi nella parrocchia di S. Nicolò a Gioiosa Marea* e una *Madonna con Bambino e S. Scolastica nella Chiesa Madre Maria SS. Assunta di Ficarra* sono stilisticamente attribuibili a Giuseppe Tresca.

⁹ C. Siracusano, *op. cit.*, Roma 1986, pp. 103, 114, 128, 141.

¹⁰ Sul dipinto si veda: G. Barbera, scheda n. 16 (SBCT), in “B.C.A. II, n. 1-2, Catania 1981, p. 159 (fig. 14).

¹¹ C. Siracusano, *op. cit.*, Roma 1986, p. 114.

Nota di restauro

L'intervento di restauro a cui è stato sottoposto il dipinto ha previsto la velinatura della superficie pittorica con colla animale e carta giapponese; la pulitura del retro con attrezzi meccanici; la doppia foderatura su un nuovo telaio in abete di prima scelta; la pulitura della superficie

Scipione Manni (Palermo, 1711-?)

Adorazione dei Magi (1754?)

Olio su tela, cm. 300 x 240

Milazzo, Duomo di S. Stefano

Provenienza: Chiesa della Madonna del Lume
(demolita nel 1963)

L'opera sistematicamente menzionata dalla storiografia locale, malgrado priva di firma, viene attribuita a Scipione Manni, insieme ad un'altra tela raffigurante *Il Martino di S. Sebastiano*, firmata e datata 1753¹.

Dalla stessa chiesa proviene anche la pala d'altare centinata dedicata appunto alla *Madonna del Lume*, stilisticamente riconducibile, per i nessi formali e tipologici allo stesso autore. Le tre tele, tutte della medesima dimensione, facevano parte del corredo pittorico dell'antica chiesetta, dopo la demolizione furono trasportate nella chiesa di S. Giacomo e in tempi recenti nel Duomo di S. Stefano.

L'*Adorazione dei Magi*, nella sua impostazione strutturale riprende chiaramente i prototipi di analogo soggetto eseguiti da Sebastiano Conca, come ad esempio l'*Adorazione* della Galleria Nazionale di Roma e, soprattutto, quella del Museo di Tours siglata SC. e datata 1702, si tratta comunque di un tema strettamente connesso al filone marattesco, che l'artista popone reiteratamente nei primi anni dell'attività romana².

Le espressioni pittoriche del Conca legate al ciclo della Natività furono ampiamente elaborate e prese a modello dalla schiera dei pittori siciliani³. Nella fattispecie la tipologia della tela di Milazzo, per l'enfatica deferenza degli adoranti paludati nei preziosi abiti, per la piacevole vena descrittiva evidente nella definizione formale della suppellettile sacra e degli altri attributi, appare strettamente aderente alla riformulazione dei prototipi maratteschi, studiati attraverso il Conca o attinti direttamente dagli esempi romani. Sintomatica in tal senso appare, sotto il profilo formale, la graziosa compostezza della Vergine, la sua collocazione spaziale a ridosso della possente colonna con S. Giuseppe che affiora alle spalle, l'uso del raggio luminoso che illumina il gruppo della Madonna con il Bambino e sottolinea l'evento soprannaturale, nonché le precise implicazioni simboliche legate al tema dell'Epifania e diligentemente riprese dagli esempi del Conca, come la presenza dello scettro e della corona posti davanti alla Vergine,



chiara allusione all'omaggio dei potenti verso il Bambino, la sbrecciatura degli scalini e i ruderi classici affiancati alla capanna, testimonianza della definitiva decadenza della civiltà classica. Le collaudate formule naturalistiche ed arcadiche di matrice romana rappresentano il carattere costante delle espressioni artistiche del Manni, particolarmente fecondo soprattutto in ambito milazzese.

Alla sua paternità si ascrive il noto ciclo di affreschi della chiesa di S. Maria Maggiore raffiguranti: *La Presentazione al Tempio* firmata e datata "Scipio Manni Pinxit. Anno 1762", *Gesù caccia i Mercanti dal Tempio*, *La Fede*, *La Guarigione di Tobia* e *Re David*⁴, realizzato comunque con l'ausilio di vari aiuti, come pure si possono ricondurre al suo pennello le tele di formato mistilineo, ubicate nel medesimo edificio, raffiguranti la *Natività* e l'*Epifania*, quest'ultima, ripropone, peraltro, schemi formali e caratteri stilistici affini al dipinto oggetto di questo studio.

Il linguaggio stilistico consueto del Manni si riscontra inoltre in un'altra pala d'altare centinata, raffigurante *La Natività*, ed ancora nella tela mistilinea con la *Madonna Pastorella*, caratterizzate da una vena arcadica e leziosa tipica del pittore⁵, entrambe eseguite per la chiesa del SS. Salvatore, insieme al *Battesimo di Cristo* sempre della medesima mano. Nella stessa chiesa, Scipio Manni ha realizzato il ciclo di affreschi della volta e dell'abside.

Sono assegnati al pittore anche gli affreschi con *S. Giacomo condotto al Martirio* nella chiesa dedicata al santo. Gli si attribuisce altresì la tela raffigurante *Gesù in Croce tra la Madonna, la Maddalena e S. Giovanni*, di qualità piuttosto modesta e forse opera della bottega.

L'artista con la sua notevole produzione caratterizza decisamente la scena pittorica milazzese. Probabilmente deve la sua fortuna alla sostanziale carenza di artefici nel territorio a causa della peste del 1743, che aveva provocato l'imatura scomparsa dei maggiori protagonisti della pittura messinese.

Tuttavia le sue opere distinte dalle incidenze della suadente e gradevole pittura marattesca, aggiornate attraverso le esperienze del Conca e del Trevisani, ma anche a tratti interessate dalla cultura napoletana della seconda metà del secolo, nei casi migliori, come questa *Adorazione dei Magi* e soprattutto la *Vergine Pastorella*, finiscono per esprimere piacevoli tematiche arcadiche-rococò.

Accanto a queste componenti va rilevato che l'aspetto enfatico e un po' teatrale delle sue composizioni, specialmente nei cicli a fresco, la gestualità dei personaggi, spesso interessati da veri e propri scadimenti formali, denota oltre che il probabile intervento di aiuti, anche la difficoltà di cimentarsi autonomamente, cioè senza il provvidenziale supporto di schemi e modelli già precostituiti.

Sull'artista purtroppo, allo stato attuale della ricerca, mancano notizie utili al fine di chiarire in qualche modo il suo percorso artistico e fissare con precisione i limiti cronologici e la diffusione nel territorio messinese della sua attività, che ad ogni buon conto si spinge fino almeno all'ottavo decennio. Probabilmente il Manni era titolare di una rinomata bottega a conduzione familiare⁶, che gli consentiva di far fronte alle numerose commissioni, in considerazione anche della gradevole codificazione dei temi agiografici, espressi attraverso collaudate formule

pittoriche, che rappresentavano una sicura chiave di successo, presso una committenza provinciale e culturalmente poco aggiornata. In una recente pubblicazione sull'autore è menzionato un documento del 1753, relativo all'affitto al palermitano Scipione Manni di anni 42 e ai suoi familiari, di una casa nella senia piccola di S. Giacomo: *in essa acasado e che con atto di cittadinanza prescelse questa Città. Onze quattro l'anno con buanatenenza*⁷. Il documento consente di individuare, pertanto, la città di provenienza dell'artista e di ricavare la data di nascita: 1711⁸.

Grazia Musolino

¹ Messina e dintorni, Guida a cura del Municipio di Messina, 1902, ristampa anastatica Messina 1973, p. 407; Sicilia (1919), Guida a cura del T.C.I., ed. 1968, p. 401; D. Ryolo, Guida storico Turistica di Milazzo, (1963), Milazzo ed. 1974, p. 11.

² Sebastiano Conca, Catalogo della mostra, Gaeta 1981, pp. 90-96.

³ C. Siracusano, L'influenza di Sebastiano Conca in Sicilia, in *La Sicilia del Settecento*, II, atti del convegno, Messina 1981, pp. 793-803.

⁴ D. Ryolo, Guida ... cit., p. 12.

⁵ G. Musolino, *Relazione storico artistica*, le due tele sono state restaurate, su finanziamento dell'Assessorato BB. CC. AA. di Palermo, dalla Soprintendenza BB. CC. AA. di Messina, Sezione Beni Storico Artistici ed Iconografici, perizia n°16/90, progettista e direzione lavori dott.ssa G. Musolino. I dipinti dopo il restauro sono stati collocati, per motivi di sicurezza atteso lo stato di estremo degrado in cui versa la chiesa, nel Duomo di Milazzo.

⁶ Un profilo del pittore è stato tracciato da C. Siracusano, *La Pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 114 e 293-294; inoltre si veda: L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani, Pittura*, Palermo, 1993, pp. 323-324.

⁷ V. Messina - A. Micale, *Scipione Manni il "Pittore Milazzese"*, mostra fotografica, Milazzo 1997, p. 5.

⁸ Non è stato possibile esaminare l'atto, che a quanto pare proviene dagli incartamenti relativi agli esiti mensili della Confraternita della Madonna del Lume, poiché mancano i necessari riferimenti archivistici in merito all'attuale ubicazione.

Nota di Restauro

Il dipinto mostrava l'inacidimento della pellicola pittorica e l'ossidazione delle vernici che aveva provocato l'alterazione delle cromie originali. Dopo la rifoderatura e la collocazione su un nuovo telaio, la pulitura è stata eseguita utilizzando solventi chimici e perfezionata a bisturi.

Le piccole lacune sono state ritoccate con colori ad acquerello; verniciatura finale.

Restauratore: Rosario Schillaci

Restauro a cura del Rotary Club Milazzo

Anno Sociale: 1989-1990

Presidente: Nicola Ferrara



Ignoto pittore siciliano, sec. XVIII

S. Michele Arcangelo

Olio su tela, cm. 185 x 102

Castelbuono, Chiesa di S. Nicola Vescovo

Il dipinto, variamente sagomato e centinato, raffigura, secondo un'iconografia alquanto complessa ed inconsueta, la liberazione delle anime del Purgatorio per intercessione di S. Michele Arcangelo.

L'opera appare scandita in due zone. In quella inferiore, fra le fiamme ardenti, è raffigurato un gruppo di anime purganti, una delle quali viene liberata da un angelo librato in volo, dalle vesti svolazzanti. In alto è rappresentata, su di un poggiolo di nuvole e fra angeli, la SS. Trinità con Gesù Cristo con la croce, Dio padre con il globo e lo scettro e la colomba dello Spirito Santo.

Fa da raccordo fra le due zone della tela l'immagine imponente di S. Michele Arcangelo.

Il santo appare qui raffigurato, secondo la più consueta iconografia, con le vesti di un guerriero ed i suoi più consueti attributi, qui retti da angioletti alati: la bandiera, la palma ed una tavoletta con la sua scritta identificativa.

L'opera databile al XVIII secolo, è resa con un vivace colorismo e sapienti accordi cromatici, specie per quanto concerne la figura del santo. Dal punto di vista della costruzione prospettica, essa appare impostata su un gioco di diagonali che si intersecano fra di loro nel tentativo, non perfettamente riuscito, di conferire profondità spaziale alla composizione. Il racconto narrativo, notevolmente affollato di personaggi, sembra quindi svolgersi essenzialmente in superficie.

La tela, strettamente legata al classicismo barocco d'impronta romana, è tradizionalmente attribuita a Gaetano Mercurio, pittore formatosi presso padre Fedele da S. Biagio e poi allievo presso la scuola romana del Conca, di cui si conservano alcune opere presso la matrice nuova proprio di Castelbuono. Se tale ipotesi non appare accettabile, sembra, invece, più plausibile che l'opera sia da assegnare al figlio del Mercurio, Antonio, pure attivo presso la già citata madrice nuova di Castelbuono, o alla sua fiorente scuola.

Giulia Davi



Nota di restauro

La tela presentava un allentamento generale del telaio originale, con conseguente indebolimento della preparazione pittorica, del resto alquanto sottile; diffuse cadute di colore hanno provocato la formazione di ampie lacune.

Dopo la velinatura protettiva della pellicola pittorica e lo smontaggio del vecchio telaio ormai sconnesso, si è proceduto alla pulitura del retro della tela. La foderatura è stata eseguita a doppia tela di lino ed il telaio su cui è stata montata la tela è del tipo estensibile. La pulitura eseguita in maniera molto blanda e la superficie pittorica nutrita e protetta con vernice tableaux.

Le lacune sono state trattate a tono.

Verniciatura finale con vernice Mat protettiva.

Restauratore: Franco Fazzio

Restauro a cura del Rotary Club Parco delle Madonie

Anno sociale: 2000-2001

Presidente: Antonio Bonafede

Ignoto pittore siciliano, sec. XVIII

Madonna con Bambino e Santi Bonaventura e Bernardino da Siena

Olio su tela, cm. 310 x 225

Palermo, Baida, Convento dei Frati Minori

Il dipinto, scandito in due zone, rappresenta in alto nella sfera celeste, in un tripudio d'angeli, la Vergine Immacolata con le mani congiunte e lo sguardo rivolto verso il basso mentre il piede destro poggia sul globo terrestre circondato dalla fascia dello zodiaco.

In basso, nella zona attinente la vita terrena sono raffigurati i santi Bonaventura e Bernardino. Al centro della raffigurazione un angelo regge il monogramma di Gesù Cristo, uno degli attributi che più costantemente figurano nell'iconografia del santo¹.

La tela, databile al Settecento, è ancora per certi versi collegata a ricordi di ascendenza manieristica, sia pur interpretati e corretti tramite gli esempi del contemporaneo linguaggio classicistico barocco parlato a Roma ed a Napoli. Nella nostra opera, infatti, le figure sono disposte tutte in primo piano, occupando con la loro disposizione la quasi totalità della superficie, e la stessa spazialità è costruita mediante il loro accostamento, se si eccettua l'espedito del globo terrestre. Dal punto di vista della paternità, il dipinto è per certi versi accostabile alla produzione di Filippo Randazzo da Nicosia, cui l'accomuna una certa fluidità della resa cromatica, la precisa conoscenza di un ugual genere di schemi compositivi realizzati dal Conca su esempi maratteschi nonché l'impostazione prospettica impostata su tre diagonali seguendo un modulo ricorrente nelle opere giovanili del pittore di Gaeta. E basti citare, ad esempio, la tela raffigurante la *Madonna con il Bambino e Santi* della chiesa madre di Francofonte. L'armonica distribuzione dei personaggi con ritmi abilmente scanditi all'interno di uno spazio ridotto e la calda luminosità abilmente impiegata per esaltarne le forme e valorizzare l'immagine della Vergine riportano, invece, verso Olivio Sozzi, altro artista di formazione conchiana.

Giulia Davi



Nota di restauro

L'indebolimento strutturale del telaio, dovuto ad attacco di insetti silofagi ha provocato l'allentamento della tela con conseguente distacco diffuso dello strato di preparazione, composto da uno spesso strato di mastica.

Diffuse conchiglie della crettatura ed ampie formazioni di lacune erano sparse su tutta la superficie pittorica che risultava inoltre impoverita e spatinata da puliture sommarie ed ossidata da verniciature di precedenti interventi.

Nel restauro sono state impiegate tutte le fasi canoniche del restauro conservativo, con foderatura a colla pasta e doppia tela di lino e rimontaggio su nuovo telaio estensibile.

La pulitura ha eliminato l'ossidazione della vernice e le lacune sono state integrate a tono.

Restauratore: Franco Fazzio

Restauro a cura del Rotary Club Palermo

Anno Sociale: 2000-2001

Presidente: Salvatore Gallina Montana

¹ *Bibliotheca Sanctorum*, vol. II, Roma 1962, p. 1316.

Ignoto pittore siciliano, sec. XVIII

Madonna con Bambino e Santi Francesco e Pietro d'Alcantara

Olio su tela, cm. 320 x 250

Palermo, Baida, Convento dei Frati Minori

Secondo una iconografia consueta nell'Ordine, il dipinto raffigura la Madonna con il Bambino fra Angeli svolazzanti ed i Santi Pietro d'Alcantara e Francesco, cui il Divino Infante porge un mazzetto di fiori.

Ai piedi dei due santi sono rappresentati i rispettivi attributi iconografici. Come si vede da questa sintetica descrizione il dipinto rispetta la canonica ripartizione in due zone nettamente separate, ma interagenti, che raffigurano il mondo terreno e la sfera celeste. Il soprannaturale si evidenzia quindi nella vita di ogni giorno che diviene scuola di santità.

L'opera si caratterizza per un'impostazione prospettica assai semplice, presentando la disposizione delle tre figure principali secondo il classico schema piramidale con la figura principale al centro, in posizione eminente rispetto alle altre che appaiono prostrate ai suoi piedi. Rispetto all'ambito culturale dell'opera, se appare arduo, a questo momento, individuarne l'autore, che potrebbe forse ricercarsi fra uno degli artisti che dovevano muoversi all'interno dello stesso ordine religioso, più semplice risulta invece la sua collocazione nel preciso ambito stilistico del classicismo barocco, di cui sembra fornire per certi versi una versione accademica. La lezione della grande arte conchiana appare, infatti, orecchiata attraverso esempi quali quello della Madonna sedente circondata da Santi, ripetuta in sede locale con svariate varianti interpretative.

L'opera è pubblicata da E. Caracciolo¹

Giulia Davi

¹ E. Caracciolo, *La Chiesa e il Convento di Baida presso Palermo*, Palermo 2002, p. 60.

Nota di restauro

Il dipinto, a causa della deformazione e dell'indebolimento del telaio, ha subito un allentamento che è causa di distacchi di colore. Ampie lacune erano presenti soprattutto nella parte



bassa ed altre più piccole disseminate sull'intera superficie. Si notava inoltre un'ampia lacuna, già reintegrata con stesura del colore direttamente sulla tela. L'opera era poco leggibile per un deposito compatto di polvere favorito da una superficie arida e secca, poiché priva di protettivi. Dopo la velinatura si è proceduto con l'applicazione a colla pasta di un foglio di pattina di lino ed uno successivo di patta di lino. Ultimata la foderatura si è proceduto al montaggio su nuovo telaio estensibile. Pulitura dello strato di polvere e protezione con vernice. Le piccole lacune, stuccate a livello, sono state reintegrate a tono, mentre le più ampie sono state trattate a neutro lasciando la tela originale a vista.

Restauratore: Franco Fazzio

Restauro a cura del Rotary Club Palermo
Anno Sociale: 2001-2002
Presidente: Nino Vicari

Ignoto pittore siciliano, sec. XVIII

Miracolo di S. Benedetto il Moro che guarisce un giovane

Olio su tela, cm. 160 x 130

Palermo, Convento di S. Maria di Gesù

Il primo dipinto, centinato, raffigura un miracolo di Benedetto il Moro, il santo nato a San Fratello da schiavi di colore portati dall'Africa il cui culto si diffuse dalla Sicilia in tutta Italia, in Spagna, nel resto dell'Europa ed anche nell'America dove divenne protettore delle popolazioni di colore.

Nel 1713 il Senato di Palermo lo scelse come patrono della città¹.

La scena rappresentata sembra svolgersi all'interno di una chiesa, come suggerisce l'altare posto nella parte alta del dipinto, dove è situata una statua della Vergine con il Bambino fra candelabri e vasotti fioriti. In basso, una donna ispirata da un angelo, messaggero divino, è rivolta in preghiera verso il santo moro che intercede per la concessione di un miracolo.

La seconda opera, entro un ambiente campestre, raffigura S. Benedetto il Moro in atto di guarire un giovane alla presenza di un confratello.

Le opere, costruite prospetticamente secondo un gioco di diagonali intersecantisi, si riallacciano alle coeve espressioni della pittura classicistica-barocca d'ispirazione solimenesca-conchiana che interpretano, però, con un linguaggio corsivo e per certi versi abbreviato.

Giulia Davì

¹ *Bibliotheca Sanctorum*, vol. II, Roma 1962, p. 1103.

