LA PITTURA DELL'OTTOCENTO IN SICILIA

FLACCOVIO EDITORE

LA PITTURA DELL'OTTOCENTO IN SICILIA

tra committenza, critica d'arte e collezionismo

a cura di Maria Concetta Di Natale

> Introduzione Antonino Buttitta

con testi di Simonetta La Barbera, Ivana Bruno, Maurizio Vitella

FLACCOVIO EDITORE

L'editore e gli autori ringraziano per la gentile disponibilità il dott. Vincenzo Abbate, il dott. Gioacchino Barbera, il signor Franco Buccheri, il dott. Salvatore Butera, la signora Franca Camarda, il dott. Francesco Cangialosi, la famiglia Caradonna, il dott. Luigi Ceresia, il dott. Giampaolo Chillè, la signora Luisa D'Antoni, la famiglia De Luca, la signora Lia Di Magro, il dott. Giuseppe Di Natale, la signora Antonella Francischiello, la signora Francesca Gagliardo di Carpinello, la dott.ssa Marisa Famà, la dott.ssa Maria Concetta Gravagno, il dott. Filippo Guttuso, i proff. Alessandro e Sara La Manna, il dott. Giuseppe Maimone, la signora Rosellina Marchello Gagliardo di Carpinello, la famiglia Miceli, il dott. Vincenzo Paladino, il dott. Pierfrancesco Palazzotto, la signora Milena Pasqualino, il dott. Francesco Paolo Patricolo, il prof. Gianni Puglisi, la dott.ssa Antonella Purpura, la dott.ssa Anna Quartarone, la famiglia Restivo, la dott.ssa Lillina Salemi, il dott. Aldo Scimè, il dott. Giuseppe Tirenna, il dott. Giovanni Travagliato, la dott.ssa Giovannella Vaccaro, la signora Anna Maria Vitella.

Fotografie di Enzo Brai - Palermo

Progetto grafico di Dario Taormina

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma di legge 22 aprile 1941 n. 633. È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale, anche a mezzo di fotoriproduzione.

ISBN 88-7804-284-6

www.flaccovio.com editore@flaccovio.com

© 2005 - Copyright by S.F. Flaccovio s.a.s. - Palermo, Via Ruggero Settimo, 37 Stampato in Italia - Printed in Italy

La pittura dell'Ottocento nella Sicilia Occidentale Artisti e mecenati

Ivana Bruno

La pittura siciliana dell'Ottocento è rimasta confinata per lungo tempo ai margini degli studi storico-artistici, ed ancora oggi non sempre gode della considerazione che meriterebbe. L'origine di questa scarsa attenzione è da ricercare, da una parte, nel carattere stesso della storia siciliana che per secoli ha seguito un suo proprio corso, spesso isolato dalle vicende del resto dell'Italia¹. Da un'altra parte, può essere ricondotta alla pesante condanna sull'arte del XIX secolo che fu pronunciata, già durante il primo Novecento, da un'influente fazione della critica. Giova ricordare, ad esempio, il drastico giudizio espresso nel 1914 da Roberto Longhi, allora giovanissimo professore al liceo Tasso di Roma, che nella sua Breve ma veridica storia della pittura italiana rivolta agli studenti, così liquidava la pittura ottocentesca: "Con i nomi radi, e a gravi intermittenze, di Caravaggio di Preti; di Tiepolo e di Giordano e, in un ordine creativo inferiore, di Magnasco e di Guardi la storia della pittura italiana è finita..."². Questo pregiudizio condizionò anche la critica successiva e ritardò la produzione di studi specifici sulle vicende, gli artisti e le opere del periodo. A soffrirne in misura maggiore fu probabilmente proprio la realtà siciliana, la cui notorietà è legata ad espressioni artistiche che nell'Ottocento vissero una grande riscoperta, come l'arte greca e i monumenti normanno-svevi, o ebbero la propria nascita ed affermazione, come i capolavori del liberty.

Una fondamentale eccezione fu rappresentata, nel 1939, dal pionieristico volume di Maria Accascina che si pose come punto di riferimento per tutti gli studi successivi³, a partire dalle sintesi stimolanti ed esaustive di Franco Grasso e Gioacchino Barbera⁴. Solo dagli anni Settanta dello scorso secolo, però, crebbe un interesse sempre più intenso per la cultura figurativa dell'Ottocento e fu possibile disporre "di conoscenze utili ad avviare la valutazione" del periodo "nel più ampio contesto dell'arte europea", come ultimamente è stato osservato⁵. E solo di recente sono state avviate anche per la Sicilia indagini mirate e ricerche capillari che, tenendo come 'stella polare' il libro dell'Accascina, si sono dedicate a ricostruire le personalità degli artisti, la produzione pittorica e i fenomeni ad essa legati⁶.

Per giungere ad una comprensione piena della pittura siciliana dell'Ottocento, tuttavia, devono ancora essere esplorate fino in fondo numerose piste di ricerca e devono essere percorsi importanti binari di lettura, rivolti in particolare al mondo del collezionismo, alla critica, al mercato, cioè ai cosiddetti "sistemi dell'arte". Sarà possibile così giungere ad un più completo quadro interpretativo di quella fase, svelandone con definitiva chiarezza i ritratti dei protagonisti e dei comprimari e recuperando del tutto i legami originari delle opere non solo con il loro ambito geografico di partenza ma, soprattutto, con la cultura del contesto storico8. Legami che oggi appaiono meno evidenti o addirittura spezzati, anche perché molti dei dipinti hanno lasciato il loro ambiente d'appartenenza per finire nel corso del tempo sul mercato antiguario o, nella migliore delle ipotesi, in musei e pinacoteche pubbliche. È in quest'ottica che si intende ripercorrere, sia pure per sommi capi, le vicende pittoriche che si svolsero nella Sicilia occidentale dell'epoca, avendo artisti e mecenati come protagonisti e Palermo, principale polo culturale e politico, come luogo di azione. Per indicare la strada è stato scelto il filo rosso della committenza, dalla prima metà del secolo, quando attorno ai Borbone gravitava ancora l'antica aristocrazia siciliana, accanto alla quale si imposero figure di collezionisti, esperti e appassionati, divenuti spesso mecenati e protettori di artisti, poeti e musicisti (primo fra tutti l'erudito Agostino Gallo⁹), agli ultimi decenni del secolo, quando mutò il sistema dell'arte e ad una committenza legata alla borghesia imprenditoriale (i Florio, i Whitaker) si accompagnò il radicarsi di nuove opportunità espositive e commerciali, determinate dalla nascita delle Società Promotrici.

Committenze borboniche nel primo Ottocento

Il Settecento si era concluso con l'arrivo a Palermo di Ferdinando III re di Sicilia e della consorte Maria Carolina d'Austria, fuggiti da Napoli a bordo della nave ammiraglia comandata dall'inglese Orazio Nelson per sottrarsi alla minaccia costituita dalle truppe napoleoniche, ed approdati in Sicilia nel Natale del 1798¹⁰. Con loro si erano imbarcati sir William Hamilton, noto collezionista di reperti etruschi, greci e romani¹¹, la sua bellissima moglie, lady Emma, e il resto della corte¹². Dopo quattro anni i

Borbone erano tornati nella capitale, in seguito alla Restaurazione, ma nel 1806 la nuova ondata napoleonica li spinse di nuovo verso Palermo, dove giunsero portando con sè alcuni dei loro più preziosi tesori – dipinti, sculture e arredi – e facendosi accompagnare da una nutrita schiera di uomini di cultura, artisti e collezionisti¹³.

La presenza dei sovrani e del loro seguito nel capoluogo isolano, seppure per periodi relativamente brevi, favorì un più intenso rapporto con la cultura partenopea e contribuì ad orientare l'indirizzo artistico locale in direzione del linguaggio neoclassico che aveva già fatto qualche apparizione in Sicilia nell'ultimo scorcio del XVIII secolo. In pittura – come del resto negli altri settori – un apporto fondamentale alla penetrazione delle moderne teorie del movimento neoclassico venne dal nuovo corso dato all'insegnamento accademico, imperniato sullo studio della statuaria antica e dei grandi maestri del classicismo cinque-seicentesco. Vi contribuirono nello stesso tempo le richieste di opere basate su modelli innovativi, rivolte ai pittori da parte della committenza colta e sempre più preparata e aggiornata sui mutamenti del gusto anche grazie ai rapporti ed agli scambi culturali che manteneva con gli artisti, molti dei quali avevano approfondito la propria formazione a Roma e a Napoli¹⁴.

Le due città erano allora tappe obbligate per i pittori, che in esse svolgevano il loro apprendistato e potevano conoscere da vicino le rovine dell'età classica, ritornate a nuova gloria anche grazie alle scoperte e riscoperte archeologiche di cui la stessa corte borbonica si era fatta promotrice. A Napoli, in particolare, nella seconda metà del Settecento si era diffuso un fervore di studi e di ricerche in seguito alle scoperte di Ercolano e Pompei, avvenute rispettivamente nel 1738 e 174815. La passione antiquaria trovò terreno fertile anche in Sicilia, dove si tradusse nell'esaltazione delle proprie origini, nell'orgoglio di "ritenersi essi, i Siciliani, eredi del magnifico patrimonio greco romano"16. In quel periodo furono numerosissimi gli studiosi di antichità classica¹⁷ e, anche durante l'Ottocento inoltrato, la pubblicistica testimoniava un continuo aggiornamento sugli scavi archeologici di Pompei e sulle altre iniziative culturali che si svolgevano a Napoli¹⁸.