Nota di restauro

Pessime le condizioni conservative in cui versava l'opera: la tela, fortemente allentata dal telaio, presentava irregolari ondulazioni e vistosi rattoppi, inoltre, sommarie ridipinture alteravano la lettura dell'immagine.

Dopo la protezione della pellicola pittorica con velinatura, si è proceduto allo smontaggio del telaio e alla pulitura del retro tela. La doppia foderatura è stata eseguita con tela patta ed il vecchio telaio sostituito con un nuovo telaio estensibile. Con la pulitura si è provveduto a

rimuovere lo sporco causato da polvere, fumo e vernici ossidate; si sono eliminate vecchie ed incongrue stuccature e ridipinture procedendo quindi alla reintegrazione pittorica, limitata alla mimetizzazione delle lacune più ampie con colore neutro ed alla riduzione delle mancanze meno vistose con colori a vernice per restauro. La protezione finale è stata eseguita con verniciatura.

Restauratore: Cataldo Zaffora

Restauro a cura del Rotary Club Palermo

Anno Sociale: 1999-2000

Presidente: Giuseppe Dragotta



Ignoto pittore, sec. XVIII

La Nascita della Vergine

Olio su tela, cm. 145 x 110

L'Adorazione dei Magi

Olio su tela, cm. 145 x 110

Carini, Chiesa del Carmine

I due dipinti raffigurano *La Natività di Maria* e *L'Adorazione dei Magi*. La scena raffigurata nel primo dipinto presenta l'interno di una stanza, riccamente arredata, con S. Anna nello sfondo, giacente sul letto, avente accanto S. Gioacchino ed un'altra figura femminile. In primo piano la Vergine Maria, appena nata, viene lavata e fasciata da un gruppo di donne. Sulla destra è posto un camino con fuoco acceso dinanzi al quale è rappresentata una donna in atto di asciugare un panno. In alto, al di sopra di una finestra, si libra in volo un angelo.

La tipologia di tale figura fu introdotta nell'iconografia della scena, dopo il Concilio di Trento, a seguito della celebrazione dell'evento come festività religiosa. Nella seconda opera, vediamo, Gaspare il più anziano dei re, inginocchiato dinanzi al bambino che sta fra le braccia della Vergine ritta in piedi con alle spalle S. Giuseppe, seduto accanto alla culla. È da sottolineare che l'iconografia della Vergine ritta in piedi compare a partire dal XVII secolo. Il re mago che porge in dono un vaso d'oro. In basso abbandonata a terra è la corona regale, in segno di deferenza verso il divino bambino. A differenza di più comuni iconografie pure Melchiorre viene raffigurato in ginocchio con il vaso della mirra posto a terra. Alle loro spalle sta Baldassare, il moro, che reca, sollevato in alto, il vaso con l'incenso, opera di raffinata fattura analogamente agli altri due doni. Sul fondo la capanna della Natività, in forma nobilitata e simbolica, e strutture architettoniche mentre sullo sfondo del cielo si staglia la stella cometa.

I dipinti, impostati secondo uno schema di diagonali intersecanti, appaiono riconducibili alla stessa mano, come dimostrano i tratti formali e stilistici nonché l'acceso colorismo che appare giocato sui toni del rosso, dell'azzurro, dei verdi e dei bruni, mentre dal punto di vista culturale, le due opere sembrano legate alla corrente classicistica d'impronta romana e per quanto concerne, nello specifico, l'ambiente isolano esse appaiono vicine alla produzione artistica di Mariano Rossi, ad esempio il confronto con la



Maddalena che lava i piedi a Cristo, ed il relativo bozzetto, della chiesa Madre di Sciacca¹. Altrettanto significativi appaiono, anche i due bozzetti custoditi presso il palermitano palazzo Alliata di Villafranca, attribuiti allo stesso artista che rappresentano rispettivamente *La Natività* e, per l'appunto, *L'Adorazione dei Magi*", sul cui schema iconografico stilistico nonché compositivo appare pienamente esemplata la nostra opera.

Le opere sono inedite.

Giulia Davì

¹ C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 317-324.

Nota di restauro

L'Adorazione dei Magi

Lo stato di conservazione del dipinto era mediocre, presentava tracce di umidità nella parte inferiore, con evidenti cadute di pellicola pittorica che hanno fatto perdere le tracce della stella cometa e dello scettro posto vicino alla corona del re. Questi particolari si evincono ponendo il dipinto a confronto con la piccola tela dell'*Adorazione dei Magi*, conservata presso la collezione palermitana di Palazzo Villafranca Alliata.

Pochi sollevamenti e cadute della preparazione localizzati soprattutto lungo i bordi del dipinto. La pellicola pittorica presentava abrasioni nei manti dei personaggi e cadute generalizzate; mancanze limitate alle zone dei bordi e delle nuvole del cielo. La superficie pittorica era alterata dall'ingiallimento della vernice finale.

Il telaio fisso di forma rettangolare si presentava tarlato e deformato per la presenza di umidità, ed è stato sostituito con nuovo telaio in legno di abete stagionato estensibile.

Il supporto è costituito da una tela patta a grana grossa con armatura semplice. La tela era allentata nel lato inferiore e in quello superiore, con una grande lacuna posta ai piedi dei Re Magi ed un'altra situata nella parte superiore del dipinto. Piccole lacune erano diffuse nei manti dei personaggi. A luce radente si notavano numerosi sollevamenti della pellicola pittorica ed evidenti cadute di colore. La superficie era uniformemente ricoperta da uno strato di deposito di polvere.

La preparazione a mestica si presentava molto spessa e di colore bruno. La vernice ingiallita e ossidata alterava tutti i colori del dipinto in particolare gli incarnati e le vesti dai colori chiari.

La patina si presentava con un ingiallimento superficiale causato dall'invecchiamento naturale della pellicola pittorica.

Restauro

Il restauro ha rimosso gli strati sovrapposti all'originale di vernice ingiallita, di ritocchi ad olio alterati, e degli stucchi. Gli stucchi sono stati rimossi e successivamente integrati con un nuovo impasto di gesso di Bologna e colla di coniglio, dopo una prima verniciatura a vernice Retoucher.

Preventivamente la tela è stata foderata con tela di lino e colla pasta, operazione necessaria per il risanamento dei difetti di adesione al supporto di strati preparatori e della pellicola pittorica.

Si è ritenuto di rimuovere la vernice di patinatura e i ritocchi preesistenti con miscela di solventi basica, poiché la loro alterazione cromatica costituiva pregiudizio per una corretta lettura dei colori originali del dipinto. Con la reintegrazione pittorica eseguita con colori a vernice per restauro si è voluto ricostituire l'unitarietà d'immagine del dipinto nel rispetto del principio di reversibilità dell'intervento. Applicazione di un film protettivo finale mediante nebulizzazione di vernice Matt.

Restauratore: Ivana Mancino

Restauro a cura del Rotary Club Costa Gaia

Anno sociale: 2001-2002

Presidente: Giuseppe Cusumano

Argentieri palermitani e messinesi

Tronetto per l'esposizione del santissimo, sec. XVIII
 Struttura in legno, tappezzata di velluto di seta rossa, argento sbalzato e dorato, ricami in oro e argento su seta, cm. 340 x 153 x 48

Marchi: S. P. C. 42 / B G R / R. U. P. con stemma di Palermo. Sulla cornice ovale: OD GB / S. P. C. 42 / R. P. Nelle anforette laterali: stemma di Messina con le iniziali M.S. / S.G. 77 / VL cornice ovale. In alto, sotto la corona, nel cartiglio, l'iscrizione EGO / MATER PULCHRAE DILECTIONIS / ECCL Cap. 24

Acireale, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo

Il *Tronetto* è stato ideato per la scenografica esposizione di un prezioso ostensorio durante i riti di adorazione dell'Eucaristia. La struttura in legno, rivestita di velluto di seta cremisi, consente lo smontaggio in più parti.

Vengono composti insieme la gradinata di base, ove viene appoggiato l'ostensorio, sormontata da due volute e decorata da due anfore d'argento.

La cornice ovale, in argento e rame dorato a vermeille finisce alla sommità con versetto dell'ecclesiastico dedicato alla Madre di Dio. Questa parte doveva provenire da un altro tronetto e porta lo stemma di Palermo con la sigla del console del 1742, Salvatore Pipi; i marchi sono di Ottavio Duro e Gaetano Berretta, argentieri palermitani. Anche il ricamo centrale su taffetas di seta, in oro e argento, ha un disegno che più si adatterebbe ad una cornice rettangolare.

Su tutto l'insieme si aggancia la corona, sempre in legno rivestito d'argento, sormontata dal globo e dalla croce decorata in basso da una sorta di tappezzeria d'argento di ricordo vacca-riniano.

Sia la corona che la base nelle decorazioni argentee portano lo stemma di Messina con le iniziali del console, S.G. e la data 1777. La sigla V. L. potrebbe essere quella di Vincenzo Laganà, documentato a Messina nel 1753.

Benché si tratti di un assemblaggio, costituito intorno alla bella cornice ovale, l'insieme presenta una tale armonica unitarietà da lasciare passare inosservate le diversità di fattura, di disegno e gli oltre trent'anni di differenza fra un pezzo e l'altro.

Il *Tronetto* è inedito.

Francesca Migneco Malaguarnera

Nota di restauro

Pulitura a cura dell'ing. Aldo Scaccianoce con S. Di Mauro per le strutture e Camillo Tarda che ha riportato il ricamo su taffetas di seta e sostituito tutto il velluto di seta cremisi che rivestiva il tronetto; dei tessuti originali c'erano solo poche tracce mentre tutto il complesso era verniciato a smalto.



Restauro a cura del Rotary Club Acireale
 Anno Sociale: 1996-1997
 Presidente: Rosario Russo

Matteo Desiderato (Sciacca 1750-52? – Catania? 1827)

Tobia e l'Arcangelo

Bozzetto, olio su tela, cm. 70 x 40

Catania, Chiesa di S. Benedetto, sagrestia

La piccola tela del 1797, sita nella sagrestia della chiesa benedettina, si offre come prezioso documento della attività del suo autore Matteo Desiderato ed anche studio illuminante per la grande tela che il pittore eseguì successivamente¹. Originario di Sciacca, “ma in Catania dalla sua fresca età domiciliato, discepolo [a Roma] di Mariano Rossi di Sciacca ...,” il Desiderato aveva collaborato già a partire dal 1780 alla decorazione del soffitto della chiesa e all'esecuzione di alcuni ritocchi “quadroni e cornici”, con il ben più famoso pittore messinese Giovanni Tuccari². Il Policastro nel suo saggio del 1950, ricordando che il completamento della struttura sacra si ebbe al 1769 “nella sua veste pittorica ed architettonica con l'architetto G. B. Vaccarini, i pittori Giovanni Tuccari, messinese e Matteo Desiderati”, anticipa ulteriormente la data di presenza del Nostro³.

Dal 1782 viene individuata una sua probabile collaborazione con l'allievo Sebastiano Lo Monaco, grande protagonista ed artefice del ciclo pittorico *Il Convito degli Dei e Gloria della Famiglia Biscari* eseguito nel soffitto del salone da ballo e nella galleria a mare del palazzo di proprietà della famiglia gentilizia catanese⁴⁻⁵.

Il Desiderato nelle sue opere eseguite fino ad adesso dimostra così di padroneggiare un repertorio tematico abbastanza eterogeneo e rivela la grande ascendenza che su lui esercitò la scuola romana di Sebastiano Conca, filtrata dalle influenze di Mariano Rossi, come pure si notano gli accenni al classicismo di Batoni e dei neorealisti che confluiscono a caratterizzare ancor più gli orientamenti della sua produzione⁶.

Le diversità di orientamenti culturali, gli scambi e le personalità artistiche che vivacizzarono l'ambiente catanese di fine settecento, vennero inoltre documentate dal Cordaro Clarenza che nel 1833 commenta: “... Passando innanzi tratto alle belle arti si vede che hanno in questa epoca pur di per di vantaggiato a Catania pittura scultura musica. (...) Ed avvengnaché le scuole della prima più celebrate sono quattro, la



romana di Raffaello, la fiorentina per Michelangiolo, la veneziana per Tiziano, la lombarda per Correggio, in Catania la scuola della vecchia capitale del mondo ha sempre mai signoreggiato, avendo avuto Olivio Sozzi che pinse in Roma due quadri...⁷.

Esperienze e apporti diversi possono leggersi così nel bozzetto posto a San Benedetto, in cui il Nostro ripropone lo schema distributivo degli spazi e delle figure già presente nel repertorio tradizionale, rivedendo gli elementi iconografici più noti con colori e con tratti delle pennellate del tutto personali.

Nel dipinto la figura di Tobia viene ritratta nel suo lungo viaggio dall'Assiria verso la Media, compiuto per incarico del padre Tobi e accompagnato dall'Arcangelo Raffaele (qui connotato come viandante), che è inviato di Dio e solo alla fine rivelerà al giovane la sua natura.

Definita la campitura della tela centinata, i per-

sonaggi sono distribuiti su due registri: nell'inferiore ed in primo piano è Tobia seduto, paludato, senza calzari, riposti ai suoi piedi con il bastone ed il mantello; nella mano destra tiene le viscere del pesce, posto accanto e da cui trarrà il medicamento anche per il vecchio padre Tobi. Il ceppo di pietra accanto a lui ed al centro, è elemento di snodo figurativo quasi cardine fra Tobia e la figura dell'Arcangelo: un'ala ancora spiegata ed in ombra, il volto minuto di giovane, quasi da adolescente, luminosissimo nella sua semplicità, quasi stridente con l'elaboratissimo drappeggio della tunica dai profili concitati ed a tratti spigolosi. L'angelo con i calzari, ai suoi piedi ha un cane mentre poggia su un terreno pianeggiante quasi una lastra di roccia. Come sfondo delle figure è un paesaggio abilmente articolato, reso con preziosissime velature coloristiche che ben evidenziano la struttura del tronco dell'albero e la profondità prospettica dello scorcio del fiume Tigri, lungo il quale è accennato il piccolo gruppo dell'angelo e Tobia, qui quasi spiriti che aleggiano sulla natura o richiamo alla storia biblica⁸.

Sembra non esservi alcun rapporto di continuità narrativa fra il registro inferiore e la rappresentazione dell'Arcangelo posto nel registro superiore in cui è rappresentato infatti l'Arcangelo Michele con armatura, spada in pugno, elmo e drappo rosso, ali spiegate, connotato chiaramente così anche come spirito guardiano, angelo custode e nella gerarchia celeste, fra i più vicini a Dio, qui simboleggiato dal triangolo azzurro entro la sfera luminosa alla sommità. Nel bozzetto l'Arcangelo è affiancato da due angeli seduti ed uno più piccolo, altri due sulla destra sono distesi sullo sfondo e fra nuvole; mentre nella grande tela posta in chiesa il ruolo di unicità e superiorità gerarchica verrà sottolineato dal ridimensionamento di queste figure laterali e dall'aggiunta dell'iscrizione: "QUIS UT DEUS", riportata sullo scudo alla sua sinistra⁹.

Trait de union fra il "coro" di figure alate e l'osservatore è l'angelo posto a destra che appena posatosi, indica l'arcangelo e rivolge il suo sguardo al devoto.

La rilettura del dipinto segue un percorso a ritroso guidato dal colore rosso del manto posto a terra, in primo piano, si collega poi al drappo di Tobia e continua e si conclude con la superficie più ampia e splendente dell'Arcangelo nel registro superiore.

Allo stato non si è verificato se il Desiderato sia confrontato con il linguaggio figurativo pro-

prio della produzione siciliana e locale, dominata al tempo dal pittore Pietro Paolo Vasta, se sia stato in contatto con l'ambiente culturale del pittore acese, di suo figlio Alessandro o della sua cerchia che operarono comunque intensamente nella zona pedemontana¹⁰. La compresenza di questi ultimi artisti nella stessa linea d'area viene rilevata per Alessandro Vasta nella Chiesa di S. Michele Arcangelo ad Aci S. Antonio (Catania). Qui è ospitato il ciclo di cinque tele inedite, attribuite infatti ad Alessandro Vasta, che raffigurano: "L'Arcangelo e il piccolo Tobia"; "Gesù nell'orto di Getsemani" (con l'Arcangelo che porge il calice); "L'Annunciazione"; "Tobia che guarisce il padre"; mentre nell'aula della stessa chiesa, sulla sinistra è la tela del santo titolare "L'Arcangelo Michele", su sfondo neutro con armatura e nell'atto di sguainare la spada¹¹. Interessante è rilevare il ciclo di tele che il Desiderato eseguì ad Acireale per la Chiesa dell'Arcangelo Raffaele con soggetti riferiti anch'essi al libro di Tobia del Vecchio Testamento, (v. nota 9).

Se la maggior parte delle opere del Desiderato individuate tra esistenti e non più rintracciabili, sono ubicate a Catania, Acireale e a Licodia Eubea con una sola tela, non si potrebbe escludere allo stato ed "in toto" che il nostro non abbia operato anche nella zona sud orientale e non abbia prestato attenzione all'attività pittorica che ivi si svolgeva e sviluppava¹². La figura del Desiderato si presenta tuttavia già dai pochi elementi che è stato possibile raccogliere, come personalità ancora tutta da ricostruire e da esaminare più attentamente attraverso le sue opere che ci forniscono nel loro insieme, linguaggi ed elementi a volte visibilmente difforni o forse solo innovativi, rispetto all'ambito più specificamente classico al quale lo si è ricondotto¹³.

Rosa Rosolia

¹ C. Siracusano, *Su alcuni bozzetti catanesi inediti del settecento*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina", ed. Messina 1983, ed. 1986; p. 52. Lo scritto che allo stato è l'unico a trattare il bozzetto in esame introduce l'analisi esaminando la produzione pittorica contemporanea di Palermo, Messina e Catania, che viene tratteggiata attraverso l'esame di alcune personalità. Per quanto concerne l'ambito di Catania si citano i pittori Marcello Leopardi, Antonio Pennisi e l'allievo dello stesso Desiderato, Sebastiano Lo Monaco. Viene sottolineato in nota la scelta che operarono gli ordini religiosi come committenti di artisti non siciliani nell'ambito della ricostruzione settecentesca del post-terre-

moto (v. nota 1, 2, 3 p. 52). Per notizie sui dipinti nelle chiese catanesi ai primi dell'Ottocento v.: G. Barbera, *L'Elenco di pitture pregevoli esistenti in diverse chiese di Catania* del canonico Domenico Privitera: una traccia per il catalogo delle opere d'arte catanesi, in: *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma 1997, pp. 333 e segg.; per la biografia, opere e bibliografia sul Desiderato v.: C. Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 374-76; L. Giacobbe, *Desiderato Matteo*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani, Pittura*, Palermo, 1993, p. 161; cfr. Ignazio Paternò Castello, *Descrizione di Catania e delle cose notevoli ne dintorni di essa*, Catania, 1841, p. 119.

² A. Dillon, *La chiesa di S. Benedetto a Catania e gli affreschi di Giovanni Tuccari*, Catania 1950, pp. 32-38; 40 e p. 66 n. 4. V. Cordaro Clarenza, *Osservazioni - sopra la storia di Catania cavate dalla storia generale di Sicilia*, 1834, tomo I, vol. IV, p. 178. La consultazione del materiale negli archivi diocesani non ha fornito alcun dato utile alla ricerca sulla chiesa benedettina. V. Archivio Diocesano, *Visite pastorali 1779-80*, carpeta 102. Inventari e Rivelati 1780.

³ G. Policastro, *Catania nel settecento*, Roma 1950, p. 261. Le origini dell'insediamento delle benedettine come ordine monastico femminile risalgono alla comunità di S. Giuliano sito sul colle di S. Sofia, poi trasferitosi nel 1212 nella Chiesa di S. Venera ed attraverso ubicazioni diverse in periodi successivi si stabilisce nella seconda metà del XIV secolo nel sito attuale. V. anche: M. L. Gangemi, *San Benedetto di Catania. Il Monastero e la città nel Medioevo*, Messina 1994; p. 66. Per le vicende urbanistiche legate alla costruzione e alla storia della chiesa cfr.: Idem, *Il Tabulario del Monastero S. Benedetto di Catania (1299-1633)*, Palermo 1999, pp. 86 e segg.; *S. Benedetto vive nei secoli*, a cura delle benedettine del SS. Sacramento, Catania 1980.

⁴ V.: Giacobbe cit.; per il Lo Monaco v.: V. Librando, *Aspetti dell'architettura barocca nella Sicilia Orientale*, Catania 1971, p. 81 nota 113; cfr. Siracusano, 1986 cit., p. 380. Il Lo Monaco eseguì per la chiesa benedettina al 1780 la grande tela *L'Immacolata*. Cfr. M. Vitella, *Lo Monaco Sebastiano*, in Sarullo, cit. p. 302.

⁵ Policastro cit., pp. 322-323.

⁶ Per le influenze del Conca e le ascendenze culturali v. Siracusano 1983, cit., p. 52 nota 3; Idem 1986, p. 374. M. Guttilla, *Rossi Mariano*, in Sarullo cit., pp. 454-468.

⁷ V. Cordaro Clarenza, cit. p. 177.

⁸ Per l'iconologia della figura di Tobia e dell'Arcangelo Raffaele e Michele v.: De Capoa, *Episodi e personaggi dell'Antico Testamento*, Milano 2003, pp. 275-281; J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 2001, p. 392; R. Giorgi, *Santi*, Milano 2002, pp. 274, 322.

⁹ Il nome Michele di origine ebraica significa infatti "Chi come Dio?".

La Siracusano sottolinea il maggiore risalto che viene attribuito al gruppo Tobia - Angelo rispetto all'opera finale. V.: Siracusano 1983 cit., p. 53 nota 8. Il Desiderato esegue per la Chiesa dell'Arcangelo Raffaele ad Acireale tele con lo stesso tema intorno al 1794, v. Siracusano 1986 cit. p. 374. Tuttavia il Raciti Romeo in *Guida alle Chiese di Acireale*, 1897, rist. 1980, p. 170 attribuisce a Pietro Paolo Vasta l'esecuzione della tela "Madonna del Rosario" e al Desiderato solo le altre sette tele. Cfr. Accademia di Scienze e Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici di Acireale, *Omaggio a Paolo Vasta nel centenario della nascita*; Acireale, 1999, p. 186. Per

il gruppo di angeli drappeggiati ed in volo si rimanda per le notevoli somiglianze alla tela attribuita al Desiderato *Sacra Famiglia*, ubicata nella chiesa del SS. Sacramento Ritrovato a Catania.

¹⁰ Di contro Alessandro Vasta si attesta a Catania solo con un'opera, la tela S. Emidio presso la Chiesa di S. Agostino, v. G. Bongiovanni, in Sarullo cit., p. 556. Per l'ampia bibliografia su Pietro Paolo Vasta v. Accademia di Scienze cit..

¹¹ Il ciclo è realizzato nel periodo compreso fra 1761 e 1783 anno in cui si attesta l'attività di Alessandro Vasta presso la Chiesa Madre (Archivi Parrocchiali, *Libri di Pagamento 1761-1783*). Cfr. R. Rosolia, *Schede Catalografiche OA, S. Michele Arcangelo, Aci S. Antonio*, Catania anno 1996, depositate presso Soprintendenza BB. CC. AA. Catania.

¹² V.: C. Parisi, *Pittori e dipinti nella Sicilia sud orientale*, Scordia 2001.

¹³ Caratteri molto difforni ed alcune somiglianze si sono riscontrati fra le opere dello stesso Desiderato qui non trattate: ci riferiamo per esempio alla *Sacra Famiglia* presso la Collegiata di Catania e alla splendida tela *Gesù, la Vergine e Santa Chiara* nella Chiesa di S. Francesco, sempre a Catania, che presenta caratteri molto differenti difficilmente riconducibili pure agli elementi presenti nel ritratto di *Donato del Piano*, ora nei depositi del Museo Civico di Castello Ursino, sempre a Catania.



Nota di restauro

Il dipinto presentava un insufficiente tensionamento.

Tutta la superficie pittorica era caratterizzata da una accentuata craquelatura di essiccamento e

da un evidente scodellamento.

Si riscontravano difetti di adesione del colore con micro cadute.

Depositi di polveri erano trattiene dalla rugosità della superficie ed offuscavano, insieme alle vernici ingiallite il dipinto.

Si rilevavano escrementi di mosche su tutta la superficie.

Il dipinto è stato sottoposto ad una pulitura preliminare che ha rimosso la polvere.

La vernice ingiallita è stata rimossa con l'ausilio di miscele solventi, scelte in base a dei test di solubilità e applicate a tampone, e rifinita meccanicamente.

Poi si è proceduto ad un foderatura per eliminare le rilevanti crettature ed ondulazioni della tela, causate dalla mancanza di tensione. Si è usata colla pasta ed una sola tela di pattina.

L'integrazione pittorica si è resa necessaria solo in corrispondenza delle micro mancanze a punta di pennello.

Sul dipinto è stato nebulizzato un sottile film di vernice tendente a proteggere la superficie e a ristabilire una omogeneità di riflessione.

Restauratore: Piero Fresta

Restauro a cura del Rotary Club Catania Est

Anno Sociale: 2002-2003

Presidente: Salvatore Bonaventura

Ignoto pittore calatino, ultimo ventennio sec. XVIII
Apparizione della Madonna a San Filippo Neri
 Olio su tela, cm. 210 x 115
 Caltagirone, Chiesa del SS. Crocifisso

La tela proviene dalla Chiesa del SS. Crocifisso di Caltagirone dove è collocata nell'altare maggiore. Fondata nei primi anni del XVII secolo la chiesa subì danni ingenti nel corso del terremoto del 1693 e venne riedificata all'inizio del Settecento per essere riaperta al culto il 25 marzo del 1713. La sua dedicazione a San Filippo Neri oltre che al SS. Crocifisso si deve all'affidamento, intorno alla metà del Settecento, dell'edificio attiguo alla chiesa ai padri della congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri. Ciò spiega la presenza del dipinto dedicato al santo fondatore dell'ordine nell'altare maggiore.

I documenti relativi alla chiesa del SS. Crocifisso custoditi presso la Curia di Caltagirone fanno forse riferimento al nostro dipinto una prima volta nel 1829, anno in cui viene annotato il ritocco delle "due immagini di San Filippo Neri"¹; lo stesso manoscritto certamente menziona la nostra tela quando nel 1832 registra le spese per acquistare "canne quattro e palari sei in marmo rosso per far il portale del quadro di San Filippo Neri"². Gli esiti della Congregazione del SS. Crocifisso si soffermano lungamente, dal 1802 sino al 1815-16, sulle somme dovute al marmoraro Francesco Biondo per l'altare maggiore e sul pagamento, nel 1810, dello scultore calatino Giacomo Bongiovanni per le due stuanette collocate ai lati dell'altare (in realtà oggi le statue, che raffigurano le virtù teologali, sono quattro). Quanto meno insolita, in un rendiconto così puntuale, la mancanza di riferimenti relativi alla commissione e all'esecuzione del dipinto che forse non venne acquistato dalla congregazione del SS. Crocifisso, alla quale piuttosto potrebbe essere stato donato.

L'opera riproduce un tema iconografico, l'Apparizione della Madonna con il Bambino a San Filippo Neri, ampiamente diffuso a partire dal Seicento e presente in Sicilia nel corso del XVIII e del XIX secolo, del quale conosciamo esemplari più felici nella produzione di Giuseppe Crestadoro o di Pietro Paolo Vasta. L'impostazione del dipinto calatino è quella tra-



dizionale reniana o ancor più quella classicista marattiana, che vede la Vergine con il Bambino tra le braccia campeggiare nel settore superiore sinistro del dipinto e il santo ai suoi piedi, in basso a destra al termine della diagonale che spartisce il rettangolo della pala. Qua e là, secondo il gusto e l'esuberanza barocchesca del pittore, angeli e cherubini. In rapporto alle opere seicentesche, di certo note attraverso le stampe diffuse nei conventi oratoriani, e ai dipinti dei più noti maestri siciliani sei e settecenteschi, la nostra tela si distingue per una maniera più dimessa che va al di là della misura classica per attestarsi su un piatto e austero accademismo: il santo non allarga le braccia in segno di stupita estasi, ma incrocia le mani sul petto a esprimere una fede contrita e sottomes-

sa, la scena non si fregia di alcun ornamento né di elementi caratterizzanti. Un tono minore forse voluto dalla committenza calatina, in armonia certo con l'intensità e l'attitudine pittorica del nostro autore che ripete, in maniera piuttosto banale pur senza difetti, il soggetto ricorrente del santo al cospetto della Madonna con Bambino.

Nel corso del restauro del 1999 sono state riscontrate alcune affinità tra il dipinto e le opere di Tommaso Pollace, allievo palermitano di Vito D'Anna; in realtà in certe attitudini dei personaggi, nelle loro mani ossute ed eleganti, nei profili adunchi dei santi, nella muscolatura tondeggiante di angioletti e puttini, il pittore palermitano può ricordare i modi dell'ignoto calatino. Ma la presenza del pittore palermitano, attivo nella Sicilia centro orientale dagli anni '90 alla sua morte avvenuta intorno al 1830, non è mai stata registrata a Caltagirone né tanto meno i documenti a nostra conoscenza ne fanno menzione.

L'autore dell'opera, collocabile allo scorcio del XVIII secolo spoglia com'è di quella provinciale ricchezza barocca locale che pure è in un più fresco Pollace, è più probabilmente un artista locale; un pittore né di grande fama né di grande ampiezza attivo nel calatino e vicino a un giovane Giuseppe Vaccaro (quello per esempio del San Giuseppe della Chiesa madre di Pietraperzia del 1817, rigido come si addice a un pittore-scultore e digiuno di quelle abilità coloristiche e chiaroscurali che apprese dal fratello Francesco al ritorno di questi da Palermo negli anni '30). Lo stesso Giuseppe Vaccaro che sappiamo attivo nella chiesa del SS. Crocifisso: nel 1829 il pittore firmava, così come leggiamo nei rendiconti della chiesa, il ritratto del canonico Antonino Grasso che fa da coronamento al monumento funebre dello stesso (opera tuttora inedita)³. Un pittore molto prossimo anche allo stesso maestro di Giuseppe Vaccaro, quell'Isidoro Boscari attivo a Caltagirone, sino alla morte avvenuta nel 1815, come pittore, scultore e architetto, e che, insieme a Vaccaro, dovette certo lasciare altri meno noti e dotati scolari.

Roberta Carchiolo

¹ Sommario di tutte le vendite esige ogni anno la Santa Congregazione del SS. Crocifisso Oratorio di San Filippo Neri 1793-1857, Caltagirone, Archivio della Curia, armadio 8, scaffale IV.

² Ibidem.

³ Ibidem.

- E. D'Amico, *Aspetti inediti o poco noti della pittura del secolo XVIII a Termini Imerese*, in *Beni Culturali e Ambientali di Sicilia*, Anno II, nn. 3-4, Palermo 1981, pp. 163-76.

- V. Librando - A. Ficarra, *Giuseppe, Francesco e Mario Vaccaro pittori del XIX secolo*, Ediprint Editrice, Siracusa 1991.

- A. Ragona, *Caltagirone. Lineamenti di storia ed arte*, Caltagirone 1965.

Nota di restauro

Il restauro del dipinto, preceduto dalle necessarie indagini diagnostiche preliminari, comportava la rintelatura, la pulitura e l'integrazione pittorica. La rintelatura è stata resa necessaria dalle cattive condizioni strutturali dell'opera che vedevano una disgregazione tra il supporto e gli strati pittorici.

Quindi, dopo la pulitura della pellicola pittorica per recuperare l'originaria cromia, sono state colmate le lacune attraverso un intervento di selezione cromatica a imitazione dei caratteri della materia circostante la lacuna stessa.

Restauratore: Eutechne Restauri d'Arte di Caltagirone

Restauro a cura del Rotary Club Caltagirone

Anno Sociale: 1997-1998

Presidente: Gianfranco Prestianni

Ignoto pittore della Sicilia occidentale, fine sec. XVIII - inizi sec. XIX

Ultima Cena

Olio su tela, cm. 320 x 220 ca.

Vallelunga Pratameno, Oratorio del Divinissimo Sacramento

Il dipinto sin dalle origini è collocato sull'altare maggiore dell'Oratorio del Divinissimo Sacramento costruito tra il 1797 e il 1798 grazie alle elargizioni dei fratelli Bartolo e Filippo Vullo¹. Appartenente alla Confraternita del Santissimo Sacramento, istituita alla fine del Seicento, l'edificio ha subito trasformazioni e aggiunte nel XIX secolo (affreschi con scene bibliche) e nel 1930 (riconfigurazione della facciata). La costruzione dell'oratorio era stata incoraggiata da Don Rosario Audino Guagenti, quattordicesimo arciprete-parroco di Vallelunga Pratameno (dal 1779 al 1827), paese feudale istituito con lo strumento della *jus populandi* nel 1621².

La pala d'altare centinata è stata enfaticamente segnalata dalla letteratura locale come "opera insigne attribuita a qualche discepolo del Rubens"³ o senza un riferimento specifico ma con la notizia che nel 1950 fu restaurata "da un certo Costanza"⁴.

Sull'opera è presente soltanto l'iscrizione relativa ad un intervento di restauro effettuato dal "prof. cav. Corrado Attanasio" nel 1913. Lo stesso, due anni prima, aveva restaurato la *Madonna del Rosario* della chiesa delle Anime Sante di Vallelunga, su incarico del rettore G. B. Criscuoli. L'ignoto pittore, verosimilmente operante a cavallo tra XVIII e XIX secolo, rivela un linguaggio pittorico stereotipo e ripetitivo, essenzialmente legato alla tradizione tardo-barocca palermitana dell'ampia e variegata bottega di Vito D'Anna, con tangenze specifiche al repertorio formale dell'allievo Antonio Manno. Una datazione del dipinto immediatamente successiva al 1797-98, periodo in cui fu costruito l'oratorio, apparirebbe coerente anche alla luce degli aspetti formali. Ad una più attenta analisi l'ignoto pittore mostrerebbe una formazione molto affine a quella di Tommaso Pollace (Palermo 1748 - Caltanissetta 1830), peraltro lungamente operante nel nisseno e nella Sicilia centrale⁵. Nell'ultimo decennio del Settecento il Pollace si trasferisce infatti prima a Modica nel Val di Noto e successivamente a Caltanissetta dove assume il ruolo di "decoratore" neoclassi-



co⁶ abbandonando Palermo, città in cui riscuotevano favori di committenza pittori ben più informati della cultura figurativa coeva (i Manno, Elia Interguglielmi e Giuseppe Velasco). In particolare il quadro di Vallelunga mostra una certa omogeneità con gli affreschi raffiguranti *Scene bibliche* e *Figure di Virtù* (Modica, chiesa di San Pietro) e soprattutto con le tele dell'abside della chiesa di Santa Maria la Nuova a Scicli (1802) dove l'angelo del *Sacrificio di Isacco* appare raffrontabile con quello centrale della pala di Vallelunga. Altri elementi di omogeneità stilistica possono evidenziarsi ancora con dipinti del Pollace, come il *Martirio di San Giovanni Evangelista* della chiesa di Santa Maria di Gesù a Petralia Soprana⁷. Lo schema compositivo dell'*Ultima cena* combina l'impianto piramidale con quello costruito su linee diagonali, evidenziando ancora i legami con la tradizione tardo-barocca. Segni di un aggiornamento stili-

stico sono rintracciabili nei volti di alcuni apostoli, a tratti percorsi da una vigorosa intensità ritrattistica, e soprattutto nella descrizione accurata di suppellettili e vivande poste sulla tavola, in cui si può cogliere l'atteggiamento accademico risvegliato dalla pittura dal "vero", poi non pienamente sviluppato.

Gaetano Bongiovanni

¹ Cfr. G. B. Criscuoli, *Appunti e memorie per la storia del clero di Valledlunga*, Palermo 1910, p. 68.

² Cfr. A. Sorrentino Castrogiovanni, *Valledlunga mezzo secolo*, Torino 1970; G. Cipolla, *Storia di Valledlunga, Valledlunga Pratameno 1972*; Id., *Valledlunga Pratameno dalle origini al 1986*, Valledlunga Pratameno 1987.

³ G. Cipolla, *Valledlunga ...*, 1987, p. 240.

⁴ M. Casseti, F. Mosca, M. S. Nocera, *Da un'idea ... una ricerca. Studio della storia urbanistica e architettonica di Valledlunga Pratameno*, Valledlunga Pratameno 1993, p. 76.

⁵ Su questo pittore cfr. C. Siracusano, *La pittura del settecento in Sicilia*, Roma 1986, pp. 384-38; G. Mendola, *ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *Pittura*, Palermo 1993, p. 419.

⁶ M. Accascina, *Ottocento siciliano. Pittura*, Roma 1939, pp. 31-32.

⁷ Cfr. E. D'Amico, *Aspetti inediti o poco noti della pittura del secolo XVIII a Termini Imerese*, in "BCASicilia", a. II, n. 3-4, 1981, pp. 163-176, fig. a p. 175.

Nota di restauro

Il restauro del dipinto è stato di tipo conservativo e ha mirato all'eliminazione delle cause di degrado in atto, con lo scopo di ridare una corretta interpretazione ed una leggibilità ottimale di tutti quei valori formali e cromatici riscoperti dopo l'intervento, certi di poterne garantire la fruizione nel tempo.

Le fasi principali dell'intervento possono essere sinteticamente così descritte:

velinatura, foderatura, pulitura, rintelatura, stuccatura, integrazione pittorica con tecnica riconoscibile e protezione finale a vernice.

Restauratore: Rosolino La Mattina

Restauro a cura del Rotary Club Mussomeli – Valle dei Platani

Anno Sociale: 1995-1996

Presidente: Ignazio Ferlisi

43

Ignoto pittore siciliano, fine sec. XVIII - inizi sec. XIX

Madonna del Soccorso (Libera inferni)

Olio su tela, cm. 260 x 170

Sciacca, Chiesa del Santuario di San Calogero

Il dipinto riproduce una statua. A conferma concorrono alcune osservazioni: il colorito biancastro degli incarnati delle figure, allusivo alla materia lapidea; la composizione del gruppo, raffigurato su di un basamento con iscrizione riferibile al titolo tributato alla statua come *Patrona Civitatis*, dunque protettrice della cittadina; infine ai lati del volto della Madonna figurano orecchini pendenti, secondo una consuetudine assai diffusa che era quella di donare gioielli alle statue oggetto di particolare devozione.

Il dipinto manifesta infatti con evidenza il suo precipuo carattere devozionale, nell'intento di proporre alla venerazione dei fedeli l'immagine di una statua oggetto di culto. Nella locale chiesa di Sant'Agostino si trova una *Madonna del Soccorso*, eseguita da Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro nel 1504 per l'antica chiesa di San Barnaba geginiana, meta di numerosi pellegrinaggi e identificabile dal punto di vista compositivo, formale e stilistico con l'originale preso a modello dall'autore del nostro dipinto.

La vivacità popolareggiante di gusto settecentesco si palesa negli angeli reggi corona e nel nudo dall'espressione caricata e grottesca, in posa teatrale. Il colorismo uniformato sulle tinte fredde e il volto della Vergine dai tratti sfuggenti orientano verso una collocazione dell'opera nell'ambito della cultura pittorica di primo ottocento.

Evelina De Castro

Nota di restauro

Velatura pellicola del colore, telaio estensibile combinato, preparazione del tergo delle tele, foderatura, pulitura, trattamento delle lacune, verniciatura finale.

Restauro a cura del Rotary Club Sciacca

Anno Sociale: 1991-1992

Presidente: Agostino Mangiaracina

Ignoto pittore siciliano, sec. XVIII - XIX

L'Ultima Cena

Olio su tela, cm. 133 x 192

Petralia Soprana, Biblioteca Civica Frate Umile
Pintorno

Provenienza: Convento dei Carmelitani

Entro un interno architettonico sontuosamente arredato con drappi e corpi illuminanti si svolge, secondo una delle più diffuse iconografie tratte dal racconto evangelico (Luca, 24, 13-35; Marco 16, 12), il momento della *fractio panis*, quando, cioè, Gesù spezza il pane e lo benedice per porgerlo successivamente ai discepoli.