Un'ulteriore spinta nella medesima direzione fu esercitata senza dubbio a Palermo dagli architetti Giuseppe Venanzio Marvuglia e Léon Dufourny¹⁹ che, con le loro opere, indussero i pittori ad abbandonare per sempre i moduli e gli stilemi dell'arte tardo barocca²⁰.

In tale contesto si collocano le prime importanti commissioni dei Borbone all'interno della Palazzina Cinese nella piana dei Colli, luogo scelto dai reali come residenza di campagna. L'edificio era stato acquistato da Giu-

seppe Maria Lombardo e Lucchese, barone delle Scale e delli Manchi di Belice, nell'ambito della gara che si era accesa fra le famiglie della nobiltà palermitana per accogliere i sovrani in città e compiacerli in tutti i modi possibili. Come narrano le cronache, "essendosi da dicta Sua Real Maestà ricercati alcuni siti di campagna, onde servissero di sua delizia (...), i possessori della casina di Lombardo, e delle terre del principe di Malvagna, del marchese Vannucci, del principe di Niscemi, del duchino di Pietratagliata, e del marchese don Stefano Ajroldi esistenti nella piana delli Colli in tutto salme cento dieci circa, alla ricerca, che se l'è fatta in nome del Re, di fare il piacere dell'acquisto a censo, per formarne un ferriato, si sono mostrati tutti pronti, e con somma cordiale attenzione volerle dare senza interesse e gratuitamente..."21. Il re gradì il dono, ma volle pagare il censo ad ognuno dei proprietari dei terreni "restando il suo reale animo molto soddisfatto dall'amorevole attaccamento ed attenzione dei riferiti possessori alla Sua real persona"22.

Per il suo aspetto in stile cinese, la casina si proponeva come una novità nel panorama architettonico isolano²³ ed aveva attirato su di sé pareri diversi e spesso negativi da parte dei più conservatori, come l'erudito Francesco Maria Emmanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, che nel suo *Diario palermitano*, così la descrisse: "Fatta rotonda ed alla foggia e gusto chinese...fabbrica stravagante e dilla durata e scevra affatto di magnificenza"²⁴.

Ferdinando III di Sicilia, invece, dovette trovare di suo gusto la particolarità del sito, a lui già noto grazie ad alcune vedute dipinte dai pittori di corte²⁵, e impegnò subito gli artisti e le maestranze locali nei lavori di "riattamento" dell'edificio e della vasta area di parco circostante²⁶, con l'intento di realizzare un piacevole luogo di villeggiatura e di svago, in cui potesse dare sfogo alla sua passione venatoria e agricola, ripagandolo della temporanea perdita della tenuta di caccia di San Leucio, inglobata da Carlo III nel grande parco della magnifica reggia di Caserta e ampliata dallo stesso Ferdinando che l'aveva anche recintata per impedire l'accesso agli estranei²⁷.

I lavori di ristrutturazione della casina continuarono pure durante l'assenza del sovrano, tra il 1802 e il 1805, grazie a cospicue somme di denaro che non smisero di essere erogate dalla Casa Reale²⁸. Durante il secondo soggiorno dei re dovette essere completato invece l'eclettico apparato decorativo delle zone di rappresentanza e delle stanze private, ispirato anche dall'esotismo trasmesso dalle forme architettoniche esterne, e diverso da ambiente ad ambiente, variando dal gusto orientale a quello pompeiano, dalle decorazioni in stile turco a quelle di più marcato gusto neoclassico²⁹. L'opera vide impegnati soprat-

1. Giuseppe Velasco, *Finto loggiato con figure cinesi*, part., 1806 ca., tempera su muro, Palermo, Palazzina Cinese, camera da letto del re, volta.



tutto, come "pittori adornisti", i napoletani Rosario Silvestri, Benedetto Cotardi, Raimondo Gioia e, come "figuristi", i palermitani Vincenzo Riolo e Giuseppe Velasco³⁰. Questi ultimi, legati da vincoli di parentela (Riolo aveva sposato una delle figlie di Velasco, Anna), sarebbero stati coinvolti in seguito anche nei cantieri di palazzo Reale, sempre su committenza borbonica.

Riolo, tornato da pochi anni a Palermo dopo un lungo e proficuo soggiorno romano alla scuola del noto incisore francese Jean Baptiste Wicar, si era subito inserito nella schiera dei principali artisti emergenti facendosi notare – come raccontano le fonti³¹ – per le sue "abbaglianti doti pittoriche di forte macchia, di un leggiadrissimo colorito, di un grande effetto e di un disegno energico ma caricato" che portarono una spinta di rinnovamento.

Velasco – o "Velasquez" come soleva spesso firmare le sue opere³² – era invece già all'apice della carriera, e nell'ultimo decennio del Settecento aveva goduto della protezione del viceré Francesco d'Aquino, principe di Caramanico, uno tra i più illuminati interpreti dell'esigenza di rinnovamento politico e culturale di quell'epoca³³. Da lui aveva ricevuto commissioni di grande prestigio per le quali si era fatto conoscere e apprezzare nell'ambiente artistico locale, tanto da venire ben presto considerato il "pittore ufficiale della corte borbonica a Palermo"34. Una delle più famose opere realizzate per volere del principe di Caramanico fu la decorazione a monocromo con storie di Esculapio e Igea del ginnasio del Real Orto Botanico di Palermo, eseguita tra il 1792 e il 1796, in cui il pittore manifestò l'adesione ai precetti neoclassici, appresi attraverso lo studio della statuaria antica e delle stampe tratte da opere di Raffaello e della scuola bolognese del Seicento a lungo meditate nel periodo giovanile³⁵. Dopo il successo ottenuto con questo ciclo pittorico, era stato costantemente impegnato come pittore 'figurista' in vaste imprese decorative di soggetto storico, letterario e mitologico, commissionate dalle nobili famiglie palermitane³⁶. Per realizzarle lavorava quasi sempre in felice connubio con Giuseppe Venanzio Marvuglia, accanto ad 'ornatisti', tra i quali Benedetto Codardi, Benedetto Bonomo, Natale Campanella, Raimondo Gioia, Vincenzo Gallo e Rosario Sil-

Nominato nel 1804 direttore della scuola di disegno del Nudo nella Regia Accademia degli Studi, fu eletto dalla critica dell'Ottocento maestro del Neoclassicismo siciliano³⁷. Agostino Gallo, principale critico d'arte e mecenate del tempo, ne pubblicò nel 1845 una biografia, desunta da alcune sue memorie rimaste abbozzate o incompiute e da notizie riferite verbalmente dallo stesso pittore e dai suoi allievi, e parlò dell'artista come colui che "lottando

con l'avversa fortuna, col tapino insegnamento e il cattivo gusto dell'età sua, senza uscir dal suolo natio, fidatosi alla forma del proprio ingegno, superò gli ostacoli sì possenti, istruì se stesso su pochi modelli dell'antichità, ricondusse a forme semplici, nobili, ed eleganti il viziato disegno"³⁸. La favorevole critica dell'erudito palermitano gli valse l'apprezzamento incondizionato da parte dei contemporanei, tanto che Agatino Sozzi nelle sue *Operette morali sulla Pittura e Belle Arti* – trattate in forma di dialogo nel 1823 – elogiò allo stesso modo Velasco e i maestri italiani del Rinascimento³⁹.

Nella Palazzina Cinese, il pittore lavorò – insieme a suoi allievi⁴⁰ – soprattutto nella decorazione degli appartamenti reali, situati nell'ala occidentale del piano nobile, liberando in pieno il suo estro creativo nella suggestiva decorazione cinese della camera da letto del re. Nella volta Velasco si divertì a rappresentare un finto loggiato ad archi acuti, con una balconata su due livelli sormontata da architetture a pagoda e rigogliosi giardini orientali, dalla quale si affacciano personaggi vestiti in foggia cinese e, seduto su un trono, un mandarino circondato da guardie e dignitari (fig. 1).

A Riolo sono invece attribuite con certezza le figure femminili dipinte ad olio su tela e le quattro di misura minore, anch'esse ad olio, che si alternano alle prime nella "Camera Ercolana"⁴¹, dietro le sembianze di una delle quali sembra celarsi il ritratto della stessa regina Carolina⁴². Le pitture, ispirate al repertorio neoclassico, furono eseguite tra il 1805 e il 1810, periodo in cui sono registrati pagamenti all'artista, e testimoniano – come osserva Silvana Riccobono che per prima le ha ricondotte, su basi documentarie, al catalogo di Riolo⁴³ – nella "delicata stesura del colore, nelle forme eleganti sul fondo di un azzurro compatto, un gusto per l'antico commisto a raffinatezze da far risalire alla lezione del Wicar"⁴⁴.

In concomitanza con i lavori di "riattamento" della casina Cinese era iniziata anche l'opera di adeguamento e di abbellimento di Palazzo dei Normanni, che era divenuto il luogo di residenza abituale dei Borbone e che, pertanto, andava rivestito di tutti i connotati simbolici ed i riferimenti allegorici propri di una dimora reale⁴⁵. Le modifiche architettoniche e gli interventi funzionali apportati all'antica reggia normanna su committenza borbonica si aggiunsero ai numerosi altri già realizzati durante le dominazioni precedenti⁴⁶. Di enorme utilità per comprendere i cambiamenti d'uso degli ambienti e la denominazione utilizzata all'epoca sono alcune planimetrie databili nel primo ventennio del secolo, alle quali si fa riferimento per identificare con esattezza gli ambienti che subirono i principali interventi decorativi e una nuova destinazione⁴⁷.





Il primo importante ciclo pittorico commissionato durante il soggiorno palermitano da Ferdinando III all'interno del suo 'palazzo di città' riguardava il "salone del real Parlamento", chiamato in seguito ed ancora oggi "Sala d'Ercole" per i soggetti raffigurati, che si rifanno al mito del celebre eroe ellenico⁴⁸. È interessante notare che la medesima denominazione era stata data anche alla Sala dei Viceré della Reggia di Napoli, in seguito ad un nuovo allestimento realizzato tra il 1807 e il 1809 con l'esposizione dei calchi in gesso dell'Ercole e della Flora Farnese⁴⁹.

Il sovrano decise di destinare il grande salone ad ambiente di rappresentanza dove esporre al pubblico, protetti da una ringhiera dorata, i dipinti della reggia di Capodimonte che aveva trasportato con sé durante il forzato esilio, insieme con altre opere⁵⁰. Per questo motivo volle che gli affreschi della volta e delle pareti fossero coperti con nuove pitture all'altezza della "magnificenza" dei quadri da collocare e, nello stesso tempo, cariche di significati simbolici⁵¹. La scelta del soggetto cadde sulla leggendaria figura di Ercole – protagonista di tutte le scene, dipinte come un grande quadro riportato sulla volta (figg. 2-3) e a monocromo sulle pareti (fig. 4)- come conforto e di auspicio per il sovrano che, in quegli anni, nutriva speranze "di rivalsa nei confronti della situazione politica napoletana"52. Dietro questa decisione c'era forse anche il ricordo nostalgico dell'Ercole Farnese, la celebre statua classica in marmo che nel 1787 era passata dal palazzo Farnese di Roma al Real Museo Borbonico di Napoli⁵³. Un altro motivo fu di certo anche la volontà della committenza borbonica di riferirsi ai tradizionali temi eroici e mitologici dell'antichità, che era in linea con la cultura neoclassica e nello stesso tempo si proponeva come un efficace simbolo dell'origine eroica e divina del proprio potere temporale.

Per realizzare il ciclo decorativo, in qualità di "pittore figurista" fu chiamato nel 1810 ancora una volta Giuseppe Velasco⁵⁴. L'ideazione dell'opera spettò invece al Controllore della Real Casa, il fiorentino Francesco Seratti detto il Priore⁵⁵, che ne dettò minuziosamente l'intera trama compositiva: "nel mezzo della volta dee il Velasquez dipingere un gran quadro di palmi cinquanta, rappresentante il Trionfo di Ercole, e corrispondente al bozzetto, che si è presentato a V. M., la quale si è compiaciuta di approvarlo. All'alto e al basso della indicata pittura principale dee eseguire i seguenti due quadri a chiaroscuro, alti diciotto palmi, e della stessa larghezza della pittura grande. In uno di questi due quadri deve rappresentarsi Ercole, bambino nella culla che strozza i due serpenti, che vi aveva collocati Giunone per farlo uccidere, Alcmena madre di Ercole che furiosa dimanda soccorso pel figlio,



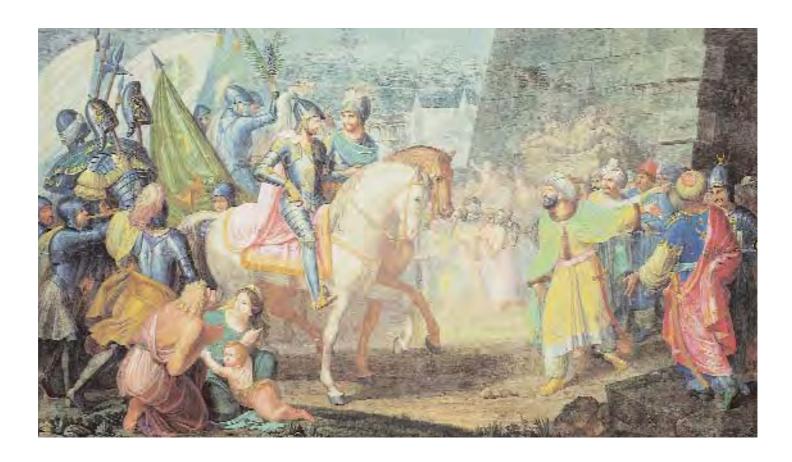
e Giunone spaventata, e sorpresa, dalla forza di Ercole, che rendevano il di lei attentato. Nel secondo dei due quadri, Ercole quando bruciato, lacerato dalla tunica avvelenata col sangue di Nesso, che gli aveva apprestata Deianira, sua moglie, si fa erigere da Pocas, un rogo che fa ardere e vi si getta disperato per finire più presto la vita. Pocas che riceve in compenso da Ercole le di lui frecce, e Deianira, che pentita della sua vendetta si dà alla disperazione. ...Inoltre, invece nelle dieci nicchie con delle statue attualmente dipinte a chiaroscuro nelle mura del Real Salone, si devono dipingere per ciascheduno spartimento anche a chiaroscuro, con più figure di una grandezza maggiore di tre in quattro palmi, di quella, che occupano ora le dette statue, le seguenti dieci forze di Ercole. 1 Vin-

5. Vincenzo Riolo, *La restituzione a Nicodemo del soglio vescovile*, 1830 ca., tempera su muro, Palermo, Palazzo dei Normanni, sala gialla, volta.



6. Giuseppe Patania, *I musulmani offrono doni al conte Ruggero*, 1830 ca., tempera su muro, Palermo, Palazzo dei Normanni, sala gialla, volta.





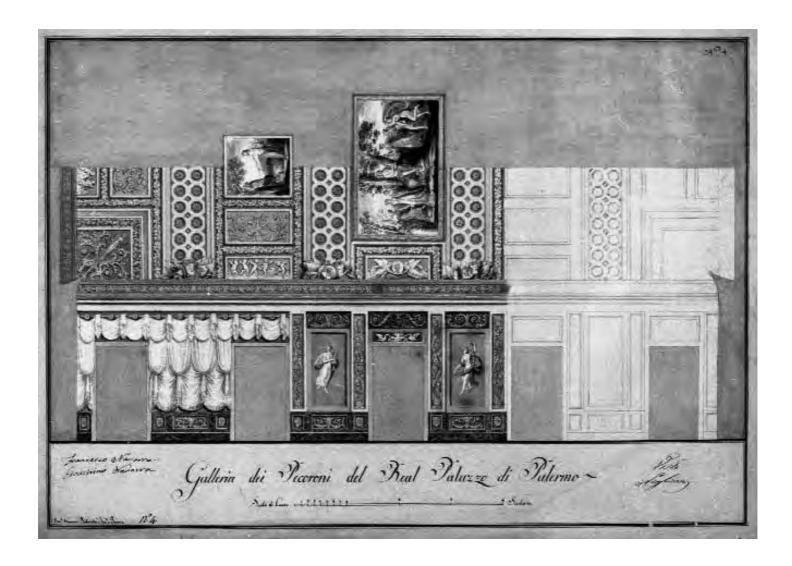
to e ammazzato il Leone Cithereo; 2 Vinta ed ammazzata l'Idra di Lerne; 3 Presa e trasportata viva la Cerva Eripide di Corinto; 4 Vinto e trasportato vivo il cinghiale di Erimanto; 5 Vinto e fugato il feroce toro di Creta; 6 Piantate le due colonne ai confini dell'Europa e dell'Africa; 7 Preso sopra le sue spalle il cielo da Atlante; 8 Ercole ammazza il serpente custode degli Orti Esperidi e ne fa prendere i pomi; 9 Ammazza Anteo, strozzandolo, sollevato dalla terra, dalla quale riceveva una forza invincibile, e ferisce Giunone, la quale era venuta in di lui soccorso. 10 Scende al Tartaro, vince e ne trasporta incatenato il Cerbero" ⁵⁶.