La composizione disposta secondo uno schema ellissoidale è vivacizzata dallo scomposto disporsi degli Apostoli, resi con corpose masse plastiche, e dal loro ostentato gesticolare. Punto focale del dipinto è la figura del Cristo, ritratto nell'atto di benedire il pane, al centro della tavola imbandita in maniera essenziale con poche stoviglie, il pane, il vino ed un agnello, simbolo del Sacrificio e della successiva Resurrezione. Oltre al già citato impianto compositivo, pure il pavimento a riquadri fa convergere l'attenzione dello spettatore verso il centro come un imbuto prospettico.

Il dipinto appare per certi versi ancora legato ad esperienze manieristiche, come dimostra il raffronto con *L'Ultima Cena* della chiesa madre di Gangi, anche se interpretate con un linguaggio classicistico-barocco reso anche con l'uso di uno squillante colorismo.

Riguardo al nome del suo autore esso appare di difficile identificazione, trattandosi, peraltro, di un'opera per così dire minore anche se gradevole e di notevole impatto scenografico.

Avanzando una cauta ipotesi la tela potrebbe essere ricondotta a Giuseppe Di Garbo, eclettico pittore castelbuonese attivo in ambito madonita fra sette ed ottocento, o in seconda istanza a qualcuno dei suoi imitatori.

Giulia Davì

Nota di restauro

Il dipinto si presentava in cattivo stato di conservazione, si è proceduto, nelle operazioni di restauro canoniche, con foderatura a colla pasta, stuccatura delle lacune e ritocco eseguito con colori a vernice. Verniciatura finale protettiva.

Restauratore: Rosolino La Mattina

Restauro a cura del Rotary Club Parco delle Madonie

Anno Sociale: 2001-2002

Presidente: Antonio Bonafede



Giuseppe Di Garbo (Castelbuono 1742-1814?)
Ciclo pittorico raff. *I Santi Apostoli* (firmato e datato 1802)
Tempera murale
Termini Imerese, Chiesa madre di S. Nicola di Bari

Il ciclo pittorico si svolge per intero nel presbiterio e nella conca absidale della maggior chiesa termitana. Entro grandi riquadri di forma rettangolare emulanti cornici lignee intagliate e dorate sono raffigurati, su uno sfondo di paesaggio vagamente accennato nella parte bassa della figurazione i Santi Apostoli con i relativi attributi iconografici. In alto è la scritta identificativa del Santo mentre in basso, al di fuori del riquadro è un cartiglio svolto con una scritta riconducibile al simbolo Apostolico.

Le figure, dalle imponenti masse plastiche, si stagliano su di uno sfondo uniforme che contribuisce a rafforzare il senso di statica passività. Al centro della suddetta decorazione è raffigurata una nicchia con colonne e trabeazione.

Secondo quanto recita un'incisione nell'intonaco (Giuseppe Galbo Me Fecit 1802), le pitture sono opera di Giuseppe Di Garbo, pittore castelbuonese attivo nelle Madonie fra XVIII e XIX secolo anche se maggiormente operante nel suo paese natio, al quale sono pure da ascrivere le pitture della volta¹.

Come scrive la Tripoli, "i suoi dipinti non mostrano particolari doti peculiari, hanno caratteri eclettici ed uno stile imitativo di modelli famosi anche contemporanei. La preferenza è accordata alle figure singole che compone in schemi personali"².

Le rigide composizioni dei panneggi delle figure apostoliche conferiscono all'insieme, il quale include pure i riquadri con figurazioni a monocromo sotto e sopra le finte cornici con decori a volute e motivi fitomorfi simulanti stucchi, un senso di rarefatta compostezza, che pervade l'intera area presbiteriale, di ascendenza neoclassica. Nella nostra decorazione, come pure in quasi tutta la sua produzione, permangono tuttavia stilemi classicistico-barocchi interpretati però con un manierato accademismo.

Giulia Davi



¹ La chiesa parrocchiale di S. Nicola Di Bari in Termini Imerese, a cura del sac. G. Liotta, Termini Imerese 1989, pp. nn.

² L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti siciliani, Pittura*, ad vocem, a cura di R. Tripoli, Palermo 1993, pp. 168-169.

Nota di restauro

Si è proceduto ad una spolveratura preventiva della superficie pittorica, per l'eliminazione dei depositi incoerenti.

Dopo il fissaggio della pellicola pittorica con apposizione di carta giapponese e resina acrilica, si è intervenuti con stuccature riempitive delle fessurazioni e delle mancanze.

La reintegrazione pittorica è stata effettuata a velature con colori ad acquarello.

Restauro a cura del Rotary Club Palermo Est
Anno Sociale: 2001-2002
Presidente: Lorenzo Pusateri

Il Rotary per la città e il suo patrimonio architettonico

Nello spirito di servizio che caratterizza molte libere associazioni che nascono ed operano all'interno della società civile e quindi anche nella realtà sociale e culturale della Sicilia, il Rotary, presente nell'isola dal 1925, prima a Palermo, Messina, Catania e poi diffuso in tutto il territorio, ha mostrato una costante attenzione verso le problematiche di tutela e salvaguardia legate alla città ed ai suoi monumenti.

Lo statuto del Rotary definisce lo scopo dell'associazione che "è quello di incoraggiare e sviluppare l'ideale del servire, inteso come motore e propulsore di ogni attività", ciascun club pertanto, che ha un preciso ambito territoriale, sviluppa il tema dell'amicizia tra i soci e del servizio verso la comunità.

L'attività rotariana si organizza anche attraverso il lavoro di commissioni, formate dai soci stessi, le quali mantengono obiettivi che talvolta vanno oltre l'arco di un anno sociale rotariano che coincide con una presidenza. La commissione tiene il filo conduttore di ciascuna tematica che il club si propone di affrontare.

Lo spirito degli interventi di restauro rotariani è quindi quello del volontariato, ed in tali termini va compreso; il club non può e non deve sostituirsi alle Istituzioni preposte alla tutela, non ne avrebbe i mezzi finanziari né gli strumenti normativi e operativi.

L'attività sui monumenti, sulla città, è quella di individuare delle problematiche ed avviare un dibattito, talvolta partecipare al dibattito già aperto, dare segnali positivi di partecipazione anche con interventi minimi; dimostrare che il cittadino può anche partecipare a salvare un monumento perché tutto ciò che ha a che fare con la storia della comunità, ove ciascun individuo opera e vive, è anche suo.

L'attività svolta in Sicilia dal Rotary negli ultimi trenta anni sull'architettura storica, la città e l'ambiente si compone di interventi ed esperienze di varia natura; è perciò difficile raccoglierle trovando un comune denominatore diverso da quello dell'attenzione per ciascuna realtà locale: il particolare crea il generale, la

varietà diventa filo conduttore.

Ma puntualmente l'intervento a scala architettonica, che sia su un elemento di arredo urbano, su una chiesa o sul prospetto di un palazzo, si differenzia dal restauro di un prezioso dipinto; infatti il segno nella città riesce ad avere una risonanza straordinaria perché viene compreso facilmente, diffusamente percepito, e quindi ha una notevole forza educativa per la collettività che lo riceve e lo fa proprio.

Emblematico di questo effetto è il restauro che il Club Nicosia realizza, coinvolgendo numerosi operatori economici della città, sul *Monumento ai Caduti* della prima guerra mondiale.

Il gruppo scultoreo è posto in cima alla città di Nicosia, in una grande piazza. È un momento straordinario l'inaugurazione dopo il restauro nel 1999, che riporta alla memoria di molti il 24 novembre del 1924, giorno in cui il gruppo scultoreo di Pietro Piraino, per la costruzione del quale anche gli emigrati in America avevano mandato il proprio denaro, viene svelato alla folla.

Il tema del giardino pubblico, accomuna l'attività dei club di Acireale, Agrigento e Catania. Tre interventi discreti, ma che, in quanto realizzati in un contesto urbano che ha forte valenza sociale e diffusa fruizione, diventano segni importanti. Tutti i cittadini, infatti, frequentano la "Villa", dal più piccolo al più anziano; il giardino è il fiore all'occhiello della città, il suo luogo più ameno, l'angolo del relax, della passeggiata, del gioco.

Nel 1982 il club di Acireale arricchisce e sottolinea l'ingresso della villa Belvedere ricollocando due lanterne sui pilastri del cancello principale in piazza dell'Indirizzo, così come erano state inserite all'inizio del secolo con l'avvento della luce elettrica in città.

Agrigento, nel 1995, restaura e completa la fontana che oggi impreziosisce la villa Casesa ma che proviene dalla ex villa Magiotto; essa è stata più volte spostata e la sua storia segue e racconta la storia di una parte della stessa città.

Sempre nel 1995 a Catania il Rotary, presidente

Mario Rossi Trombatore, ricolloca, all'interno della villa Bellini, il busto del musicista Pietro Platania che era stato rimosso trent'anni prima per fare posto al recinto dell'elefante, che vi fu poi ospitato per brevissimo tempo.

In alcuni contesti l'intervento di valorizzazione si indirizza verso quei monumenti simbolo della città; l'attenzione è ancora rivolta al decoro della stessa attraverso la valorizzazione della scena urbana o l'integrazione di un particolare architettonico.

È il caso della ricostruzione in pietra dello stemma del cuore di Gesù posto sul prospetto della Chiesa Madre San Giovanni Battista a Vittoria e dell'illuminazione artistica del Teatro Garibaldi di Enna. Questa eseguita dal Rotary Club di quella città nell'occasione del 40° anniversario della nascita del sodalizio, che, come scrive il presidente nella richiesta di nullaosta alla Soprintendenza, coincide con il 70° dell'erezione di Enna a capoluogo. L'intervento, nel valorizzare l'architettura neoclassica del prospetto dell'edificio, impreziosisce la scena urbana dell'intera piazza. Il Teatro Garibaldi rappresenta la società ennese dell'800, nella sua struttura essa si è riconosciuta come comunità laica della nuova Italia Unita, al passo con la cultura del tempo nel secolo del bel canto e della ricerca di modernità.

Anche il Teatro Massimo di Palermo, capolavoro neoclassico di Giovanni Battista ed Ernesto Basile, è oggetto di attenzione del Rotary Club Palermo che nel maggio 1987 coinvolge gli altri Rotary club cittadini nell'iniziativa "Bentornato Teatro Massimo" che consiste nell'organizzazione di turni di apertura del monumento, appena restaurato, rendendone possibile la visita gratuita. Più di 5000 persone, cittadini palermitani e turisti aderiscono all'iniziativa ed usufruiscono delle visite guidate per entrare nel teatro che era stato chiuso per ben ventitre anni. Non attività diretta di restauro ma altrettanto proficua attività di valorizzazione del bene culturale; l'obiettivo era la conoscenza e la promozione ed è stato raggiunto.

Questo è stato il taglio prevalente dell'attività del Rotary di Palermo in quegli anni di presidenza di Lucio Messina, grazie all'attività della commissione "Palermo nostra" presieduta da Nino Vicari, progettista e studioso in materia di urbanistica e recupero del patrimonio edilizio. Il Rotary aveva già portato alle stampe nel 1984 "Pulsate et aperietur vobis", un'indagine sulle chiese abbandonate di Palermo. Nel 1995 il Club si propone di approfondire lo studio del-

l'architettura storica della città, e sceglie, tra il patrimonio artistico e monumentale, una particolare categoria di beni culturali, quella degli oratori. Su alcuni, specie quelli decorati dagli stucchi di Giacomo Serpotta, più noti al grande pubblico e citati nelle guide turistiche per la ricchezza di valori artistici, esistevano studi specifici, ma la tipologia non era stata indagata attraverso uno studio tematico e sistematico. Il Rotary incarica Pierfrancesco Palazzotto di tale opera di difficile identificazione di quelli ancora esistenti, classificazione ed anche censimento delle opere d'arte in essi contenute e ne dà alle stampe il volume *Gli Oratori di Palermo* nel 1997. Attraverso la schedatura di questi particolari manufatti architettonici, che vengono costruiti ed usati per la riunione ed il culto dalle "congregazioni di arti e mestieri" (maggiordomi, artigiani, musicisti, panettieri ...), da "compagnie" e "confraternite", ma anche da alcune comunità commerciali estere (i catalani, i genovesi ...), il testo offre uno spaccato della vita della città di Palermo dal XVI al XVIII secolo. Alla pubblicazione del prezioso volume il Rotary di Palermo dà un seguito realizzando a proprie spese negli anni successivi l'impianto antintrusione all'interno di alcuni oratori, tra cui il SS. Rosario, a protezione delle opere d'arte che vi sono contenute.



Sempre il Club di Palermo, che già nel 1971 aveva curato il restauro della fontana della Doganella, torna oggi sullo stesso tema con un accurato progetto di un'altra fontana che si trova inserita nel prospetto dell'ex Albergo Belvedere.

Anche altri club del Distretto hanno promosso studi nel campo dell'architettura storica, dell'urbanistica e dell'ambiente contribuendo al dibattito su tali argomenti attraverso convegni e pubblicazioni; tale attività di educazione permanente, non meno dell'intervento diretto sul monumento, resta meritoria ed efficace.

Tra le numerose manifestazioni ricordiamo il Forum organizzato a Catania nel 1975 su "L'inquinamento da traffico veicolare nel centro storico"; il convegno organizzato a Palermo nel 2000 con l'Istituto Italiano dei Castelli dal tema "Il recupero del patrimonio castellano in Sicilia"; mostre fotografiche ad Acireale e a Paternò, qui con la successiva pubblicazione di foto storiche delle piazze dei centri appartenenti al territorio di quel club; iniziative che hanno stimolato l'osservazione e l'interpretazione del paesaggio e della città.

Di particolare interesse la pubblicazione del 1980, curata dal Club S. Agata Militello, del lavoro completato alla fine degli anni '50, di Domenico Ryolo, ingegnere ed ispettore onorario ai Monumenti, Antichità e Opere d'Arte, con prefazione di Luigi Bernabò Brea dal titolo "San Marco D'Alunzio - cenni storici e monumenti", che è una puntuale descrizione delle architetture storiche aluntine da cui non può prescindere chi voglia conoscere quel contesto.

Il Rotary di Catania l'anno seguente, 1981, pubblica "Guido Libertini - scritti su Catania antica", una raccolta di articoli sparsi su varie riviste specialistiche, omaggio all'archeologo che era stato socio del Club sin dal 1934.

Ancora all'interno del dibattito sulla tutela della città storica si inserisce la pubblicazione "Catania fuori campo" realizzata nel 1988 dal Club Catania, durante la presidenza di Rosario Leone e con il contributo di vari studiosi catanesi, una sorta di inconsueta guida turistica che mira a divulgare un volto poco noto del capoluogo etneo, ma non per questo meno interessante alla scoperta di quei luoghi (il cortile Platamone, la chiesa del Salvatore dentro il palazzo Bonajuto, la cappella della Madonna di Loreto presso la chiesa di S. Maria dell'Aiuto, il cortile S. Lorenzo...) nascosti dentro la città e spesso ignoti ai turisti, ma ove, come osserva uno degli autori, Giuseppe Dato "... le classi

sociali più povere, per un'atavica carenza di spazi residenziali appropriati, prolungano la loro attività domestica o di lavoro".

Si può affermare quindi che l'attività di volontariato del Rotary sulle tematiche legate alle architetture storiche del territorio siciliano si compone oltre che di restauri anche di studi, scritti e convegni.

I restauri hanno il valore del segno tangibile e della partecipazione diretta, ma all'interno di quella attività di tutela a cui sono chiamate a dare le necessarie adeguate risposte le Istituzioni pubbliche.

È in quest'ottica che vanno letti tre interventi su tre chiese: la donazione della Chiesa di San Martino alla Curia di Acireale, il restauro della Chiesa di San Tommaso di Alcamo, il finanziamento delle vetrate nella Chiesa di San Pietro di Taormina.

È per interessamento del Rotary Club Acireale che nel 1984, attraverso il socio Placido Figuera, la famiglia che l'ha ereditata dal fondatore Marcantonio De Maria dona alla Curia acese la Chiesa di San Martino; l'opera di mediazione e sensibilizzazione condotta dal Club approda quindi al restauro del monumento a cura della Soprintendenza di Catania con finanziamento regionale.

Il Club Alcamo ottiene nel 1984 dalla Curia di Trapani in comodato la chiesetta di S. Tommaso, gioiello medievale, come sede; "adottato" il monumento si adopera per il restauro mettendo a disposizione anche la professionalità del socio e past-president Giacomo Trupiano che affianca l'arch. Susanna Bellafiore nella direzione dei lavori, che vengono realizzati con fondi dell'Assessorato regionale Beni Culturali.

Nel 2001 il Rotary Taormina impreziosisce la chiesa di S. Pietro, finanziandone le vetrate colorate a soggetto sacro.

L'attività dei club è quindi fatta di segni diversi perché legati alle varie realtà locali ed alle relative aspettative socio culturali di ciascun territorio in cui ogni club opera e vive.

I tasselli vanno collocati nello sforzo più generale della società moderna alla ricerca della propria identità storica.

Giovanna Buda

1

Ignoto, sec. XIV
Chiesa di S. Pietro
Taormina



La Chiesa di San Pietro, come comunemente viene chiamata dal popolo, si trova lungo la provinciale a valle di Taormina. Per come afferma l'archeologo inglese Edward Augustus Freeman, che fece degli scavi nell'area circostante, la sacralità del sito risale al periodo greco in quanto ivi si doveva trovare il tempio di Dionisio; Biagio de Spuches, Duca di S. Stefano portò alla luce nel secondo quarto del XVIII secolo una testa di Zeus. Successivamente nel 1763 l'archeologo D'Orville

rinvenne una stele con l'epigrafe di due magistrati che dirigevano il Ginnasio, murata in uno dei pilastri delle arcate della chiesa. A destra della chiesa è messa in luce una strada lastricata che doveva passare al di sotto dell'attuale edificio sacro.

Il sito, extra moenia, di indubbio interesse archeologico fu anche utilizzato come necropoli sia in epoca bizantina che araba, col riuso e la trasformazione di colombari ellenistico-romani.



Restano alcune vestigia a fianco della chiesa sotto un edificio recente, e molto è stato distrutto con la costruzione della provinciale negli anni 1825-30 e da lì per le successive palazzine site a monte.

La chiesa è a tre navate e due arcate, di impianto tardo medievale. Il piano originario doveva

essere sottomesso rispetto all'attuale, come dichiarano il portale ogivale nel fianco destro e quello architravato posto nella parete di sini-



stra; entrambi murati all'interno. L'architrave del portale sinistro, che guarda verso le strutture archeologiche rinvenute, è sostenuto da mensole a forma di teste di leoni. In fondo alla fiancata sinistra si innalza un piccolo campanile.

Il soffitto della chiesa è a capanna e in legno. In corrispondenza delle due navate laterali due



portali con stipiti e architravi in pietra di Siracusa mettono in comunicazione le navate minori col transetto. L'abside centrale contornata da fregio in pietra nera accoglie affreschi cinquecenteschi raffiguranti i dodici apostoli.

Nell'abside centrale, sopra un basamento di

alcuni gradini in marmo rosa di Taormina è collocata una piccola mensa di pregevole fattura e databile intorno al XIV secolo, decorata con quattro archetti acuti a carena ribassata.

Il pavimento della chiesa era, prima dei restauri, pieno di sepolture, infatti una lapide datata 1714, al centro della chiesa, chiude una tomba comune con l'iscrizione di una prece al Santo.

Recentemente, su speciale concessione, vi è stato seppellito nel 1997 il prof. Giuseppe Caronia insigne pediatra taorminese.

Il prospetto della chiesa, a doppio spiovente, guarda il mare; risale nella attuale configurazione alla fine del secolo XVIII: mostra un semplice portale in pietra di Taormina contornato da un arco a tutto sesto con chiave sporgente; il davanzale della superiore finestra vetrata, incorniciata in pietra di Siracusa, poggia sulla chiave dell'arco sottostante.