La struttura pittorica della raffigurazione centrale della volta, con l'*Apoteosi di Ercole* basata sulla disposizione dei personaggi a gruppi di figure – ciascuna ben disegnata e delineata nei suoi attributi iconografici – e caratterizzata da un nudo di spalle in primo piano (fig 2), è pressocché identica dal punto di vista stilistico agli altri cicli decorativi realizzati dal pittore palermitano⁵⁷. Di forte effetto scenografico, queste scene furono concepite dall'artista non più come illusionistica apertura spaziale, contornata da finte quadrature architettoniche secondo l'uso settecentesco, ma a guisa di quadri riportati sulla vol-

ta e delimitati da eleganti cornici neoclassiche, anch'esse dipinte. Tipologia compositiva questa che costituì uno dei caratteri distintivi della pittura murale di Velasco e che fu ripresa in quasi tutti i *plafonds* del periodo neoclassico. Le decorazioni raffiguranti le fatiche di Ercole, dipinte a monocromo nelle pareti lunghe della sala (fig. 4), mostrano in modo ancora più incisivo il rigore disegnativo di Velasco, affinato attraverso lo studio della statuaria antica, e l'attenzione per il nudo, che rimanda agli studi di accademia, seppure in certi brani le differenze stilistiche rispetto alla pittura della volta fanno supporre l'intervento di aiuti.

Per quanto riguarda poi la parte ornamentale, eseguita dai napoletani Benedetto Cotardi, Benedetto Bonomo e Natale Campanella, si nota la totale assunzione del repertorio decorativo di matrice raffaellesca, che utilizzava soprattutto il motivo a grottesca e si rifaceva, con puntuali citazioni, alla serie di stampe che riproducevano gli ornati dei pilastri e delle volte delle Logge Vaticane⁵⁸. È anche per questo motivo che l'opera assunse un valore esemplare per gli sviluppi successivi della pittura siciliana dell'Ottocento, facendo conoscere nell'Isola l'ornato cinquecentesco, in linea con il gusto del revival delle de-

8. Giovanni Patricolo, *Galleria dei Pecoroni del Real Palazzo di Palermo*, 1830 ca., tracce di matita, penna e tempera su carta, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Gabinetto dei disegni e delle stampe.



corazioni a grottesca che a quell'epoca contraddistinse le corti europee.

In un'altra sala di Palazzo dei Normanni, dipinta un ventennio dopo, è evidente invece il mutamento che in quei pochi lustri aveva vissuto la storia della Sicilia, e con lei il gusto della stessa committenza reale. Si tratta dei dipinti, ispirati alla storia normanna, di quella che oggi è chiamata "sala gialla" e che all'epoca era identificata come la "Galleria dei pecoroni" per la presenza di due arieti di bronzo di epoca greca, ospitati in quell'ambiente fin dai tempi del viceré Bernardino Cardines, duca di Maqueda, nel XVII secolo⁵⁹.

In Sicilia si erano esaurite allora le turbolenze dei fermenti autonomistici, germinati nell'aristocrazia e nella borghesia locali che avevano reagito con un impeto nazionalistico all'atteggiamento vessatorio adottato da Ferdinando III dopo il suo ritorno a Napoli, quando incorporò l'Iso-

la nel Regno delle due Sicilie (1816), e culminati nell'insurrezione palermitana del 15 luglio 1820. Il governo era stato affidato a don Leopoldo di Borbone, conte di Siracusa, nato a Palermo durante l'esilio della sua famiglia e subentrato nella carica di luogotenente generale a Pietro Ugo, marchese delle Favare, dopo l'ascesa al trono del fratello, il ventenne Ferdinando II⁶⁰.

Leopoldo, che al momento di assumere la carica aveva appena diciotto anni, mostrò subito posizioni politiche di ispirazione vagamente liberale e, pittore dilettante a sua volta, si propose come mecenate e protettore delle arti, "rafforzato da' più recenti esempi degli illustri personaggi di sua famiglia, cioè del suo avo Ferdinando, e di Francesco suo padre"⁶¹.

La nuova generazione di regnanti abbandonò i riferimenti all'iconografia classica e scelse come rimando simbolico della propria grandezza il periodo della dominazione nor-

- 9. Giovanni Patricolo, attr., *Bacco e Cupido*, 1834-1835 ca., tempera su muro, Palermo, Palazzo dei Normanni, sala pompeiana, parete.
- 11. Giovanni Patricolo, attr., *Scherzi di putti*, 1834-1835 ca., tempera su muro, Palermo, Palazzo dei Normanni, sala pompeiana, parete.
- 10. Giovanni Patricolo, attr., *Bacco e baccante*, 1834-1835 ca., tempera su muro, Palermo, Palazzo dei Normanni, sala pompeiana, parete.
- 12. Giovanni Patricolo, attr., *Scherzi di putti*, 1834-1835 ca., tempera su muro, Palermo, Palazzo dei Normanni, sala pompeiana, parete.







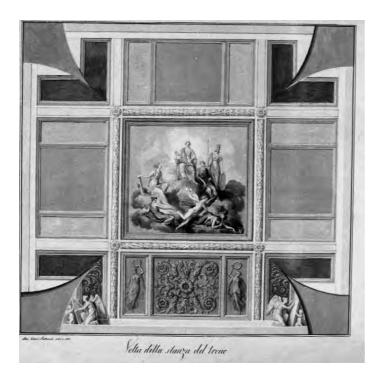


13. Giovanni Patricolo, attr., *Venere e Cupido*, 1834-1835 ca., tempera su muro, Palermo, Palazzo dei Normanni, sala pompeiana, volta.



manna in Sicilia, considerato fra i più felici sotto il profilo delle arti e della cultura. L'intento di glorificare la dinastia borbonica attraverso il collegamento ai grandi sovrani normanni fu perseguito con attenzione, anche mediante una serie di operazioni culturali collegate e portate avanti quasi contemporaneamente, in un complesso gioco di rimandi reciproci⁶². Un esempio evidente è la litografia che apre il Discorso sulle sagre insegne De' Re di Sicilia di Luigi Giampallari, uscito dalla Real Stamperia di Napoli nel 1832, in cui Ferdinando II appare vestito come un sovrano normanno-svevo⁶³. A quest'ultimo era rivolta la dedica del volume, tesa ad indicare una linea di continuità che legava i Borbone ai Normanni: "allorché fu la Maestà Vostra elevata sullo ereditato trono dei Ruggieri, dei Guglielmi, e dei Fiderici, ... le fè porre tosto avanti agli occhi a modello e 'l coraggio, e la prudenza, e la militare virtù, e la pietà di quei Monarchi, affin di proccurare ai suoi sudditi felicità al di dentro e riputazione al di fuori"⁶⁴. Episodi storici del periodo normanno venivano a quel tempo rappresentati anche sui trasparenti e sulle pitture delle macchine dei fuochi artificiali, come in quelle allestite per le feste patronali di S. Rosalia, secondo quanto si desume dalle relazioni redatte annualmente in tali occasioni⁶⁵. L'ingresso di Ruggero a Palermo, ad esempio, fu il tema della mascherata del 1835, quando Leopoldo sfilò vestito come un sovrano normanno, facendo credere al sospettoso monarca che dietro la rappresentazione si celasse la simbolica scelta di quest'ultimo come futuro re delle Due Sicilie⁶⁶.

Nella medesima direzione vanno i dipinti della "Galleria" di Palazzo dei Normanni, progettati dallo stesso Leopoldo che scelse come tema centrale la figura di Ruggero II,



incoronato re di Sicilia nel 1130, mecenate illuminato e protagonista di una delle stagioni più felici della storia siciliana.

Per realizzare le pitture volute dal giovane luogotenente generale, le fonti ottocentesche⁶⁷ riferiscono che entrarono in competizione tre fra gli artisti più in vista del tempo, Giuseppe Patania, Vincenzo Riolo e Giovanni Patricolo⁶⁸. I tre pittori, provenienti da esperienze completamente diverse – Patania aveva frequentato lo studio di Velasco e poi l'Accademia del Nudo, Riolo si era formato a Roma alla scuola del Wicar, mentre Patricolo, dopo essersi dedicato a studi teologici, si era avvicinato ai primi due e ne subiva l'influenza – si erano imposti quali principali rappresentanti del gusto neoclassico allora imperante, subentrando a Giuseppe Velasco dopo la sua morte, avvenuta nel 1827.

A raccontare l'accesa competizione che nacque fra loro per ottenere l'incarico per la Galleria fu Agostino Gallo, principale erudito, collezionista e mecenate palermitano del tempo, nonché infaticabile biografo degli artisti dell'epoca⁶⁹. Gallo riferiva che "Giuseppe Patania venne in competenza col Riolo e con l'abate Giovanni Patricolo, allievi di Velasquez per alcuni quadri di grande invenzione relativi ai fatti di re Ruggero in una delle Gallerie del Palazzo di Palermo e quando furono trasmessi i bozzetti di tutti e tre al marchese Ruffo, direttore del Ministero di Casa Reale in Napoli, costui sul giudizio di quella acca-

demia riconobbe preferibile quello di Patania"⁷⁰. Alla fine Riolo dipinse l'episodio della *Restituzione a Nicodemo del soglio vescovile* (fig. 5), Patania la scena dei *Musulmani che offrono doni al Conte Ruggero* (fig. 6) e Patricolo la pittura centrale raffigurante *L'ingresso di Ruggero II a Palermo* (fig. 7)⁷¹.

La decorazione della sala, in parte modificata dopo il 1848, fu completata dallo stesso Patricolo, assieme ai decoratori Francesco e Gioacchino Navarra, con riquadri di soggetto mitologico e giochi di putti a monocromo nel soffitto e con figure di baccanti alle pareti, incorniciati all'interno di una trama ornamentale e fregi di gusto neoclassico, secondo quanto attesta un inedito disegno acquarellato rintracciato nella raccolta grafica della Galleria Regionale della Sicilia di Palermo (fig. 8)⁷².

Patricolo, appartenente ad una famiglia di artisti che lavorò assiduamente per i Borbone⁷³, ottenne da Leopoldo anche l'incarico di decorare gli altri ambienti che si susseguono lungo il piano nobile, a partire dalla "galleria alla pompeiana", nell'appartamento del Conte di Siracusa, tradizionalmente attribuita a Giuseppe Patania⁷⁴. Qui, secondo quanto riportato all'epoca dal periodico "Passatempo per le dame", erano dipinte "nella volta e nelle pareti alcuni fatti Mitologici, cioè: Nella volta dipinti a tempera, di grandezza al naturale, la Dea Gnido che porge al figlio un dardo; e diversi Amorini i quali alcuni conducono le colombe per aggiogarle al carro, altri scagliono frecce e spargono fiori. Nelle quattro pareti quattro Baccanti che danzano al suono de' loro strumenti. Sopra le quattro aperture sono parimenti rappresentati quattro fatti mitologici, le di cui figure sono alte pal. 3 circa"75. Il suggestivo ciclo pittorico, ancora oggi esistente (figg. 9-13), si rifà a soggetti pompeiani, utilizzati in quello stesso periodo anche nelle decorazioni di uno dei salottini di Palazzo di Capodimonte di Napoli nell'ambito delle trasformazioni volute da re Francesco I⁷⁶: una testimonianza di quanto fosse comunque ancora radicata nei Borbone la dipendenza dalla cultura neoclassica, nutrita dall'interesse antiquario e dagli esempi delle Antichità di Ercolano ovvero le pitture antiche di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione, vero e proprio campionario di soggetti decorativi, pubblicato in grossi tomi a partire dal 1757.

Sempre dalla lettura delle puntuali descrizioni riportate da "Passatempo per le dame" si desume che Patricolo eseguì anche "altri dipinti nella Stanza verde contigua a detta Galleria⁷⁷ esprimenti pure fatti Mitologici, e ne' 20 pilastri che sono in detta stanza, in ciascuno una maschera, e tutte di varia forma tra loro", nonché "altra stanza dipinta alla Chinese con 27 figure alt. Palm. 5 circa"⁷⁸. I due ambienti descritti dalla rivista, corrispondenti nella pla-

nimetria borbonica rispettivamente alla "sala del Consiglio" e alla "camera da pranzo", si possono oggi identificare con la "sala di lettura e di scrittura"⁷⁹, che presenta ancora alle pareti mascheroni e riquadri con motivi neoclassici, e con la "sala cinese", rimasta pressocché intatta, la cui decorazione, sulla falsariga delle pitture della Palazzina Cinese, mette in scena figure orientali affacciate a una lunga balconata.

Nello stesso palazzo Reale, Patricolo dipinse ancora "due figure a tempera con le insegne reali" nella "sala degli alabardini" così denominata nelle planimetrie del primo Ottocento e oggi identificabile con la Sala dei Vicerè le la volta della "camera del trono", ora non più visibile secondo quanto attesta un inedito disegno preparatorio (fig. 14).

Il pittore fu attivo a palazzo anche dopo i moti del 1848, quando fu incaricato, come riportano i documenti, di riparare i danni provocati dagli insorti e di restaurare "tutti i guasti fatti nelle figure, esistenti nell'appartamento di etichetta del palazzo dei re di Sicilia, che erano state dal ricorrente dipinte" e per questo motivo "fu egli sollecito ivi recarsi diariamente, e nel periodo dei mesi di luglio ed agosto del corrente anno ne compì l'opera, eseguendone talune del tutto nuove"83.

La presenza ulteriore di Riolo e di Patania, che nel 1828 avevano entrambi ricevuto dall'allora luogotenente marchese delle Favare l'ambito titolo di Cavaliere dell'ordine di Francesco I⁸⁴, è attestata invece da due grandi quadri ad olio, descritti dalla pubblicistica dell'epoca⁸⁵, che Leopoldo di Borbone commissionò loro nel 1832 per abbellire il salone della Porta Nuova. Le fonti riferiscono che la tela del Riolo rappresentava "il battesimo di Clorinda ferita a morte per mano di Tancredi" e quella di Patania "gli amori di Armida e Rinaldo nel giardino incantato", soggetti entrambi tratti dalla Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso⁸⁶.

Accanto ad una vasta produzione di cicli pittorici, che andarono ad impreziosire i siti reali, ed a dipinti di soggetto mitologico e letterario, particolarmente graditi a Leopoldo⁸⁷, notevole fu anche la richiesta di ritratti, che ancora più facilmente potevano esprimere le esigenze celebrative della committenza borbonica.

I pittori dell'epoca ricevettero infatti in quegli anni continue commissioni di ritratti del re e della regina, destinati ad abbellire gli uffici di intendenza creati in Sicilia con la riforma amministrativa del 1817 e gli altri uffici centrali già in precedenza istituiti⁸⁸, dove per disposizione borbonica doveva essere esposta l'effige del sovrano⁸⁹. Numerosissime erano pure le richieste di ritratti dei rappresentanti della classe politica dell'epoca, da collocare ne-



gli uffici pubblici o negli ambienti di rappresentanza di palazzo Reale. In particolare, assai cospicuo è il nucleo di dipinti a carattere ufficiale eseguiti da Giuseppe Patania, che era considerato il maggiore ritrattista palermitano⁹⁰. Ne sono un esempio i ritratti del cardinale Pietro Gravina e degli altri luogotenenti generali nominati dai Borbo-





ne – il marchese Pietro Ugo delle Favare (fig. 15), il principe di Cutò e il principe di Campofranco⁹¹ – che si trovano ancora nella Sala dei Viceré di palazzo Reale, per la quale erano stati commissionati. Ad essi si aggiungono i ritratti del barone Felice Pastore⁹² (fig. 16), della regina Maria Cristina (fig. 17) e del generale Giovan Battista Fardella⁹³. Questi dipinti, a causa del loro prevalente intento aulico e celebrativo, si distinguono per la rigidità formale e la freddezza della rappresentazione, discostandosi dalla parallela produzione ritrattistica di Patania, destinata ad esaudire le richieste della committenza aristocratica, nella quale prevalgono invece l'accentuazione dei toni sentimentali e l'approfondimento delle caratteristiche psicologiche dei personaggi⁹⁴.

Nel genere del ritratto si distinsero anche altri artisti siciliani, quasi tutti allievi di Patania, molti dei quali scelsero a loro volta di mettersi a servizio di una committenza prestigiosa come fu quella dei Borbone. È il caso del palermitano Giovanni Selvaggio, citato da Gallo tra gli allievi di Giuseppe Velasco, che si fece apprezzare da Ferdinando III e da Maria Carolina durante il loro soggiorno palermitano "per i ritratti che occorrevano nei giorni onomastici alla R. famiglia" e seguì nel 1816 la corte a Napoli, dove risiedette fino alla sua morte dedicandosi an-

che alla miniatura⁹⁵. In questa si specializzò pure Francesco Sacco, allievo di Riolo e poi di Patania, che seguì i Borbone a Napoli dove – secondo quanto riferisce Gallo alla morte di Giovanni Selvaggio, divenne miniaturista della Real Corte ed eseguì numerosi ritratti di principi reali, come quello di Antonio di Borbone conte di Lecce, conservato oggi nel Museo di San Martino di Napoli%. All'entourage della corte borbonica, inoltre, era legata l'attività di ritrattista del messinese Natale Carta, che dipinse i ritratti di Francesco I, di Ferdinando II, di Carlo Filangieri con la sua famiglia - conservati ancora nelle collezioni napoletane, tranne l'ultimo, distrutto in un incendio nel 1943⁹⁷ – e dei palermitani Carlo La Barbera e Giuseppe Navarra, entrambi allievi di Patania⁹⁸. Al primo, che divenne ritrattista di corte dopo essersi trasferito a Napoli insieme col fratello scultore, appartiene il ritratto rintracciato nei depositi del Museo di San Martino di Napoli, firmato e datato "C. La Barbera 1847", raffigurante un maestro di scherma della Casa Reale borbonica e, sullo sfondo, un paesaggio palermitano nel quale si scorge Monte Pellegrino⁹⁹. L'opera, seppure in cattivo stato di conservazione, lascia intravedere le qualità di abile ritrattista, affinate alla scuola del celebre maestro¹⁰⁰. Alla produzione di Giuseppe Navarra si ascrive, oltre al ritratto di Maria Cristina di Savoia del Museo di Capodimonte di Napoli¹⁰¹, il ritratto di Giovanni Statella, generale dell'esercito borbonico, figlio di Antonio Statella, principe del Cassaro, firmato e datato "G. Navarra 1832" e conservato nei depositi del Museo di San Martino di Napoli¹⁰².