A sinistra del portale ed avanzato rispetto al prospetto è un piccolo corpo absidato con muratura a vista che probabilmente è una prima chiesetta e oggi funge da sacrestia. Degli affreschi alle pareti che raffiguravano i Santi Pietro e Paolo restano alcuni brani ed il Cristo Pantocratore nel catino dell'abside.

Il diverso orientamento delle due chiese è conseguenza del variare della viabilità nei secoli e la stessa fabbrica principale presenta più stratificazioni e l'uso di materiali di scavo.



Intervento

Le cinque vetrate di cui una grande è posta nella finestra sopra l'ingresso e le altre in piccole finestrelle più antiche che illuminano la navata destra sono a vetri colorati e dipinti, donate dal Rotary, rappresentano la vita ed i simboli di San Pietro a cui la chiesa è intitolata.

Giovanna Buda

Sito Internet della Arcipretura di Taormina. - Touring Club Italiano - *Guide d'Italia - Sicilia*, Milano 1989.

Realizzazione vetrate a cura del Rotary Club Taormina

Anno Sociale: 2000-2001

Presidente: Gianfranco Composto

2

Ignoto, sec. XV
Chiesa di San Tommaso
Alcamo

La chiesa di San Tommaso si trova entro la cinta medievale della città di Alcamo e costituisce il cantonale di un isolato della maglia trecentesca, il cui piano fu avviato dai Ventimiglia, che si sovrappone al casale sorto in età araba.

La chiesa è un'aula rettangolare di piccole dimensioni, circa 5 metri per 10.

All'esterno si presenta di forma parallelepipedica ed il suo aspetto è caratterizzato da conci squadrati; presenta un cornicione aggettante costituito da un susseguirsi di archetti sormontati da una



modanatura con motivo cuspidato a ciclamino. La facciata presenta un avancorpo lievemente aggettante delineato da due eleganti colonnine agli spigoli; è dominata dal portale in calcarenite formato da un basamento a conci squadrati, rimaneggiati durante i lavori di abbassamento della strada; sul basamento un alternanza di

lesene piane e colonnine forma gli stipiti del portale sormontati da una fascia scolpita con motivi di foglie di acanto e volute, sulla fascia si imposta il ricco archivoltto che presenta una successione di sagome con cornici a toro, foglie d'acanto e intaglio, chiusa da un merlettato sotto-



dentello. Al di sopra del portale è posta una monofora ad arco acuto con alla base due peducci. L'interno della chiesa è diviso da un arco acuto che poggia su due robuste colonne a muro e definisce due crociere con costole e chiavi rilevate e sagomate interrotte da capitelli all'imposta adornati con foglie d'acanto e intrecci; altri quattro quarti di colonne scendono agli angoli del vano. Si tratta di una chiesa fondata intorno al 1450 dalla famiglia Mancanza. La facoltosa famiglia al tempo esercitava il jurepatronato oltre che su questa, sulla cappella dello Spirito Santo nella chiesa Madre e sulla chiesa alcamese di S. Calogero.

Nel '500 la chiesa di San Tommaso veniva usata dalla compagnia dello Spirito Santo come oratorio, che invece per le funzioni solenni apriva la propria cappella alla Matrice. Documenti testimoniano che nella seconda metà del '600 la compagnia beneficiaria della chiesa vi provvedeva alla manutenzione col denaro ricavato dall'ingabellamento di alcune fosse granaie nei pressi della stessa.

Nella seconda metà del XVIII secolo all'interno della chiesetta di San Tommaso la congregazione di preti provenienti dalla chiesa di San Nicolò di Bari aveva la facoltà di dispensare indulgenze e benedizioni. Alla chiesa nel 1875 fu anche aggregata una congregazione maschile della Madonna di Pompei.

Nel 1950 la chiesa fu sconsacrata e divenne sede della sezione femminile dell'Azione Cattolica.

Intervento di valorizzazione

Dal 1984 è sede del Rotary Club Alcamo che l'ha ottenuta in comodato dalla Curia Vescovile di Trapani. Il Club si è fatto parte attiva presso l'Assessorato regionale Beni Culturali ed ha ottenuto il progetto di restauro che, finanziato con decreto del 28 dicembre 1985 per un importo di £. 154.480.000, è stato realizzato ed ultimato nel maggio 1987 sotto la direzione dell'arch. Susanna Bellafigliore con la collaborazione dell'ing. Giacomo Trupiano, in quell'anno presidente del Club nonché Ingegnere Capo del Comune di Alcamo.

Giovanna Buda

C. Cataldo, *La Chiesa e il culto di S. Tommaso apostolo in Alcamo*, Alcamo 1985; Touring Club Italiano, *Guide d'Italia - Sicilia*, Milano 1989.



Realizzazione a cura del Rotary Club Alcamo
Anno Sociale: 1984-1985
Presidenza: Giacomo Trupiano

3

Ignoto, sec. XVIII
Chiesa di San Martino
Acireale

La chiesa di San Martino, ubicata in posizione isolata rispetto al tessuto urbano storico, è collegata con la strada omonima all'ex Collegio di Santa Venera (XVIII sec.) e sorge a fianco del-



l'ottocentesco edificio del Seminario Vescovile in una struttura urbana di recente formazione, complessa a causa dell'orografia del suolo, su cui giacciono gli edifici preesistenti. La prima chiesa viene costruita nel 1660 da Marcantonio De Maria che istituisce una cappellania il cui "patronato laicale" viene esercitato sino al 1982 dagli eredi della Famiglia Scudero Figueroa dei baroni di Villanuova. L'attuale chiesa è quella riedificata dopo il terremoto del 1693, essa conserva un interessante Mausoleo del fondatore a destra dell'altare maggiore (XVIII sec.), una tela raffigurante San Martino di Giovanni Lo Coco posta sulla cantoria (un tempo collocata sull'altare maggiore), una tela raffigurante San Mauro, San Mattia e San Nicolò di Bari di Giacinto Platania posta nella sagrestia. Nell'ottocento la chiesa è oggetto di alcuni interventi di sistemazione: viene apposta la lapide a chiusura della cripta per la sepoltura della famiglia Scudero Figueroa (1862), viene collocata una campana (realizzata nel 1879) sul campanile adiacente alla facciata principale, e si aggiungono le decorazioni a stucchi sulla parte della volta sopra l'altare maggiore.

Nel secolo successivo, lo scarso senso civico nei confronti dell'edificio storico determina il grave stato di abbandono lamentato dai discendenti della famiglia Scudero. L'edificio presenta una serie di danni alle strutture e agli arredi documentati ancora oggi da alcune foto poste in sagrestia. Nell'atto di donazione, a favore di Monsignor Filippo Cutuli, in qualità di Ordinario Diocesano di Acireale, viene redatto l'inventario dei beni mobili appartenenti alla chiesa descritto nel verbale di consegna (1982), che costituisce un elemento determinante per la conoscenza storica del Bene.

Intervento

La donazione, da parte degli eredi Scudero, per interessamento dei soci del Club Acireale dott. Placido Figueroa e ing. Aldo Scaccianoce, a favore della Curia Vescovile di Acireale incide sul futuro dell'edificio, vengono effettuati i primi lavori di manutenzione e come ricorda la lapide posta sulla facciata principale la riapertura al culto avviene il 6 giugno 1985. Successivamente vengono eseguiti dalla Soprintendenza di Catania due interventi di restauro e di consolidamento nel 1986 e nel 1987 con finanziamenti regionali.



Vittorio Percolla

V. Raciti Romeo, *Acireale e dintorni: guida storico - monumentale*, Acireale 1927; Archivio Soprintendenza BB. CC. e AA. di Catania (Decreto n.1387 del 12.06.1986 e n.3479 del 19.12.1987).

Valorizzazione per interessamento del Rotary Club Acireale
Anno Sociale: 1983-1984
Presidente: Emanuele Rapisardi

4

Ignoto scultore, fine sec. XVIII

Fregio del Cuore di Gesù

Vittoria, Basilica di San Giovanni Battista

Vittoria fu riedificata dopo il terremoto del 1693 con una maglia ortogonale. Durante la ricostruzione si definisce la piazza Magistrale, oggi piazza Ricca, con l'edificazione della chiesa di San Giovanni Battista che ne domina il lato nord-ovest.

La Chiesa è stata edificata nello stesso luogo ove sorgeva l'omonima chiesa distrutta dal terremoto. La fabbrica fu iniziata nel 1695 e consacrata nel 1737; ha pianta a croce latina, dividono le navate arcate a tutto sesto, quelle laterali hanno copertura a crociera, mentre la navata centrale è coperta da una botte lunettata. Il transetto con cappelle laterali accoglie la cappella del cuore di Gesù.

Il pavimento del coro fu realizzato alla fine del '700 come ex voto dei coltivatori di Vittoria in occasione dell'epidemia di fillossera che attaccò i vigneti della zona.



L'interno della chiesa è illuminato dalle vetrate della grande cupola realizzata nel 1854 su progetto dell'ing. G. Di Bartolo, a pianta circolare poggiante su un alto tamburo. I quattro pennacchi sono stati affrescati nel 1873 con la raffigurazione degli evangelisti.

Al centro della navata è stato realizzato un pulpito in legno a stucchi dorati, sorretto da un'aquila.

A lato, sorretto da colonne, è posto l'organo. Il prospetto principale composto su tre ordini architettonici è stato costruito in pietra calcarea proveniente dalla cava Cammarana.

Intervento

L'opera di ricostruzione del fregio è stata realizzata in unico blocco in calcare di Ragusa scolpito da Rinaldo Armenia.

Giovanna Buda

Fonti: Archivio della Soprintendenza di Ragusa.

Realizzazione a cura del Rotary Club Vittoria
Anno Sociale: 1999-2000
Presidente: Salvatore Iacono

Benigno Di Salvo, sec. XVIII-XIX
Palazzo di Città (1817), ora Teatro Garibaldi
 Enna

Il Teatro Garibaldi nasce come Casa comunale; nel 1814 i senatori di Castrogiovanni acquistano le case di don Luigi Trigona per insediarvi il municipio. Il prospetto di quello che sarà poi il teatro nasce quindi come facciata del palazzo di città di cui ancora porta la scritta.



Esso viene eseguito su progetto dell'architetto sac. Benigno Di Salvo, da mastro Giuseppe Pitta e mastro Francesco Gervaso. Sebbene il progettista non seguirà i lavori, che vengono consegnati alle maestranze con atto del 30 agosto 1816, e completati durante l'anno successivo, il progetto verrà eseguito fedelmente; esso infatti è corredato da una dettagliata relazione dove il Di Salvo indica persino la cava da dove va estratta la pietra che si dovrà utilizzare per le colonne "della perrera di Sant'Eligio". Il progettista si ispira alle teorie estetiche del

Marvuglia, infatti la composizione della facciata è perfettamente simmetrica, neoclassica per impianto ed elementi decorativi, con il tetto a capanna e quindi il timpano ed un colonnato dorico a sottolineare l'ingresso, la cui trabeazione sorregge la balconata sovrastante.

È dopo l'Unità d'Italia che Castrogiovanni matura l'esigenza di costruire un vero e proprio teatro; sin dalla fine del '700 si svolgevano in città manifestazioni nel teatro detto "della cappella" presso la Chiesa Madre, specie opere in musica.

Ma nella seconda metà del XIX secolo, vicina la *Belle Epoque*, la popolazione ha voglia di mondanità e sente prioritaria l'esigenza di un teatro laico, che sia il vanto della città e offra possibilità di divertimento e di esibizione. Il fenomeno è di più generale respiro, infatti da un censimento del 1868 si contano in Sicilia 80 teatri il cui numero salirà a 140 già nei primi anni del '900; il teatro Santa Elisabetta di Messina viene inaugurato nel 1842, il Politeama palermitano, iniziato nel 1866 si apre nel 1874. Per la costruzione del Massimo di Palermo, teatro tra i più grandi d'Europa, viene addirittura bandito un concorso internazionale nel 1864 la cui giuria è presieduta dal prestigioso architetto tedesco Gottfried Semper, che farà la scelta di G. B. Basile, allora al vertice del successo.

Al passo coi tempi nel maggio 1860 anche il sindaco di Castrogiovanni, Gaetano Grimaldi Arezzo, evidenzia la "improcrastinabile necessità" della costruzione del teatro ed illustra il progetto dell'ing. Giovanni Priolo, ingegnere Direttore della Provincia di Caltanissetta, di cui all'epoca Castrogiovanni faceva parte. Dal 1860 al '64 si dibatte sulla scelta dei locali dove il teatro deve sorgere sino a che il Consiglio Comunale con delibera dell'11 giugno 1864 individua nel cortile della Casa comunale i locali più idonei che per la loro struttura fanno prevedere notevoli risparmi. Si incarica pertanto l'architetto Giovanni Sberna, che sarà collaborato dall'architetto Gesualdo Longo, della redazione del progetto, la cui realizzazione ini-

zia lo stesso anno e comporta l'esproprio di fabbricati contigui alla Casa comunale, il cui contenzioso ritarda la prosecuzione dei lavori.

I lavori edili più urgenti che prevedono il consolidamento strutturale dei muri esistenti ed il tetto vengono aggiudicati a mastro Luigi Gervasi ed Enrico Militello. Si procede poi attraverso relazioni suppletive per la costruzione dei palchi e del palcoscenico. Il teatro avrà 24 palchi su tre ordini e potrà accogliere tra palchi e platea circa 300 posti.

Nel 1872 si dà incarico all'artista catanese Carmelo Guarrera Distefani delle pitture della volta, delle scene e del sipario che raffigurerà *Il ratto di Proserpina*.

Il Teatro Garibaldi è pronto e si inaugura con l'*Ernani* di Giuseppe Verdi il 5 novembre del 1872.

Il palcoscenico fu calcato da artisti di prosa e di canto di chiara fama, tra i quali il tenore ennese Vincenzo Coppola ed il celebre soprano Angeloni. Nel 1888 e nel 1885 vengono aggiunte sulla facciata le due lapidi commemorative dedicate a Carmela Rivoltone Corvaia e a Felice Cavallotti. Nel 1931 il teatro venne ristrutturato ed arricchito di pitture ad opera del pittore palermitano Leopoldo Messina; dopo i lavori fu riaperto nell'autunno del 1932 dalla compagnia di prosa di Angelo Musco e Rosina Anselmi.

Intervento

Il Rotary Club di Enna, in occasione del 40° anniversario della fondazione, dona alla città l'illuminazione artistica del prospetto del Teatro Garibaldi apponendo una targa commemorativa.

I lavori vengono realizzati dalla ditta Grandi Vivai Sciacca s.r.l.

Giovanna Buda

R. Lombardo, *Il Teatro sospirato - vicende e attività del Teatro Comunale di Enna dalle origini alla fine dell'Ottocento*, Campobello di Licata 2001; - A. Momento, *Teatri di Sicilia*, Palermo 1989; - Archivio Progetti della Soprintendenza di Enna.

Realizzazione intervento di valorizzazione a cura del Rotary Club Enna
Anno Sociale: 1996-1997
Presidente: Salvatore Tudisco

6

Ignoto, sec. XIX

Altare maggiore

Blocco murario rivestito in marmo con decorazioni lignee e di metallo, cm. 255 x 343 x 52
Bagheria, Chiesa dell'Addolorata dell'Aspra

La chiesa di Aspra, centro balneare e frazione di Bagheria, fu edificata per volere del Principe di Ventimiglia ed ultimata nel 1721.

Nel 1801 Giuseppe Emanuele Ventimiglia cede la "proprietà dell'Aspra" a censo enfiteutico a Don Domenico del Castello, Marchese di S. Isidoro, i cui eredi la mantennero sino alla fine dell'800.

La chiesa dedicata a Maria Addolorata fu affrescata nei primi anni '60 dal giovane pittore bagarese Renato Guttuso prendendo a modello degli apostoli i pescatori del borgo.

L'altare maggiore della chiesa, oggetto del restauro, secondo fonti di archivio proviene dalla chiesa di San Pietro martire di Palermo demolita nel 1929.

La datazione più remota è riferita ai rilievi in legno dorato, mentre la struttura dell'altare in marmo bianco è di fattura recente (1800-1824).



Intervento

Il restauro ha interessato l'altare di cui sono state eseguite anche le dorature dei fregi. L'intervento è stato realizzato da Abadir di Palermo.

Giovanna Buda

Soprintendenza di Palermo: scheda OA comp. R.
Cannioto, M. De Luca, A. Di Lorenzo, I. Spinelli, 1994.

Restauro a cura del Rotary Club Bagheria
Anno Sociale: 2000-2003
Presidente: Salvatore Di Blasi

Sebastiano Russo Grassi, sec. XIX
Cancellata 1876-1877
 Acireale, Villa Vittorio Emanuele III



Ubicato in un sito particolarmente panoramico che si affaccia sul mare, il giardino Belvedere, dedicato a Vittorio Emanuele III, viene realizzato a partire dal 1848 quando viene acquistato il terreno su iniziativa del Cav. Martino Scuderi Figueroa dei baroni di Villanuova e da Pietro Paolo Nicolosi dei baroni di Villagrande. Il terreno è posto a conclusione dell'asse viario tracciato nell'ottocento che da piazza Duomo si estende verso nord sino al sito denominato la garitta, le cui tracce si possono riscontrare nei resti di alcune costruzioni rurali in proprietà Nicolosi.

Un punto così strategico che in tempi remoti era luogo di vedetta e che nell'ottocento diventa patrimonio collettivo conferendo ad ognuno la possibilità di godere un paesaggio unico attraverso un belvedere.

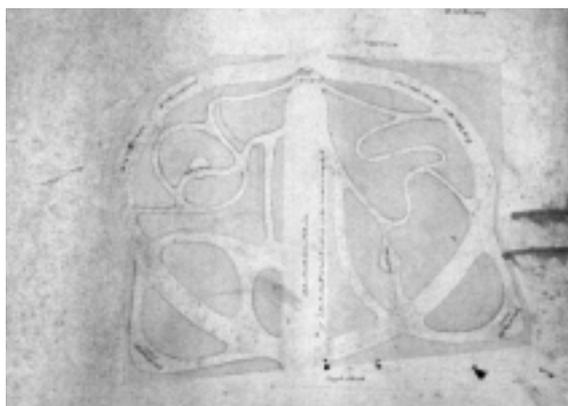
Nell'ottobre del 1869 vengono eseguiti dei lavori (solo nel lato di mezzogiorno) per i quali si chiede collaborazione al Sig. Giuseppe Demonale direttore della villa pubblica di Catania.

Nel 1875 Luigi Heydrich, costruttore di giardini, realizza un progetto da poter eseguire in Acireale ed è possibile che nello stesso anno Giuseppe Demonale firmi un altro progetto per il giardino pubblico di Acireale; entrambi i progetti (i cui disegni si conservano nell'archivio storico comunale) sono caratterizzati da un affaccio belvedere ed un ingresso centrale in asse, probabilmente al tempo elementi già in parte realizzati.

Ma la configurazione attuale si realizza nel 1876

ad opera del Sindaco Giuseppe Grassi Russo e nell'assetto planimetrico vi sono entrambi i progetti del '75.

L'anno successivo l'architetto Sebastiano Russo Grassi realizza alcuni disegni per la costruzione dei cancelli d'ingresso alla villa e documenta l'avvenuta costruzione del cancello d'oriente nel '74 ad opera di Rosario Amato. Dello stesso autore è l'inferriata a nord; mentre Angelo Paradiso realizza il cancello d'ingresso principale. È probabile che l'elegante acciottolato bicromo, di forma semicircolare che qualifica l'ingresso principale, sia coevo al sistema di recinzione, esso infatti figura nelle foto di fine ottocento. Nel 1892 vengono collocati i busti del



Barone Agostino Pennisi di Floristella, del Sen. Leonardo Vigo Fuccio e dell'On. Giambartolo Romeo. Nel 1904 viene collocato il busto del Dr. Teodoro Musmeci. Ancora nei primi anni del novecento si fa posto al palco della musica che in precedenza era ubicato in piazza Duomo.