La pittura murale nelle ville e nei palazzi palermitani tra Neoclassicismo, Romanticismo ed eclettismo

Nel primo Ottocento, la vicinanza fra i Borbone e la nobiltà palermitana si tradusse in una corrispondenza di scelte anche dal punto di vista culturale ed artistico.

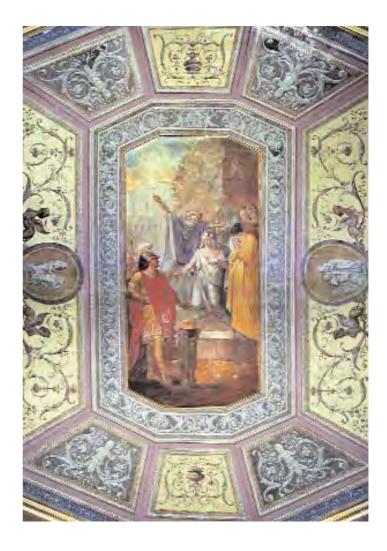
Alla vecchia aristocrazia che nel corso dei due secoli precedenti aveva abbandonato la vocazione terriera per godere delle comodità cittadine, perdendo sempre più prestigio e ricchezza, si era andata affiancando intanto una vivace classe di mercanti, imprenditori e rappresentanti delle professioni liberali, esponenti della nuova e ricca borghesia¹⁰³.

In questo contesto, accanto allo sviluppo del collezionismo privato di quadri da cavalletto dal contenuto mitologico o storico, di ritratti e di paesaggi¹⁰⁴, nella classe aristocratica e nel nuovo ceto borghese permase, seppure in tono minore, la tendenza diffusa nel Settecento a realizzare decorazioni pittoriche nelle volte e nelle pareti delle loro abitazioni¹⁰⁵. Seguendo il mutamento del gusto, la committenza commissionava però agli artisti soggetti più moderni, aderenti ai nuovi principi dell'estetica neoclassica.

L'architetto maggiormente richiesto da parte della nobiltà palermitana era, in quel momento, Giuseppe Venanzio Marvuglia che, pur appartenendo in sostanza al Settecento, pose le prime fondamenta delle istanze ottocentesche del lui, già allo scadere del secolo dei lumi, si registrò la presenza attiva di decoratori, stuccatori e pittori impegnati nella ristrutturazione di numerosi palazzi antichi, oltre che di edifici religiosi 107.

La ricerca neoclassica, che aveva avuto come promotore Andrea Gigante, attivo nella villa Galletti-Inguaggiato a Bagheria e nel San Paolino dei Giardinieri a Palermo¹⁰⁸, fu continuata e sviluppata proprio da Marvuglia che – agli occhi di Léon Dufourny – si affermò come "colui che per primo ha introdotto il buon gusto in Sicilia"¹⁰⁹. Pur riprendendo l'uso di decorare gli interni già in atto nell'epoca precedente, infatti, lo rinnovò nei soggetti e nei modi di rappresentazione, portando alle estreme conseguenze il nuovo stile decorativo di stampo classico.

A lui e al fratello Salvatore si attribuisce il progetto di ri-

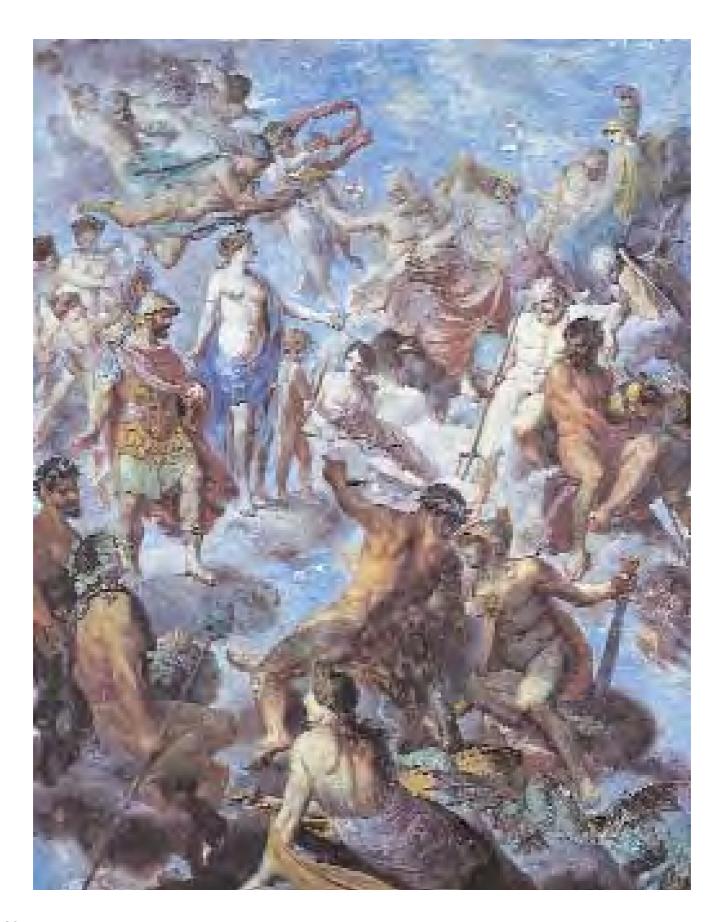


strutturazione del palazzo del barone Pietro Coglitore¹¹⁰, caratterizzato dalla presenza, nelle decorazioni pittoriche dell'interno datate 1796, di due opposte tendenze artistiche, l'una strettamente legata a moduli settecenteschi di sapore rococò, l'altra proiettata verso il nuovo gusto neoclassico. Il compito di interpretare le due differenti tendenze fu portato avanti dal gruppo di artisti che con lui lavorarono, ed in particolare dal napoletano Elia Interguglielmi e dal palermitano Vincenzo Riolo¹¹¹.

Se Interguglielmi, negli ambienti da lui decorati, inserì le scene figurate all'interno di esili cornici mistilinee bianche e dorate, proponendo soluzioni figurative di stampo ancora tardo barocco, Vincenzo Riolo, che firmò e datò la pittura del soffitto raffigurante *Aristodemo che immola la figlia vergine*, interpretò nella decorazione murale la nuova tendenza di gusto rivolta al recupero del mondo classico¹¹² (fig. 18).

Il soggetto è tratto da una delle tragedie letterarie di Vin-

19. Giuseppe Velasco, *Apoteosi di Enea,* 1805-1811, tempera su muro, Palermo, Villa Belmonte all'Acquasanta, salone al piano nobile, volta.



21. Giuseppe Velasco, *Giove e Venere*, 1805-1811, tempera su muro, Palermo, Villa Belmonte all'Acquasanta, salone al piano nobile, volta.





cenzo Monti, L'Aristodemo, scritta e fatta interpretare nel 1787. La rappresentazione diretta del mito veniva dunque mediata da testi di epoca recente che documentavano la formazione umanistica del pittore, che viveva a diretto contatto con i principali letterati dell'epoca. Riolo, infatti, risentì molto nella sua pittura di suggestioni che gli derivavano, oltre che dal suo bagaglio culturale, anche dalla frequentazione di scrittori del calibro di Ennio Quirino Visconti, Vittorio Alfieri e soprattutto Vincenzo Monti, con il quale, a detta delle fonti¹¹³, aveva stretto un intenso rapporto di amicizia. Il periodo di apprendistato trascorso a Roma, presso lo studio di Jean Baptiste Wicar, a contatto con Vincenzo Camuccini e Pietro Benvenuti, gli permise di 'assaporare' la temperie culturale delle prime grandi scoperte archeologiche, di conoscere le nuove correnti artistiche, di studiare direttamente le opere dei grandi maestri del Cinquecento e del primo Seicento e di fare proprie le novità stilistiche che, al suo rientro a Palermo, potè trasmettere all'ambiente artistico isolano¹¹⁴.

Dal punto di vista compositivo, la sua opera documenta la rottura con i precedenti schemi settecenteschi e il ricorso alla simmetria di derivazione rinascimentale ed a soluzioni più equilibrate e severe. Le figure, caratterizzate dalla tipica compostezza classica, sono avvolte in ampi panneggi dalle larghe e regolari pieghe e, pur nella drammaticità dell'evento, appaiono quasi bloccate dal rigidismo compositivo e dalla gamma cromatica sobria e controllata. La decorazione, pertanto, appare svincolata dalle grazie arcadiche e rococò degli affreschi settecenteschi, a vantaggio di una più chiara espressione dei contenuti.