Si realizzano i supporti (cetre) per due lampade elettriche sopra le colonne dell'ingresso principale e si costruiscono probabilmente anche i due chioschi, ancora oggi esistenti, simmetrici al cancello centrale. Nello stesso periodo si apre al pubblico il Teatro Eden: teatro all'aperto annesso ad un caffè in stile moresco entrambi collocati nell'angolo sud est del giardino. L'attività del teatro viene mantenuta sino al 1945, ma la struttura architettonica, con i palchi di legno all'aperto, ha sempre avuto problemi



legati allo stato di conservazione. Il giardino continua ad essere oggetto di attenzione e viene arricchito da ulteriori elementi di arredo. Nel 1925 vengono collocati i busti del Senatore Grassi Pasini e del Sindaco Dr. Giuseppe Grassi Russo.

Recentemente sono stati realizzati lavori di completamento come pavimentazioni, muretti, sentieri ecc., che non alterano il valore storico del giardino anche se nella parte a nord vi è collocato un moderno corpo di fabbrica.

La cancellata d'ingresso alla Villa Vittorio Emanuele III, comunemente chiamata Belvedere, viene realizzata tra il 1876 e il 1877 su disegno dell'architetto Sebastiano Russo Grassi.

I lavori vengono eseguiti da Rosario Amato (inferriata a fianco del cancello d'ingresso e cancello d'oriente) e da Angelo Paradiso (cancello d'ingresso principale). I sostegni per le lampade elettriche vengono collocati successivamente al 1901.

Intervento

L'intervento ha realizzato l'installazione di due lanterne di foggia antica sui pilastri del cancello

principale che prendono il posto di quelle originarie alimentate a petrolio sostituite agli inizi del XIX secolo dalle cosiddette cetre, ovvero dei sostegni metallici ad arco per le lampade elettriche, poste alla sommità delle colonne lapidee.

Inoltre l'intervento rotariano ha previsto la collocazione di vasi ornamentali con piante grasse sui pilastri della ringhiera che separa la via Aquilia Nuova da Piazza dell'Indirizzo.

Vittorio Percolla

V. Raciti Romeo, *Acireale e dintorni: guida storico-monumentale*, Acireale 1927; C. Cosentini, *Acireale d'altri tempi*, Acireale 1970; Archivio Storico del Comune di Acireale - Opere Pubbliche aa. 1869, 1877, 1901 Piazze e Piani.

Rotary Club Acireale
Anno Sociale: 1981-1982
Presidente: Casimiro Nicolosi

8

Pietro Piraino (Casteldaccia 1878 - Roma 1950)

Monumento ai Caduti (1924)

Nicosia



Il Monumento ai Caduti, 213 soldati nicosiani morti durante la Prima Guerra Mondiale, si trova nella parte più alta del paese.

È opera in bronzo dello scultore palermitano Pietro Piraino, che si formò a Roma, dove lasciò la maggior parte delle sue opere, altre se ne trovano anche in paesi lontani come in Bolivia e in Australia. Il monumento venne realizzato presso la fonderia Laganà di Napoli; di chiaro gusto Liberty si compone di un basamento in marmo ove al primo livello è posto il gruppo bronzeo di due militi a dorso nudo; sopra il retrostante piedistallo svetta la Vittoria alata che innalza una corona d'alloro.

L'opera costò settantacinquemila lire e venne finanziata dal Comune, dagli emigrati d'America, dalla Provincia, dal Banco di Sicilia e da sottoscrizioni di cittadini nicosiani. Il monumento venne inaugurato il 24 novembre 1924.

Giovanna Buda

A. G. Porto, *Nicosia, Guida ai principali monumenti*, Nicosia 1967.

S. Fisichella, *Nicosia ed il suo XX° secolo*, Assoro 2001.

L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani, Scultura*, ad vocem, a cura di G. Bongiovanni, Palermo 1993, pp. 265-266.

Nota di restauro

La stessa corralità dimostrata dalla popolazione per la costruzione del monumento c'è stata nel restauro, per il quale il Rotary Club ha coordinato la partecipazione di numerosi operatori economici della città.

Il restauro è stato effettuato mediante pulitura meccanica (bisturi e microsabbatrice) senza aggressione della patina del metallo. Lo sporco organico è stato rimosso mediante impacchi; con EDTA bisodico in diluizione si sono eliminate le ossidazioni del bronzo.

A completamento della pulitura è stata eseguita una velatura di protettivo antiossidante.

Restauratori: Giovanna Castaldi, Rosario Puccio e Oriana Castiglia

Restauro a cura del Rotary Club Nicosia

Anno Sociale: 1998-1999

Presidente: Nabor Potenza



9

Ignoto, sec. XX

Pietro Platania

Busto marmoreo

Catania, Villa Bellini



Il giardino pubblico di Catania presenta tre elementi volumetricamente caratterizzanti: due collinette contrapposte allineate in direzione nord-sud ed un pendio nel quale si organizza la scena dell'ingresso principale su via Etnea, tuttavia l'immagine complessiva del giardino è costituita dall'insieme dell'alberatura che oggi si presenta maestosa. Il contesto urbano non è omogeneo e l'area a verde diventa l'unico polo architettonico della zona costituendo un riferimento importante per il paesaggio della città. Il sito insiste su un'area già edificata da una tenuta di campagna del Principe di Biscari denominata il *Labirinto*. Le sue tracce sono ancora evidenti nella collinetta sud ed in una area sotterranea che insiste nelle vicinanze del viale degli Uomini Illustri.

La tenuta settecentesca, il cui impianto completo non si conosce, era denominata così per via dei luoghi che costituivano certamente motivo di disorientamento e insieme di meraviglia.

Nella metà dell'ottocento l'amministrazione

comunale, nello stesso periodo che si realizzava la costruzione dell'Orto Botanico (1854-1855), acquistò il fondo del *Labirinto* e incaricò il Cavaliere Bonaventura Gravina di realizzare il progetto di un nuovo giardino pubblico.

Il progetto, pubblicato dal Gravina nel 1858, fu redatto in collaborazione con l'ingegnere Eligio Sciuto, con Francesco Cusson, capo giardiniere delle Tuileries e con l'architetto Francesco Ferro che ne curò i disegni.

La realizzazione del giardino dovette aspettare a lungo a causa del dibattito nato per la rivendicazione della paternità del progetto Gravina, e a causa della carenza di fondi per l'acquisto di un'area più vasta e più prestigiosa di quella già acquistata dalla famiglia Paternò Castello nel 1854.

Soltanto nel 1863 sotto la direzione dell'architetto Ignazio Landolina, furono effettuati i primi lavori di realizzazione della villa pubblica.

Nel 1875 il Comune comprò dai Padri Domenicani la parte a sud-ovest del *Labirinto* e nel

1877 acquistò dal principe Manganelli la parte nord dell'attuale giardino e successivamente l'orto benedettino di S. Salvatore di proprietà dei padri Cappuccini in prossimità del lato a nord del *Labirinto*.



Nel 1877 ebbero inizio i lavori diretti dall'architetto Filadelfo Fichera che realizzarono l'assetto compositivo dell'attuale giardino. La distribuzione degli spazi verdi, i percorsi carrabili e pedonali molte delle architetture: dal padiglione della biblioteca, in stile svizzero, alle costruzioni medievaleschi prospicienti l'ingresso nord, dal palco della musica, in stile moresco, alle ringhiere e i cancelli decò; i lavori si protrassero per cinque anni sino alla fine del 1882. Il giardino venne inaugurato al pubblico il 6 gennaio 1883.

L'ultimo intervento si deve a conclusione di un concorso effettuato nel 1929 per il disegno dell'ingresso principale su via Etna e la soluzione del cavalcavia di Via S. Euplio.

Sulla base delle soluzioni architettoniche e decorative individuate nel progetto vincitore viene realizzato nel 1932 da Autore, Samonà e Gessigrande l'attuale ingresso.

Sono molti gli arredi presenti nel giardino, i busti di uomini illustri collocati durante la costruzione del giardino, alcune statue decorati-



ve e allegoriche, fontane, vasche, e gli elementi di un impianto di illuminazione a gas successivamente modificato.

Nell'agosto del 2001 un gravissimo rogo distrusse completamente il padiglione della biblioteca posto sulla collinetta nord.

Il busto del musicista *Pietro Platania* (Catania 1828 - Napoli 1907) viene posto nel Giardino Bellini nell'aprile del 1936. In un primo momento vicino al piazzale centrale poi viene spostato in prossimità del viale degli uomini illustri dove rimane sino a quando viene riposto nei magazzini per dare modo di accogliere l'elefante che per un periodo è stato ospite nel giardino.

Intervento

L'intervento rotariano, effettuato nel 1987, configura un nuovo piedistallo e ricolloca il busto del musicista catanese. Si tratta di un piedistallo composito realizzato da un pilastrino in conglomerato armato affiancato da due elementi lapidei a doppia voluta coronati da un basamento. La realizzazione viene curata dall'Accademia di Belle Arti sotto la direzione del prof. Arch. Ivo Celeschi.

Vittorio Percella

B. Gravina, *Progetto della Villa Pubblica di Catania*, Catania 1858; E. Sciuto, *Intorno alla formazione del progetto della nuova villa pubblica di Catania*, Catania 1858; S. Nicolosi voce *Giardino Bellini* in *Enciclopedia di Catania*, Catania 1980; U. Cantone, *Il giardino Bellini di Catania: analisi di una modificazione ambientale*, Supplemento al Quaderno N4 dell'Istituto di disegno del Dipartimento di architettura ed urbanistica, Catania 1984; Archivio Soprintendenza BB. CC. e AA. di Catania - CT 15.133.

Restauro e ricollocazione a cura del Rotary Club Catania

Anno Sociale: 1987-1988

Presidente: Mario Rossi Trombatore

10

Paolo Collura (Comiso, 1897-1972)

Fontana

Pietra di Comiso

Agrigento, Villa Casesa

Provenienza: Villa Maggiotto (demolita nel 1953)



L'espressione delle attività umane e della vita associata, fino all'ottocento, coincideva con il perimetro della città "murata" e quindi con il centro storico dell'allora Girgenti.

Il patrimonio di vie, piazze, giardini, emergenze architettoniche, case e spazi verdi erano quindi contenuti quasi totalmente all'interno delle antiche mura medievali, infatti, il suo nucleo principale si attestava sul colle di Girgenti delimitato ad est con porta di ponte e ad ovest con il borgo del Rabato. Nel centro storico di Girgenti fino all'inizio dell'ottocento Architettura ed Urbanistica coincidevano.

Dalla seconda metà dell'ottocento ai nostri giorni, la trasformazione urbana rompe lo schema originario della città, ponendo residenze, attrezzature, servizi fuori da un disegno unitario, inserendosi in una spazialità enormemente più

vasta, alterando di conseguenza il precario equilibrio esistente da sempre fra città e campagna.

Eliminando via via giardini, ville e spazi verdi collettivi, che caratterizzavano l'antico nucleo della città, il controllo figurativo sfugge agli Amministratori ed agli addetti ai lavori di quel periodo.

In questo processo si inserisce nel 1858 la demolizione degli stazzoni o case dei Figuli, che occupavano parte del piano di Porta di Ponte, al fine di dare decoro all'ingresso principale della città; si iniziarono quindi i lavori per la realizzazione dell'Ospizio di Beneficenza (attuale Palazzo della Prefettura).

Gli interventi apportati successivamente all'Unità d'Italia hanno modificato l'assetto di una città che conservava ancora un'articolazione medievale, con le mura, le porte, gli ampi spazi

liberi all'interno e all'esterno della porta stessa. Porta di Ponte era ubicata a circa 30 mt. più a nord dell'attuale, era parte integrante delle fortificazioni della città ed era attaccata all'ultima torre ancora esistente mediante un bastione.

All'esterno della Porta, costruito il Palazzo della Prefettura, viene colmata l'area dell'attuale Piazza V. Emanuele, completando il riempimento della nave o taglio di Empedocle (attuale area di Porta di Ponte), determinando il congiungimento tra il colle di Girgenti e la Rupe Atenea.

Il piano da sempre denominato Porta di Ponte prende il nome dell'omonima porta che costituiva l'accesso alla città per quanti provenissero dall'antica strada Romana di collegamento con l'entroterra e con Palermo.

Dalla porta verso l'attuale Piazzale Aldo Moro si articolava una strada che girava verso nord-est, in declivio verso la Chiesa di S. Calogero, qui a causa di un fossato naturale (chiamato nave o taglio di Empedocle), fu necessario erigere un ponticello, per i collegamenti con la Chiesa di S. Calogero, che risultava pertanto separata dalla città.

Contemporaneamente alla demolizione di Porta di Ponte avvenuta nel 1868 si realizzò la nuova pavimentazione di via Atenea e nel 1870 si livellò il piano di Porta di Ponte.

Da una planimetria del 1884 riguardante il piano di Porta di Ponte, si evince che la strada che usciva dalla stessa porta, raggiunta la Chiesa di S. Calogero nell'angolo sud-ovest del terzo "Sgherro" (attuale Villa Casesa), si dirigeva verso la cosiddetta "villa piccola".

Al disotto dopo una "garitta daziaria", iniziava il fossato in fondo al quale vi era la "villa piccola" (in parte attuale via Acrone), voluta nel 1850 dal Colonnello di Fanteria Borbonico Pasquale Flores.

Questa villa di forma irregolare disposta in leggero declivio, si articolava su tre livelli, di cui quello più basso si trovava in corrispondenza dell'attuale via Acrone, all'interno di essa, si intravede in alcune cartoline d'epoca una fontana circolare pressappoco delle stesse dimensioni di quella di Villa Maggiotto.

Nel 1864 per deliberazione del Consiglio Comunale, la villa piccola scompare ricoperta interamente per permettere l'ampliamento del piano di Porta di Ponte.

In questo frangente la via Atenea si conferma come asse portante del tracciato urbano, ribadendo la sua complementarietà con l'asse della attuale via Garibaldi verso ovest e mediante la

cerniera della zona di Porta di Ponte con l'attuale tracciato del viale della Vittoria ad est.

È questo un momento nuovo nella storia urbana della città di Girgenti, che dà avvio al processo di rottura fisica e funzionale della compatta entità medievale.

Nel 1912, su progetto dell'Ing. delle FF. SS. Furrini, Agrigento ottenne parere positivo alla realizzazione di una stazione ferroviaria in centro città.

L'inaugurazione dell'edificio avvenne nel maggio del 1924 su progetto definitivo dell'Arch. Fioretti, alla presenza delle massime autorità civili ed ecclesiastiche nonché di Benito Mussolini.

Lo scalo ferroviario fu portato a termine ed inaugurato nell'ottobre del 1933.

La nuova stazione ferroviaria, in asse con il viale della Vittoria, viene a modificare la significazione urbanistica originaria soprattutto nel raccordo formale tra il colle di Girgenti e il taglio ai piedi della Rupe Atenea, caratterizzando inequivocabilmente l'espansione urbana del territorio a valle della stazione avvenuto intorno agli anni '50.



AGRIGENTO - Villa Maggiotto
Agrigento - villa Maggiotto particolare fontana - Cartolina "Maggiotto" 1912 - Ed. Francesco Scalfaro Ag.

La fontana dell'ex Villa Maggiotto

Nel 1926 viene nominato Maggiotto Prefetto di Agrigento, influente personaggio della recente storia Agrigentina, rimase in carica per circa due anni, a lui si deve l'istituzione del Templum Caritatis e la realizzazione dell'omonima villa. Villa Maggiotto fu realizzata quasi in corrispondenza della Chiesa di S. Pietro e si estendeva in direzione della Chiesa di S. Calogero. L'opera fu accolta favorevolmente dalla cittadinanza, per la possibilità che offriva di vedere la valle sottostante allora non urbanizzata.

La villa di forma triangolare, risultava uno splendido esempio di giardinetto mediterraneo, cinto da un semplice steccato in legno ornato da

siepi e palme, conteneva nel suo interno un allegro chiosco per i gelati e una vasca circolare in pietra.

Il 28 gennaio 1953, il Consiglio Comunale di Agrigento concesse l'area della Villa Maggiotto al conte Marzotto per la realizzazione di un albergo, che doveva far parte dei 34 alberghi della catena nazionale Jolly Hotel.

L'albergo rimase attivo per circa 23 anni, nel 1976 venne ceduto al Banco di Sicilia, che lo trasformò in sede di una propria filiale nel 1977.

Tale atto deliberativo segnò di fatto la fine di Villa Maggiotto, l'eliminazione di quasi tutto il patrimonio arboreo della villa e il conseguente spostamento della fontana nel giardinetto dell'attuale Villa Casesa.

La fontana di tipo monumentale ma abbastanza semplice, si presenta oggi in maniera diversa da come si presentava subito dopo la sua realizzazione, questo si evince da documentazione fotografica dell'epoca, in particolare da una cartolina illustrata (non viaggiata) del 1940.

Di forma circolare con bacino ad invaso, ha una circonferenza di 15 mt., al centro reca una colonna circolare liscia (rocchetto) che regge due ordini di zampilli composti da steli e tazze sovrapposti in armonica sequenza. Nella parte inferiore, diametralmente opposti, si intravedono due stemmi della città di Agrigento scolpiti a rilievo. L'ultimo ordine, a circa 4 mt. di altezza, è composto da un putto che stringe a se un pesce in uno sveltante moto spirale.

La fontana presenta all'esterno della vasca circolare quattro fasce modanali "risalti", che dividono la stessa in porzioni, probabilmente per rendere più agevole il trasporto.

Nella parte inferiore di una delle quattro modanature la firma dei lapicidi che l'hanno realizzata, *Mollura Paolo e C/ni di Comiso*.



Sempre nella parte basamentale è scolpita la seguente scritta "VIGILES AEDIFICARUNT A D MCMXXV" (tale data incisa in numeri romani risulta poco leggibile potrebbe trattarsi non del 1925 ma del 1926)¹.

Dopo varie ricerche nel territorio di Comiso, è stato contattato l'ultimo erede della famiglia Mollura, modesta famiglia di lapicidi, operanti nel ragusano²; Rosario

Mollura, figlio di Paolo, ha fornito i dati anagrafici del padre nato nel 1897 e deceduto nel 1972, titolare della Ditta che nel 1925-26 realizzò la vasca della fontana in pietra di Comiso, materiale quasi sicuramente estratto dalle cave di Monserrato³.

Giuseppe Amico

¹ Il Prefetto Maggiotto è in carica dal 1926 al 1927.

² Si ringraziano il Dott. Giacomo Lipari e Giovanni Scicolone per la collaborazione prestata nell'individuazione della famiglia Mollura.

³ Si ringrazia il Sig. Rosario Mollura di Comiso, per la preziosa collaborazione.

G. Fiorentini, *La valle dei templi tra iconografia e storia*, Palermo 1994; E. De Miro, *Relazione storico - archeologica sul centro storico*, Agrigento 1989; G. Costantino, *La collezione Sinatra*, Palermo 1997; V. Amico, *Dizionario topografico della Sicilia*, tradotto e annotato da G. Di Marzo, Palermo 1855-1856; G. Lo Iacono, A. Perniciaro, *Pirandello e l'archeologia*, Caltanissetta 2001; A. Carisi, *Girgenti - Agrigento*, Agrigento 1998; S. Fucà, *Cent'anni di cronaca*, Agrigento dal 1900 al 1999, Agrigento 2001; M. Alessi, E. Di Bella, *Una via, una storia*, Stradario storico Città di Agrigento, Agrigento 1996; A. Dalli Cardillo, N. Sciangula, *Agrigento, la città della valle e della collina*, Agrigento 1997; G. Schubring, *Topografia storica di Agrigento*, Ristampa anastatica edizione del 1887, Palermo 1978; G. Zirretta, *Agrigento - Girgenti prima del 1860, aspetti della città*, Scheda n° 1, Fasc. n° 10 Biblioteca P. Marconi Ag; G. Picone, *Memorie storiche Agrigentine*, seconda edizione, Agrigento 1933; M. Caruso Lanza, *Osservazioni e note sulla topografia Agrigentina*, p. p. Agrigento 1931; P. Griffo, *Agrigento guida ai monumenti e agli scavi*, Agrigento 1955; I. Peri, *Girgenti porto del sale e del grano*, Milano 1962; G. Bellafiore, *La civiltà artistica della Sicilia dalla preistoria ad oggi*, Palermo; A. G. Alaimo, *Matteo Carnilivari e l'architettura del quattrocento in Agrigento*, estratto da *Giglio di roccia* n° 18 1962; G. Bosco, *Il Comune di Agrigento nel medio evo*, Agrigento 1973; *Urbanistica* n° 48, luglio - novembre 1966, Agrigento, Firenze, Venezia, Commissione di indagine sulla situazione urbanistico - edilizia di Agrigento; *Consociazione Turistica Italiana, Volume Quarto, Sicilia*, Milano 1938; *Touring Club Italiano, Guide d'Italia Sicilia*, Milano 1989.