Anche il cromatismo, dai toni chiari e delicati, caratterizzato da passaggi dolcissimi di colore da un piano all'altro, risponde ai principi neoclassici appresi durante il proficuo soggiorno romano. Il nuovo stile si manifesta ancora nel partito ornamentale che fa da cornice alla parte figurata: in esso infatti si mirava a semplificare gli schemi decorativi attraverso il ricorso a forme regolari, geometrizzanti, e alla ripetizione di motivi desunti dal repertorio classico, come grifi alati, volute alla greca e palmette. Ad un progetto di Marvuglia si deve pure la complessa decorazione pittorica del prospetto e degli ambienti interni di Villa Belmonte all'Acquasanta, che sorgeva alle pendici del Monte Pellegrino, circondata da giardini e arricchita da un tempietto di Vesta, con funzione di *caféaus*¹¹⁵. La villa che, come riferivano i contemporanei, "colla sua magnificenza forma uno de' principali ornamenti della campagna prossima a questa Capitale, e richiama l'ammirazione, ed i riguardi de' forestieri", era di proprietà dell' "illustre Signor Don Giuseppe Emmanuele Ventimiglia e Cottone, principe di Belmonte"116, raffinato collezionista e antiquario che donò la sua importante raccolta artistica all'Università degli Studi di Palermo¹¹⁷. I documenti della famiglia, oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Palermo, attestano infatti che nel 1799 il nobile palermitano affidò all'architetto l'incarico di realizzare il progetto di ristrutturazione dell'edificio e del parco adiacente, di cui era appena entrato in possesso¹¹⁸. Le stesse fonti precisano che il Marvuglia, coadiuvato dal figlio Alessandro Emmanuele e da Fra' Felice da Palermo, architetto cappuccino¹¹⁹, fu il 'regista' dell'intero ap-



parato decorativo, sovrintendendo non soltanto ai lavori relativi alla costruzione di tutto il complesso architettonico ed a quelli necessari alla creazione di una strada d'accesso alla villa e del percorso dell'acqua, ma anche all'opera dei pittori e dei decoratori chiamati a dipingere e ad arricchire gli interni¹²⁰.

Se l'architetto non subì alcuna pressione esterna per la scelta degli artisti che collaborarono con lui alla decorazione dell'edificio – i quali appartenevano ad un'èquipe già più volte sperimentata – è molto probabile invece, come del resto trapela dai documenti, che la scelta specifica del linguaggio e dei soggetti da adottare fosse stata suggerita dal colto committente¹²¹.

La decorazione pittorica, ricca di citazioni delle logge raffaellesche, di riferimenti alle antichità ercolanensi, di illustrazioni di interi brani desunti dall'Eneide virgiliana e di simboliche scene mitologiche, segnò il completo mutamento di gusto verso quel neoclassicismo che privilegiava l'uso di dipinti monocromati a tempera, in accordo con la creazione di interni più funzionali secondo le moderne regole di abitabilità e comoda eleganza¹²². L'uso del monocromo, che poneva la pittura in stretta analogia con i bassorilievi dei templi antichi ed era stato già inaugurato nelle decorazioni dell'Orto Botanico¹²³, fu adottato ad esempio nel fregio esterno della loggia e ancora nel soffitto e nelle pareti dell'ambiente che in origine costituiva la "galleria".

Al pittore alcamese Giuseppe Renda¹²⁴, allievo di Velasco,

dal quale aveva appreso la tecnica a monocromo, furono affidate le pitture della loggia che si trova nella facciata principale¹²⁵. Si tratta delle prime opere a carattere decorativo eseguite nella villa subito dopo il completamento, nei primi due anni del secolo, delle parti essenziali del fabbricato e del *caféaus*¹²⁶.

La superficie muraria è decorata con cinque riquadri rettangolari che compongono la base di un candelabro al centro di due ippogrifi, e con un fregio con putti, che "sfilano" suonando e scherzando lungo tutta la fascia orizzontale corrispondente al piano ammezzato, ripreso liberamente dalle illustrazioni stampate nei volumi delle *Antichità di Ercolano*, raffiguranti "Puttini alati o genii, che voglian dirsi, de' quali altri si esercitano al ballo e al suono, altri fanno de' giochi fanciulleschi, altri si impegnano in varie arti, nella caccia"¹²⁷.

Abbastanza complesso era invece il programma iconografico della pittura della volta della "galleria", pianificato dal committente, che prevedeva un "quadrone centrale... figure colorite a sguazzo dinotanti l'Apoteosi d'Enea" (fig. 19), alcuni "cassettoni esagoni...con fondo ad aria e figure" (figg. 20-21) ed, infine, alle sommità delle pareti, lungo tutto il perimetro dell'ambiente, un fregio "a chiaroscuro" le cui "figure debbano rappresentare i giuochi fatti in Sicilia da Enea per le feste funerali di Anchise suo Padre" sulla base del poema virgiliano (fig. 22)¹²⁸. Il ciclo decorativo fu eseguito proprio da Velasco, il quale ebbe dal Ventimiglia l'incarico di realizzarlo, in quali-



tà di "pittore figurista", entro il mese di agosto dello stesso anno sulla base del bozzetto da lui presentato e accettato dal committente¹²⁹. Per evitare che l'esecuzione del lavoro subisse ritardi determinati dalla contemporanea assunzione di nuove commesse da parte del pittore per conto di altri clienti, fu stabilito che l'artista si trasferisse nella casa del principe e che avesse la possibilità di allontanarsi soltanto per mezza giornata alla settimana, giusto il tempo per andare all'Accademia del Nudo, di cui era direttore¹³⁰.

A lui venne affiancato il "pittore adornista" Benedetto Bonomo che, oltre a svolgere tutte le opere preliminari alla pittura della volta, eseguì la parte prettamente ornamentale, costituita dalle cornici che suddividono i tre riquadri centrali, dal motivo a finto cassettonato dello sfondo, decorato da rosoni, e dalle due fasce, l'una con arabeschi e l'altra con volute alla greca che delimitano il fregio a monocromo dipinto da Velasco¹³¹. Entrambi i pittori avevano già lavorato in architetture progettate dal Marvuglia ed avevano così sperimentato le nuove soluzioni figurative di stampo neoclassico¹³².

La tecnica pittorica adottata da Velasco per il dipinto della volta è la stessa adoperata nelle pitture murali della Sala d'Ercole di palazzo Reale e precedentemente in quelle dell'Orto Botanico: catalogata impropriamente come tempera a secco, in occasione dei restauri dei dipinti dell'Orto Botanico è stata individuata in pigmenti di colore uniti a sostanze collanti¹³³.

Identica alle pitture di palazzo Reale è anche la struttura compositiva della pittura centrale – basata sulla disposizione dei personaggi a gruppi di figure, ciascuna ben disegnata e delineata nei suoi attributi iconografici, e caratterizzata da un nudo di spalle in primo piano – così come la concezione moderna della decorazione, disposta come un grande quadro riportato sulla volta, delimitato da una cornice neoclassica dipinta.

L'impaginazione spaziale delle scene a monocromo è invece abbastanza semplice: nelle otto formelle esagonali incentrate sulla figura di Venere, "genus unde latinum" 134, le figure sono chiaramente delineate con un segno netto e continuo e morbidi passaggi chiaroscurali su uno sfondo caratterizzato da pochi accenni di paesaggio. Nella fascia laterale il racconto, che illustra i giochi funebri indetti da Enea in onore del padre Anchise, narrati da Virgilio nel V libro dell'Eneide (ossia la corsa delle navi, la corsa a piedi, il pugilato con i cesti, la gara dell'arco e la gara equestre dei fanciulli), prosegue senza interruzione. Il trattamento pittorico monocromato delle figure evidenzia la conoscenza diretta del mondo antico dovuta molto probabilmente – come nota Silvana Riccobono per i dipinti dell'Orto Botanico – allo "studio dei gessi della raccolta del Marchese Roccaforte e alla frequenza dell'Accademia privata, creata da Giuseppe Antonio Reggio, principe della Catena, presso la sua stessa abitazione"135. Si può ipotizzare – nota la stessa studiosa – che il pittore avesse avuto la possibilità di conoscere, attraverso disegni e incisio-





ni, "i monocromati di Polidoro da Caravaggio nel suo periodo romano tanto più se si considera che Polidoro aveva svolto la sua ultima attività a Messina dove finì i suoi giorni"136. Il chiaroscuro delle figure, reso da un colore lievemente ambrato su un fondo grigio-azzurro, caratterizzato da pennellate più forti che sottolineano i contorni, evidenziandone la forma plastica e risaltando in talune le masse muscolari, mette in luce la "passione di Velasco disegnatore" e rimanda volutamente alla statuaria antica¹³⁷. Si noti inoltre che per le figure in secondo piano, che avevano minore importanza nella concezione generale della decorazione, Velasco ha usato – come nelle precedenti pitture dell'Orto Botanico – "un fare più rapido che, a pennellate alternativamente chiare e scure, creava vere e proprie lumeggiature" pervenendo a forme "liberamente abbozzate di maggiore modernità e libertà espressiva come quelle di certo Camuccini"138.