Restauro a cura del Rotary Club Agrigento

Anno Sociale: 1994-1995

Presidente: Leonardo Grado

L'editoria del Distretto 2110 del Rotary ed i beni culturali

In occasione della mostra *Il volontariato d'arte, sei lustri di restauri del Rotary Club di Sicilia e Malta*, si è pensato di porre l'attenzione sull'attività editoriale di interesse storico artistico esercitata dai vari club del Distretto 2110. A seguito di accurata ricerca presso i vari club, la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, la Biblioteca Regionale di Catania e la Biblioteca della Soprintendenza di Catania, sono state reperite numerose opere edite dal Distretto 2110, tanto da dedicare presso la chiesa S. Francesco Borgia dell'ex collegio dei Gesuiti di via Crociferi, sede della mostra, uno spazio espositivo ad esse dedicato.

A tal fine, la dott.ssa M. Lucia Giangrande, con la collaborazione della sig.ra Cettina Belardo, ha redatto le schede bibliografiche dei volumi in esposizione.

Fra tutte le pubblicazioni, si vuole porne in evidenza alcune, le più rappresentative:

- *Giornale fatto in Sicilia e particolarmente nella Contea di Modica dall'abate Paolo Balsamo*, ristampa anastatica edita nel 1969, in cui l'abate Balsamo noto per la sua partecipazione attiva alla vita politica siciliana, progettò il sistema per l'unificazione dei pesi e delle misure, intendendo l'agricoltura come una scienza e come tale rivolta alla classe dei proprietari, avendo come modello quella inglese;

- *Pulsate et aperietur vobis ...*, edito nel 1984, un'interessante indagine conoscitiva sulle chiese in stato di abbandono di Palermo che comprende alcune carte manoscritte riprodotte di Antonino Mongitore di particolare interesse;

- *Bianca di Navarra: Consuetudines terre paternio* - *nis*, 87 norme emanate della Regina Bianca di Navarra nel 1405 e che il Rotary club Paternò Alto Simeto ripropone con una ristampa anastatica nel 1996.

Si tratta di disposizioni che servirono a regolare usi e costumi in un periodo in cui le vicende storiche non garantivano sufficienti stabilità nel territorio di Paternò.

Le norme da "La Reina" pregnanti di saggezza, suscitano l'interesse del lettore per la visione che offrono degli aspetti della vita di tutti i giorni, risultando a volte persino attuali.

- *Francesco Florimo a Vincenzo Bellini*, edito nel 2001 che commemora degnamente la figura del grande musicista catanese, in occasione del bicentenario della nascita.

Ed ancora: *Scritti su Catania antica* di Guido Libertini, ristampato nel 1981; *Palermo il suo passato, il suo presente, i suoi monumenti* di Isidoro La Lumia, ristampato nel 1984; *Convegno nazionale da Mozia a Marsala: un crocevia della civiltà mediterranea*, edito nel 1987; *Catania fuori campo*, edito nel 1988; *Gli oratori di Palermo* di Pierfrancesco Palazzotto, edito nel 1999; *La Maddalena ai piedi del crocifisso nella Chiesa di Santa Barbara in Paternò*, edito nel 2001.

Queste solo alcune delle pubblicazioni che testimoniano l'impegno dei vari club del Rotary ognuno nell'ambito della propria realtà, rivolto alla tutela, alla conservazione e alla promozione del patrimonio storico artistico culturale dell'Isola; proponendo studi, valorizzando monumenti ed opere d'arte, e agendo anche tramite un'attività di diffusione di scritti inediti.

Il filo conduttore è stato sempre quello della conoscenza, dell'approfondimento e divulgazione, che ha indotto a prendere coscienza di quell'innumerevole patrimonio artistico delle nostre città, spesso meno noto e a volte dimenticato ma non per questo meno degno di nota.

Irene Leonardi

Schede bibliografiche a cura di M. L. Giangrande (M. L. G.) e C. Belardo (C. B.)

1. **Giornale del viaggio fatto in Sicilia e particolarmente nella Contea di Modica dall'ab. Paolo Balsamo.** Ragusa: a cura del Rotary club, stampa 1969. - XV, 329 p., [6] c. di tav.: ill.; 22 cm. (Rist. anast. dell'ed.: Palermo: Reale stamperia, 1809. B.R.U.C. 2. NC.R.1.039
Di questa pubblicazione nel 1811, è stata stampata a Londra un'edizione inglese da M. Th. Wriugh Vaughan. L'abate Paolo Balsamo (Termini Imerese 1764-Palermo 1816) compì i suoi studi elementari presso il Seminario Arcivescovile di Palermo e gli studi matematici con G. Piazzi. Superato il concorso per la cattedra di agricoltura presso la Reale Accademia degli studi di Palermo, partì per un viaggio d'istruzione che lo portò nel 1787 in Toscana dove tramite studiosi dell'Accademia dei Georgofili (della quale divenne socio) apprese, anche attraverso osservazioni sul campo, le nuove tecniche agricole. Dopo una breve sosta in Francia proseguì per l'Inghilterra dove rimase due anni. Durante la permanenza inglese l'abate P. Balsamo assimilò gli insegnamenti di A. Young e ne fece il centro della sua dottrina, secondo la quale per assicurare un'agricoltura prospera occorreva favorire la grande proprietà, liberandola però dai vincoli feudali e incrementando la presenza dei proprietari sul territorio. Tornato in Sicilia nel 1791 cominciò il suo insegnamento in Accademia che però era rivolto più al pubblico degli agricoltori e dei proprietari, piuttosto che al ristretto numero dei suoi discenti. Il suo intento era di far capire che l'agricoltura era una scienza e non un mestiere da lasciare alle idee della gente ignorante che lo esercitava. Dopo il viaggio cognitivo compiuto nel 1808 nei centri agricoli della Sicilia e particolarmente nella contea di Modica, l'abate suggerì tra le riforme più urgenti da compiere, una maggiore divisione dei fondi e dei poteri, in vista della formazione di una classe di proprietari più attivi e presenti. Il suo modello di riferimento era l'Inghilterra, ed è proprio nel "Giornale di viaggio ..." che precisa: "non dubito di affermare, che se la campagna nostra fusse coltivata con quell'avvedimento e diligenza, che è coltivata quella d'Inghilterra, darebbe certamente una produzione quattro volte maggiore di quella che presentemente somministra" (Giornale di viaggio ..., Palermo 1809). L'abate stilò, insieme a G. Piazzi e D. Marabitti, il progetto per l'unificazione dei pesi e delle misure nel Regno di Sicilia. Balsamo partecipò attivamente anche alla vita politica siciliana sedendo in Parlamento nel braccio ecclesiastico e preparando, su incarico dei principi di Belmonte e di Castelnuovo, un progetto di costituzione per il quale si ispirò all'ordinamento legislativo anglosassone pur avendo ben presenti le antiche leggi e consuetudini della Sicilia.
Bibliografia di riferimento: Mr I, 71; D.B.I. 5, 616.
M.L.G.
2. **L'inquinamento da traffico veicolare nel centro storico: forum dei Rotary clubs di Sicilia, Catania, 7 giugno 1975.** - Catania: Rotary club, [1976?]. - 88 p.: ill.; 23 x 23 cm. (Scritti di vari).
B.R.U.C. 2.NC.P.1.19
C.B.
3. **Storia di Sicilia: Enna Castrogiovanni urbs inespugnabilis / Giuseppe Candura.** Enna: Rotary club, stampa 1979. - 261 p., [44] c. di tav.: ill.; 25 cm.
B.R.U.C. 2.NC.N.1.45
C.B.
4. **San Marco d'Alunzio: cenni storici e monumenti / Domenico Ryolo.** - S[ant'] Agata di Militello: Edizioni del Rotary club, stampa 1980 - 117 p., [24] c. di tav.: ill.; 25 cm. (Ed. di 500 esempl. num. f.c.; esempl. n. 299 (Contributi alla conoscenza del territorio dei Nebrodi; 1).
Bibl. Sopr. BCACT 945.8114
Il volume è il 1° della collana "Contributi alla conoscenza del territorio dei Nebrodi". Nella stessa serie sono stati pubblicati anche: Testimonianze e memorie, 1981; La strada della dorsale peloritana nel contesto dei problemi del territorio messinese / Matteo Morabito, 1983.
M.L.G.
5. **Scritti su Catania antica: scavi e scoperte archeologiche dal 1922 al 1953 / Guido Libertini; a cura di Giovanni Rizza.** - Catania: Rotary Club, 1981 - 192 p., 13 p. di tav.: ill.; 24 cm.
Bibl. Sopr. BCACT 937.8 LIB
M.L.G.
6. **Balconi di Ibla del Settecento / Oscar Spadola.** - Ragusa: Rotary club; Rotaract club, 1982 - 190 p., 2 c. di tav.: ill.; 31 cm.
Bibl. Naz. Centr. Firenze.
M.L.G.
7. **Concorso fotografico sul tema "Acireale da salvare".** - [S.l.: s.n., 1983?] (Acireale: Tip. Galatea). - [5] c.; 17 cm. In cop.: Rotary international club Acireale, Comune di Acireale Assessorato pubblica istruzione.
B.R.U.C. MISC.A.215.17
C.B.
8. **Pulsate et aperietur vobis / indagine sulle chiese abbandonate di Palermo condotte dal Distretto 2110 Rotary international.** - [S.l.: s.n.], stampa 1984 (Palermo: STASS). - 54 p., [8]. c. di tav. ripieg.: ill.; 31 cm.
B.C.R.S. LS.E.360
In questo volume sono riproposte alcune descrizioni rese da Antonino Mongitore (Palermo 1663-1743, canonico della Cattedrale di Palermo) quando le chiese erano in pieno fulgore. I brani sono tratti da manoscritti e sono conservati presso la Biblioteca comunale di Palermo ai segni Qq E 8-Qq E 11 (Storie sacre di tutte le Compagnie ... le Chiese distrutte).
Bibliografia di riferimento: Mr II, 92.
M.L.G.
9. **Palermo: il suo passato, il suo presente, i suoi monumenti / di Isidoro La Lumia; presentazione di Alberto Polizzi; introduzione di Romualdo Giuffrida.** - Rist. - Palermo: Rotary Palermo Nord, 1984.
B.C.R.S. 14. 2.E.83
La Lumia Isidoro (Palermo 1823-1879) fece i suoi studi nel Collegio Calasanzio diretto dall'abate D. Scinà. Nel 1860 divenne capo divisione nel ripartimento finanze del Dicastero luogotenenziale, per passare poi nel 1864 alla direzione degli archivi siciliani. Iniziò presto l'attività letteraria e storiografica (I luna e i Perollo del 1844), attività che riprese intensamente dopo il 1859, dando alla luce una serie di monografie su quasi tutte le epoche della storia siciliana, in parte poi raccolte negli "Studi di storia sici-

- liana" (2 voll., 1870). *Gli appartengono pure pregevoli scritti politici ed economici.*
 Bibliografia di riferimento: Mr I, 537; L.U.I. 11,442.
C.B.
10. Convegno nazionale da Mozia a Marsala: un crocevia della civiltà mediterranea: Marsala, 4-5 aprile 1987 - [S.l.: s.n., 1987?] (Roma: La Roccia) - 186 p.: ill.; 27 cm. (In testa al front.: Rotary club Marsala. - Tit. in cop.: Da Mozia a Marsala: un crocevia della civiltà mediterranea.
 B.C.R.S. L.S.D. 1079
M.L.G.
11. Catania fuori campo. - Catania: Istituto statale d'arte, [1988] - 117 p.: ill.; 33 cm. (In testa al front.: Istituto statale d'arte, Catania; nella pagina contro il front.: Rotary club Catania Nord.
 Bibl. Sopr. B.C.A.C.T. 914.5 IST
M.L.G.
12. Sull'architettura spontanea nell'hinterland etneo / Ivo Celeschi. - Catania: Rotary club Catania, [1989]. - 187 p.: ill.; 22 x 25 cm.
 B.R.U.C. B.A.1 M.290
C.B.
13. Storia di Alesa (Palermo 1735) / Gabriele Lancillotto Castelli Principe di Torremuzza. - Rist. anast. - Messina: Rotary Club S. Agata Militello, 1989 - 200 p., [7] c. di tav.: ill.; 24 cm. (Ripr. Facs dell'ed.: in Palermo, nella stamperia del SS. Apostoli, 1753.
 B.C.R.S. 14. B. 149.
M.L.G.
14. Immagini dell'Alto Simeto: 1. Mostra concorso di fotografia: Premio Nino Franco Ciccìa / a cura di Salvo M. Sarpietro; testi di Santi Correnti... [et al.] - Paternò: Rotary club Paternò Alto Simeto, [1991]. - 57 p.: ill.; 22 x 24 cm.
 B.R.U.C. 2. NC. MISC.A.1 711
C.B.
15. Signori e corti nel cuore della Sicilia / Rosanna Zafuto Rovello, Antonio Vitellaro, Giacomo Cumbo; prefazione / Tino Vittorio. - [S.l.]: Rotary international, Distretto 2110 Sicilia e Malta; Caltanissetta: Fondazione culturale Salvatore Sciascia, [1995]. - 127 p.: ill.; 22 x 24 cm.
 B.R.U.C. 2.NC. Q.1 344
C.B.
16. Bianca di Navarra: Consuetudines terre paternionis / a cura di Francesco Doria, Giuseppe M. Motta, Salvo M. Sarpietro; testi di Bianca di Navarra ... [et al.]. - Paternò: Rotary club Paternò - Alto Simeto, [1997]. - 59 p.: ill.; 22 x 24 cm.
 Bibl. Sopr. B.C.A. CT 945.81347
M.L.G.
17. Codice della vita italiana / Giuseppe Prezzolini. - [Palermo]: Rotary club Palermo est, stampa 1999. 47 p., 14 cm. (Ed.f.c.).
 B.C.R.S. SEZ. MISC. 14 A. 1508
C.B.
18. Gli oratori di Palermo / Pierfrancesco Palazzotto;
 Fotografie: Enzo Brai, disegni: Emilio Di Gristina - Palermo: Rotary club, stampa 1999. - 302 p.: ill.; 24 cm. (Segue appendice).
 Bibl. Sopr. B.C.A.C.T. 726.509458231
M.L.G.
19. Il recupero del patrimonio castellano in Sicilia: convegno di studi; atti: Palermo 2000 / a cura di Alessandra Maniaci. - [Palermo]: Istituto italiano dei castelli, sezione Sicilia, c 2000 - 79 p.: ill.; 24 cm. (In testa al front.: Rotary club Palermo Monreale, Rotary club Palermo Nord, Rotary club Palermo sud.
 Bibl. Sopr. B.C.A.C.T. 728.8109458
M.L.G.
20. Francesco Florimo a Vincenzo Bellini / a cura di Dario Miozzi. - Catania: Maimone, 2001. - 266 p.: ill.; 23 cm. (Nell'occhietto: Il Rotary per Vincenzo Bellini nel Bicentenario della nascita).
 B.R.U.C. 2.NC P.1.458
Nell'ambito del progetto "Il Rotary per Vincenzo Bellini nel Bicentenario della nascita", si inserisce la pubblicazione di questo volume voluto dai Rotary di Catania al fine di onorare degnamente la memoria dell'illustre cittadino la cui genialità appartiene alla cultura di tutto il mondo. Nasce così questo volume che ripropone in edizione anastatica "Alla memoria di Vincenzo Bellini. Album pianistico" e l'album di scritti "Album Bellini", progettati e realizzati da Francesco Florimo, più una riflessione sul percorso che portò alla produzione delle due pubblicazioni e sull'importanza e valenza nel contesto artistico e sociale dell'epoca. Florimo Francesco (S. Giorgio Morgeto 1800 - Napoli 1888) compagno di studi di V. Bellini rimase legato a lui da profonda amicizia. Nel 1875 Florimo diede vita ad una sottoscrizione pubblica per erigere un monumento alla memoria di Bellini. All'iniziativa aderirono numerose personalità, tra queste compositori che contribuirono anche con composizioni per pianoforte da includere in un album il cui ricavato sarebbe confluito nella somma da destinare alla costruzione del monumento, realizzato dallo scultore A. Balzico e inaugurato nel 1886. Dall'iniziativa nacque anche un secondo Album Bellini (Napoli 1886) curato oltre che da Florimo da M. Scherillo, al quale contribuirono con scritti e giudizi su Bellini vari musicisti, letterati, artisti del tempo. Nel 1876 Florimo progettò e realizzò la traslazione delle ceneri di Bellini dal cimitero del Père Lachaise di Parigi a Catania, testimoniando l'evento con la pubblicazione dell'opuscolo "Traslazione delle ceneri di Vincenzo Bellini. Memorie ed impressioni." (Napoli 1877), poi ripubblicato in "Bellini. Memorie e lettere" a cura di F. Florimo, Firenze 1882, pp.149-243. Senza tregua, Florimo continuerà ad alimentare il mito di Bellini e a mantenerne viva la memoria, promuovendo concorsi, premi e accademie a lui intitolati.
 Bibliografia di riferimento: D.B.I. 48, 349.
C.B.
21. Alla memoria di Vincenzo Bellini: album per pianoforte / Vincenzo Bellini; Francesco Nicolosi, pianoforte. [E.U. : s.n.], c 2001. - 3 compact disc (CD 1: 61'23"; CD 2 : 61'19"; CD 3 : 57'40"); 12 cm + 1 fasc. (Il Rotary per Vincenzo Bellini nel Bicentenario della nascita, Bibl. Conserv. Mus. Giuseppe Verdi MI.
M.L.G.
22. Alla memoria di Vincenzo Bellini: Album per pianoforte. Rist. anast. dell'ed. Ricordi 1884 / a cura di

Dario Mozzi. Catania: G. Maimone, 2001. - 243 p.; 29 cm (Nell'occhietto: Il Rotary per Vincenzo Bellini nel Bicentenario della nascita).
Bibl. naz. centr. Firenze.

M.L.G.

23. Le piazze del territorio del club attraverso le immagini di un secolo / a cura di Salvatore Fresta, Franco Uccellatore. - Paternò: Rotary club Paternò Alto Simeto; S.l.: Broker Services, 2001 - 71 p.: ill.; 22 x 24 cm. (In testa al front.: Club di Paternò - Alto Simeto, Distretto 2110 R. I. - Sicilia e Malta).
Bibl. Sopr. B.CACT. 779.944581347

M.L.G.

OPUSCOLI

24. La chiesa e il culto di S. Tommaso Apostolo in Alcamo / Carlo Cataldo. - Alcamo: Rotary club; Edizioni Campo, 1985. - 39 p.: ill.; 21 cm.

C.B.

25. La fuga in Egitto: bassorilievo anonimo del '500: un restauro. - [S.l.: s.n.], stampa 1988 (Ragusa: Tipolitografia Leggio e Diquattro). - 18 p.: ill.; 23 cm. (In testa al front.: Rotary international 2110 Distretto Sicilia e Malta. Clubs di Augusta, Lentini, Modica, Noto, Ragusa, Siracusa e Vittoria).

C.B.

26. Insieme è bello. I clubs per il recupero del patrimonio artistico culturale della città / Diocesi di Agrigento, Curia arcivescovile Ufficio Beni culturali; Soprintendenza Beni culturali Agrigento Sezione per i beni storici artistici ed iconografici. - [S.l.: s.n., stampa 1999 ?] (Agrigento: Industria grafica T. Sarcuto). - 20 p.: ill.; 24 cm. (In testa al front.: Empire, F.I.D.A.P.A., Junior Chamber, Kiwanis, Lions, Rotary e Soroptimist).

M.L.G.

27. Il Cristo spirante di Francesco Narbone: restauro di un dipinto e recupero di un pittore / a cura di Giuseppe Ingaglio; testi di Biagio Alessi, Gabriella Costantino, Domenico De Gregorio, Giuseppe Ingaglio. - [S.l.: s.n.], stampa 2001? (Agrigento: Arcigraf). - 31 p.: ill.; 23 cm. (In testa al front.: Rotary club di Agrigento. In calce al front.: Anno rotariano 2000-2001).

M.L.G.

28. La luce ritrovata: Il restauro della Cappella di S. Maria degli Angeli: cattedrale di Palermo / Catalogo a cura [di] Gaetano De Bernardis e Manlio Geraci; Fotografie di Bartolomeo Marco Di Giovanni, Ivana Mancino - [S.l.: s.n., 2001?] - 29 p.: ill.; 23 cm. (In testa al front.: Fabbriceria della Cattedrale di Palermo, Rotary club Palermo sud, Rotaract club Palermo Sud).

C.B.

29. La Maddalena ai piedi del crocifisso nella Chiesa di Santa Barbara in Paternò / curato da Salvatore Fresta, Salvo Sarpietro, Franco Uccellatore; immagini: Franco Uccellatore. Paternò: Rotary club Paternò Alto Simeto; [S.l.]: Broker Services, 2001 - [6] c. di p.: ill.; 29 cm. (In testa al front.: Club di Paternò-Alto Simeto, Distretto 2110 R. I. - Sicilia e Malta; in calce al front.: Anno Rotariano 2000/2001).
Bibl. Sopr. B.CACT.

M.L.G.

INDICE DEI SOGGETTI

AGRIGENTO CHIESA MARIA SS. DELLA CATENA STATUA DELLA MADONNADELLA CATENA SEC.15. RESTAURO
Scheda 26 *Insieme è bello ...*

ALCAMO CHIESA DI S.TOMMASO APOSTOLO SEC. 15.
Scheda 24 *La chiesa e il culto ...*

ARCHEOLOGIA MOZIA CONGRESSI 1987
Scheda 10 *Convegno nazionale da Mozia ...*

ARCHITETTURA CATANIA <TERRITORIO>
Scheda 12 *Sull'architettura spontanea ...*

BIANCA <REGINA DI NAVARRA>
Scheda 16 *Bianca di Navarra ...*

BELLINI, VINCENZO E FRANCESCO FLORIMO
Scheda 20 *Francesco Florimo a Vincenzo Bellini ...*

CASTELLI RECUPERO STORIA CONGRESSI 2000
Scheda 19 *Il recupero del patrimonio castellano in Sicilia ...*

CATANIA CIRCOLAZIONE STRADALE
Scheda 2 *L'inquinamento da traffico veicolare ...*

CATANIA FOTOGRAFIE
Scheda 11 *Catania fuori campo ...*

ENNA STORIA
Scheda 3 *Storia di Sicilia: Enna Castrogiovanni ...*

NARBONE FRANCESCO CRISTO SPIRANTE RESTAURO
Scheda 27 *Il Cristo Spirante ...*

AGRIGENTO CHIESA MARIA SS. DELLA CATENA STATUA DELLA MADONNADELLA CATENA SEC. 15. RESTAURO
Scheda 26 *Insieme è bello ...*

NOBILI SICILIA
Scheda 15 *Signori e corti ...*

ORATORI <LITURGIA PALERMO>
Scheda 18 *Gli oratori di Palermo ...*

PALERMO CHIESA CATTEDRALE DI PALERMO CAPPELLA DI SANTA MARIADegli ANGELI SEC. 16. RESTAURO
Scheda 28 *La luce ritrovata ...*

PATERNÒ <CATANIAPROV.> CHIESA DI SANTA BARBARA LA MADDALENA AI PIEDI DEL CROCIFISSO
Scheda 26 *La Maddalena ai piedi ...*

PATERNÒ <CATANIAPROV. > PIAZZE
Scheda 23 *Le piazze del territorio ...*

RILIEVI LA FUGA IN EGITTO SEC. 16. RESTAURO
Scheda 225 *La fuga in Egitto ...*

SCAVI ARCHEOLOGICI CATANIA 1922-1953
Scheda 5 *Scritti su Catania antica ...*

SAN MARCO D'ALUNZIO STORIA
Scheda 4 *San Marco D'Alunzio: cenni ...*

SIMETO FOTOGRAFIE
Scheda 14 *Immagini dall'Alto Simeto ...*

Abbreviazioni:

Bibl. Sopr. BCA CT

Biblioteca d'Area - Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Catania

B.R.U.C.

Biblioteca Regionale Universitaria di Catania

B.C.R.S.

Biblioteca Centrale della Regione Siciliana Palermo

Bibl. Conserv. Mus. G. Verdi MI

Biblioteca conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano

Bibl. Naz. Centr. Firenze

Biblioteca nazionale centrale di Firenze

D.B.I.

Dizionario Biografico degli italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960

L.U.I.

Lessico Universale italiano. Roma: Istituto dell'enciclopedia italiana, 1968

Mr

Bibliografia siciliana / Giuseppe M. Mira. Bologna: A. Forni, 1973 (Ripr. facs. dell'ed.: Palermo, 1875)



Scheda n. 10 - Convegno Nazionale da Mozia a Marsala...



Scheda n. 14 - Immagini dell'alto Simeto...



Scheda n. 16 - Bianca di Navarra...



Scheda n. 29 - La Maddalena ai piedi...

Sei lustri di restauri

Provincia di Agrigento

1. Agrigento. 1994-'95. P. Collura (sec. XX), *Fontana di Villa Casesa*;
2. Agrigento. 1997-'98. Ignoto (sec. XX), *Madonna Miracolosa* (scultura), della Cappella dell'Ospedale S. Giovanni di Dio;
3. Agrigento. 1998-'99. Ignoto (sec. XV), *Madonna della Catena* (scultura lignea, cm. 150), della Chiesa di Maria SS. della Catena in Villaseta;
4. Agrigento. 2000-'01. F. Narbone (sec. XVIII), *Cristo spirante* (olio su tavola, cm. 158 x 223), del Seminario Vescovile;
5. Canicatti. 1997-'98. F. Guadagnino (1754-1829), *Beata Maria Vergine degli Agonizzanti* (olio su tela, cm. 340 x 196), della Chiesa Beata Maria Vergine degli Agonizzanti;
6. Sciacca. 1991-'92. Ignoto (sec. XVIII-XIX), *Madonna del Soccorso* (olio su tela), del Santuario di S. Calogero;
7. Sciacca. 1991-'92. Ignoto (sec. XVII), *Adorazione dei Pastori* (olio su tela, cm. 160 x 224), del Santuario di S. Calogero;
8. Sciacca. 1991-'92. Ignoto (sec. XVIII), *S. Ignazio con S. Saverio* (olio su tela, cm. 260 x 170), del Santuario di S. Calogero;
9. Sciacca. 1991-'92. Ignoto (sec. XVII), *Madonna del Rosario* (affresco), edicola sul prospetto laterale della Chiesa di S. Domenico;
10. Sciacca. 1996-'97. Ignoto (sec. XVII), *Madonna, S. Giovanni e Maddalena ai piedi della Croce* (affresco, cm. 172 x 87), della Chiesa di S. Michele;
11. Sciacca. 2001-'02. Ignoto (sec. XV), *Crocifissione* (affresco, cm. 285 x 220), sacrestia della Chiesa di S. Nicolò La Latina.

Provincia di Caltanissetta

12. Vallelunga Pratameno. 1995-'96. Ignoto (sec. XVIII-XIX), *Ultima Cena* (olio su tela, cm. 320 x 220), dell'Oratorio del Divinissimo Sacramento;

Provincia di Catania

13. Acireale. 1981-'82. S. Russo Grassi (sec. XIX), *Cancellata* (1876-'77), della Villa Belvedere;
14. Acireale. 1983-'84. Ignoto (sec. XVIII), *Chiesa di S. Martino*;
15. Acireale. 1984-'85. Bottega orafa acese (sec. XVIII), *Ostensorio* (argento sbalzato, cm. 42,6 x 15), della Chiesa di S. Martino;
16. Acireale. 1994-'95. Argentieri palermitani e messinesi (sec. XVIII), *Tronetto per l'esposizione del Santissimo* (cm. 340 x 145 x 55), della Chiesa dei Santi Pietro e Paolo;
17. Acireale. 1999-'00. P. P. Vasta (sec. XVIII) e aiuti (?), *Immacolata Concezione* (olio su tela, cm. 157 x 93), della Pinacoteca Zelantea;
18. Belpasso. 1991-'92. Ignoto (sec. XVII), *Sacra Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovannino* (olio su tela, cm. 204 x 154), della Chiesa Madre;
19. Caltagirone. 1997-'98. Ignoto (sec. XVIII), *Apparizione della Madonna a S. Filippo Neri* (olio su tela, cm. 215 x 120), della Chiesa del SS. Crocifisso;
20. Catania. 1987-'88. Ignoto (sec. XX), *Pietro Platania* (busto in marmo), della Villa Bellini;
21. Catania. 2002-'03. Ignoto (sec. XVIII), *Sacra Famiglia con S. Elisabetta e S. Giovannino* (olio su tela, cm. 170 x 120), della Chiesa di S. Anna;
22. Catania. 2002-'03. M. Desiderato (sec. XVIII-XIX), *Tobia e l'Angelo* (bozzetto, olio su tela, cm. 70 x 40), del Monastero di S. Benedetto;
23. Paternò. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), *Crocifissione con S. Maria Maddalena* (olio su tela, cm. 330 x 250), della Chiesa di S. Barbara.

Provincia di Enna

24. Enna. 1996-'97. B. Di Salvo (sec. XVIII-XIX), *Palazzo di città* (1817);
25. Enna. 1998-'99. Ignoto (sec. XVIII), *La Madonna consegna lo scapolare a S. Simone Stock*

(scultura lignea intagliata dipinta, Madonna cm. 160, S. Simone cm. 92), della Chiesa del Carmine;

26. Enna. 1999-'00. Ignoto (sec. XVI-XVII), *Adorazione dei Pastori* (olio su tela, cm. 273 x 185), della Chiesa di S. Cataldo;
27. Nicosia. 1998-'99. P. Piraino (sec. XIX-XX), *Monumento ai Caduti* (1924);
28. Piazza Armerina. 1998-'99. Ignoto (sec. XVII), *Madonna del Carmelo* (scultura lignea), della Chiesa del Carmine.

Provincia di Messina

29. Messina. 2000-'01. G. S. Comandè (sec. XVI-XVII), *S. Antonio da Padova col Bambino* (olio su tela, cm. 220 x 120), della Chiesa di Gesù e Maria del Buon Viaggio;
30. Milazzo. S. Manni (sec. XVIII), *Adorazione dei Magi* (olio su tela, cm. 300 x 240), del Duomo di S. Stefano;
31. Milazzo. 2001-'02. Ignoto (sec. XVI), *Crocefisso* (scultura lignea e mistura, cm. 198 x 180 il Cristo, cm. 332 x 200 la Croce), del Duomo di S. Stefano;
32. Mistretta. 1999-'00. Fra' Umile da Petralia (sec. XVII), *Gesù Crocifisso* (scultura lignea, cm. 180 più Croce), della Chiesa di S. Maria;
33. Naso. 1996-'97. Scuola di D. Guinaccia (sec. XVI), *Pietà* (dipinto su tavola, cm. 166,5 x 105,5 con cornice), del Museo d'Arte Sacra ed Etnoantropologico;
34. Patti. 1998-'99. Ignoto (sec. XIX), *Pescheria Vecchia*, di via Bandiera;
35. S. Fratello. 2001-'02. Ignoto (sec. XVIII), *L'Angelo Custode* (olio su tela, cm. 320 x 200), della Chiesa Madre di S. Nicola di Bari;
36. S. Marco d'Alunzio. 1993-'94. Ignoto pittore novellesco (sec. XVII), *La Vergine e S. Benedetto tra i Santi Placido e Mauro* (olio su tela, cm. 296 x 190), della Chiesa di S. Nicola;
37. S. Marco d'Alunzio. 1993-'94. Ignoto (sec. XVII), *Maria SS. Immacolata* (scultura lignea, cm. 140), della Chiesa Madre;
38. Taormina. 1997-'98. V. Tuccari (sec. XVII-XVIII), *Madonna della Lettera con i Santi Pancrazio e Procopio* (olio su tela, cm. 256 x 186), della Chiesa di S. Domenica;
39. Taormina. 1997-'98. V. Tuccari (sec. XVII-XVIII), *Madonna con Bambino e Santi* (olio su tela, cm. 160 x 200), della Chiesa S. Domenica;
40. Taormina. 2000-'01. Ignoto (sec. XIV), *Chiesa di S. Pietro*;
41. Tortorici. 2000-'01. Ignoto (sec. XVI), *Crocefisso* (scultura lignea, cm. 180 più Croce), della Chiesa Madre di S. Maria Assunta.

Provincia di Palermo

42. Bagheria. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), *S. Domenico e storie* (olio su tela, cm. 250 x 180), della Chiesa Maria Addolorata dell'Aspra;
43. Bagheria. 2000-'01. Ignoto (sec. XIX), *Altare Maggiore* (blocco rivestito in marmo con decorazioni lignee e di metallo, cm. 255 x 343 x 52), della Chiesa dell'Addolorata dell'Aspra;
44. Bagheria. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), *Arme gentilizie dei Bonanno* (blasone marmoreo), della Villa Cattolica;
45. Carini. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), *L'Adorazione dei Magi* (olio su tela, cm. 145 x 110), della Chiesa del Carmine;
46. Carini. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), *S. Giuseppe con il Bambino* (olio su tela, cm. 145 x 110), della Chiesa del Carmine;
47. Carini. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), *La nascita della Vergine* (olio su tela, cm. 145 x 110), della Chiesa del Carmine;
48. Carini. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), *S. Michele Arcangelo* (olio su tela), della Chiesa del Carmine;
49. Carini. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), *S. Maria Maddalena* (olio su tela), della Chiesa del Carmine;
50. Castelbuono. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), *S. Michele Arcangelo* (olio su tela, cm. 205 x 115), della Chiesa di S. Nicola Vescovo;
51. Corleone. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), *La Crocifissione* (olio su tela, cm. 280 x 170), della Chiesa Madre;
52. Corleone. 2001-'02. G. Paladino (sec. XVI-XVII), *S. Domenico* (olio su tela, cm. 198 x 143), della Chiesa Madre;
53. Palermo. 1971-'72. Ignoto (sec. XVIII), *Fontana della Doganella* (marmo);
54. Palermo. 1992-'93. Ignoto, *Madonna Bedda*, edicola votiva;
55. Palermo. 1996-'97. Ignoto (sec. XVIII), *Crocefisso* (scultura lignea, cm. 320 x 220), dell'Oratorio del SS. Rosario di S. Domenico;

56. Palermo. 1998-'99. Ignoto pittore novellesco (sec. XVII), *L'Annunciazione* (olio su tela, cm. 307 x 215), dell'Oratorio di S. Caterina d'Alessandria;
57. Palermo. 1999-'00. *Impianto antintrusione* dell'Oratorio del SS. Rosario di S. Domenico;
58. Palermo. 1999-'00. Ignoto (sec. XVIII), *S. Benedetto ottiene dalla Madonna la guarigione del Conte* (olio su tela, cm. 160 x 130), del Convento di S. Maria di Gesù;
59. Palermo. 1999-'00. Ignoto (sec. XVIII), *Miracolo di S. Benedetto il Moro che guarisce un giovane* (olio su tela, cm. 160 x 130), del Convento di S. Maria di Gesù;
60. Palermo. 2000-'01. A. lo Gagini (sec. XV-XVI), *Santa Maria degli Angeli* (scultura in marmo), della Cattedrale;
61. Palermo. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), della cerchia di G. Serenario (Palermo 1694-1759), *Madonna con Bambino e Santi Bonaventura e Bernardino da Siena* (olio su tela, cm. 310 x 225), del Convento dei Frati Minori di Baida;
62. Palermo. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), *S. Michele Arcangelo* (olio su tela, cm. 300 x 220), del Convento dei Frati Minori di Baida;
63. Palermo. 2000-'01. Ignoto (sec. XVIII), *Madonna con Bambino e Santi Francesco e Pietro d'Alcantara* (olio su tela, cm. 320 x 250), del Convento dei Frati Minori di Baida;
64. Petralia Soprana. 2000-'01. Ignoto (sec. XIX), *L'Ultima Cena* (olio su tela, cm. 192 x 113), della Biblioteca Civica Frate Umile Pintorno;
65. Termini Imerese. 2001-'02. G. Di Garbo (sec. XVIII-XIX), *I Santi Apostoli* (tempera murale), della Chiesa Madre di S. Nicola di Bari.

Provincia di Ragusa

66. Ragusa Ibla. 1987-'88. Ignoto (sec. XVI), *Fuga in Egitto* (bassorilievo in pietra locale, cm. 96 x 180), sostruzione muraria sotto la Chiesa di S. Maria delle Scale;
67. Ispica. 1992-'93. Ignoto (sec. XIII), *Madonna del Buon Cammino* (affresco in catino absidale, cm. 105 x 144 x 58), della Chiesa rupestre di S. Maria della Cava in Parco Forza;
68. Vittoria. 1999-'00. Ignoto (sec. XVIII), *Fregio del Cuore di Gesù* (scultura in pietra, cm. 160 x 56), sul prospetto della Basilica di S. Giovanni Battista.

Provincia di Siracusa

69. Augusta. 1994-'95. Ignoto (sec. XVII), *Adorazione dei Pastori* (olio su tela, cm. 260 x 180), della Chiesa di Maria SS. Assunta;
70. Lentini. 1982-'83. Ignoto (sec. XIII), *Chiesa rupestre dei Santi Alfio, Filadelfio e Cirino*;
71. Lentini. 1994-'95. Ignoto (sec. XVIII), *S. Domenico e Storie* (olio su tela, cm. 250 x 180), della Chiesa rupestre dei Santi Alfio, Filadelfio e Cirino.

Provincia di Trapani

72. Alcamo. 1984-'85. Ignoto (sec. XV), *Chiesa di S. Tommaso*;
73. Castelvetro. 1979-'80. Bottega di R. Quattararo (sec. XV), *Madonna delle Grazie* (olio su tela, cm. 120 x 70), della Chiesa Madre;
74. Castelvetro. 1999-'00. D. La Bruna (sec. XVIII), *Santa Maria Maddalena de' Pazzi* (olio su tela, cm. 236 x 183), della Chiesa Madre;
75. Marsala. 1997-'98. G. Gerardi (sec. XVII), *L'estasi di S. Agostino* (lunetta, olio su tela, cm. 216 x 184), della Chiesa Madre;
76. Marsala. 1999-'00. A. Gagini (sec. XVI) e aiuti (?), *S. Giovanni Battista* (scultura in marmo, cm. 290 x 90 x 65), della Chiesa S. Giovanni Alboeo;
77. Trapani. 1996-'97. Ignoto (sec. XVIII), *Cristo in Croce* (scultura lignea policroma, Cristo cm. 204 x 175, Croce cm. 280 x 196), della Chiesa di S. Francesco d'Assisi.



Ignoto scultore meridionale, ultimo quarto sec. XV, *Madonna della Catena* (?), Agrigento, Chiesa di Maria SS. della Catena in Villaseta.

Tav. I



Bottega di Riccardo Quartararo, fine sec. XV, *Madonna delle Grazie*, Castelvetrano, Chiesa Madre.

Tav. II