Sempre a Villa Belmonte all'Acquasanta, Velasco dipinse nella volta dell'adiacente "camera di compagnia", la scena, meno articolata ma dalla stessa impronta neoclassica, raffigurante Paride che assegna la mela d'oro a Venere, conferendole il primato della bellezza sopra Giunone e Minerva¹³⁹ (fig. 23). Il tema era ben poco originale, ed anzi ricorreva molto spesso già negli affreschi della prima metà del Settecento, richiesto dai nobili che in questo modo intendevano decantare la bellezza delle esponenti fem-

minili delle proprie famiglie¹⁴⁰. Lungo i quattro lati del *pla-fond*, un 'girotondo' di puttini alati danzanti che reggono nastri con fiori completa la decorazione. La parte ornamentale, arricchita ulteriormente da coppie di pavoni alternate a coppie di cigni affrontati, fu eseguita da Benedetto Bonomo, specializzato nella pittura d'ornato.

Quasi contemporaneamente ai lavori della sua villa suburbana, il principe di Belmonte, come i più rispettabili committenti dell'epoca, si preoccupò dei lavori nel suo "novello palazzo" in città, "eretto sin dalle fondamenta – ricordava Villabianca nel suo Palermo d'Oggigiorno – dal detto principe nella via del Cassaro, innanzi Piazza Bologni"141. L'edificio, in quel periodo, ospitava l'importante quadreria del principe, trasferita nel 1815 alla pinacoteca dell'Università di Palermo, che era stata allora costituita e che si arricchì pure delle donazioni fatte da numerose altre famiglie nobiliari e perfino dai Borbone¹⁴². L'incarico di dirigere i lavori della "galleria" del palazzo fu affidato ancora una volta a Marvuglia, coadiuvato da Fra' Felice¹⁴³. I risultati del loro lavoro non sono però oggi più apprezzabili dal vivo, perché le pitture delle volte sono andate perdute in seguito ai bombardamenti della seconda guerra mondiale. Alcune foto d'epoca ed i documenti rintracciati nell'archivio privato della famiglia permettono tuttavia di ricostruire le fasi costruttive del ciclo decorativo ed il programma iconografico sotteso¹⁴⁴.

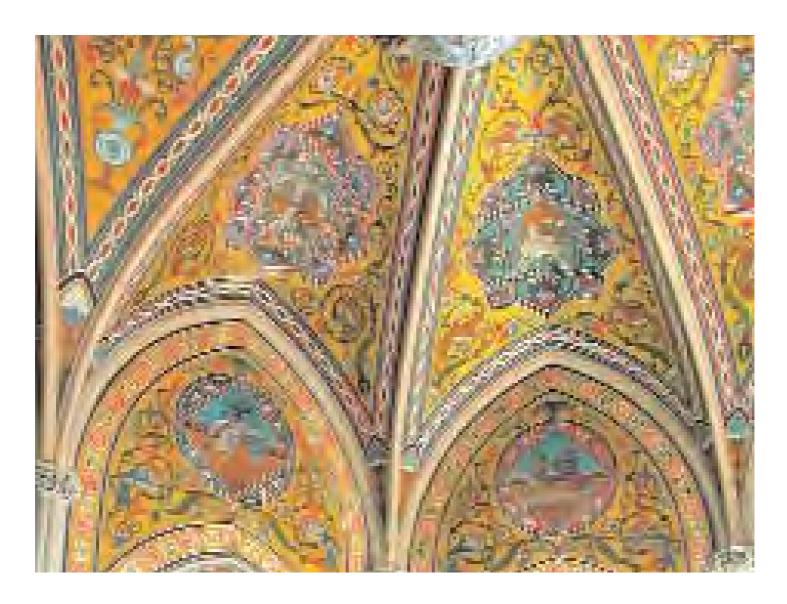
Anche in questo caso il ruolo di Marvuglia si limitò alla scelta degli artisti ed al coordinamento degli interventi, lasciando al principe la decisione dei soggetti da raffigurare e l'approvazione dei bozzetti presentati dai pittori. A dipingere "tre quadroni" fu chiamato Giuseppe Patania che, con atto del 6 novembre 1815, si impegnò a consegnare "detti quadri terminati per l'ultimo del mese di Maggio dell'anno 1816 per il prezzo di duecentocinquanta onze"¹⁴⁵. Come pittore adornista intervenne invece il napoletano Benedetto Cotardi, secondo quanto attestano le note di pagamento firmate dal principe di Belmonte nel 1815¹⁴⁶.

Le pitture dovevano corrispondere ad una serie di schizzi e modelli, visionati e approvati dal principe, che rappresentavano scene mitologiche ed allegoriche con l'intento di esaltare la figura femminile ed il sentimento amoroso ad essa legato¹⁴⁷. Al centro della volta era rappresentata Venere che offre la sua cintola, dotata del magico potere di rendere irresistibile chi la indossava, a Giunone, che la voleva in prestito per accendere d'amore Giove, suo sposo (fig. 24). La scena, ispirata ad un brano dell'Iliade¹⁴⁸, si svolgeva al centro di un'articolata composizione, in cui gruppi di amorini si libravano tra nuvole, mentre in alto, sopra un 'girotondo' di puttini, dominava il Concilio degli dei. Accanto alle due divinità erano rappresentati i loro attributi iconografici: il pavone, elemento distintivo di Giunone, Cupido e le tre Grazie, che costituiscono l'immancabile seguito di Venere. Nei riquadri laterali erano rappresentate altre due scene allegoriche, delimitate anch'esse da riquadrature rettangolari. Una sembrava alludere al Tempo – raffigurato come una figura alata che richiama il dio Cronos – che rapisce la bellezza (fig. 25); l'altra poteva riferirsi invece alla Cacciata dei demoni. Tre figure alate dall'aspetto mostruoso, a destra della composizione, assomigliavano infatti alle mitiche Gorgoni, simboli antichi dei pericoli che l'Occidente ignoto rappresentava per gli abitanti dell'area orientale del Mediterraneo.

In quello stesso periodo, quasi in concorrenza con i Belmonte, Giuseppe Artale e Procobelli, marchese di Collalto, commissionò le pitture delle volte del suo palazzotto, che sorgeva nel cuore della città. Villabianca, che lo descriveva nel suo *Diario*, ricordava la sua presenza in posizione di spicco, accanto alla chiesa della Badia Nuova "tenendo in faccia il duomo, il monastero delli Pignatelli e il corso finalmente dell'alto Cassaro Siricaldi" Il nobile si rivolse a Francesco La Farina, l'allievo più vicino a Velasco che, come annotava Agostino Gallo, "se ne serviva di aiuto nell'abbozzare i quadri" 150.

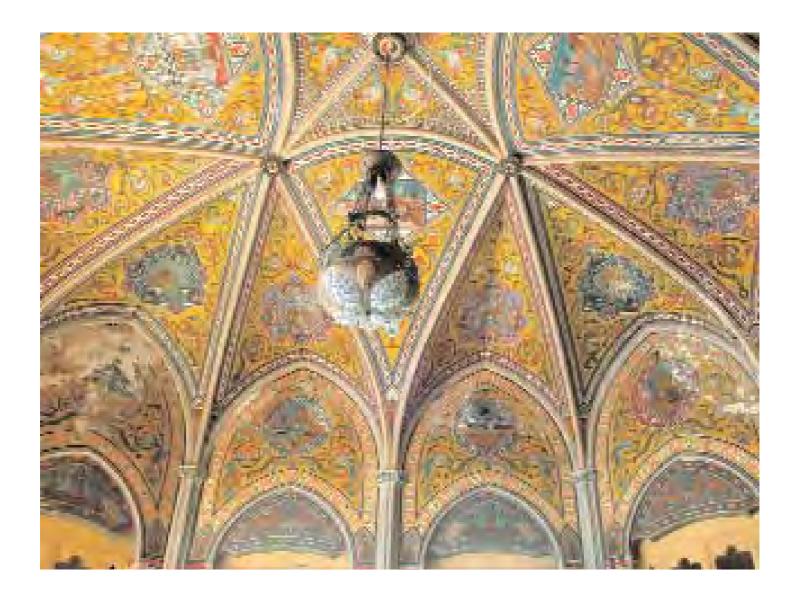
L'artista aveva affiancato il maestro in numerose imprese





decorative ed aveva appreso da lui i nuovi principi neoclassici. Era quindi naturale che nell'esecuzione dell'opera seguisse i suoi stessi modelli stilistici e iconografici¹⁵¹. Alle pitture di Villa Belmonte all'Acquasanta si richiama di conseguenza la decorazione pittorica del salone del piano nobile, anch'essa ripresa dalle più celebri fonti letterarie di epoca classica, e ispirata in questo caso ai racconti dell'Iliade di Omero. L'inedito ciclo iconografico, che ha inizio nell'ampio "quadrone" centrale (fig. 26) continua nella fascia che orna la parte bassa della volta in più piccoli riquadri dipinti a monocromo, inseriti tra motivi a candelabra, tralci di vite, grappoli di uva e grifi alati. Gli episodi illustrati – descritti da Agostino Gallo nei suoi appunti manoscritti relativi alla vita di Francesco La Farina - mettono in luce alcune delle scene più toccanti della Guerra di Troia narrata nel poema omerico, dall'ira di Achille alla sua vittoria su Ettore, da Priamo che prega Achille per il corpo di Ettore alla battaglia per il corpo di Patroclo, da Ettore che rimprovera Paride a Teti che accarezza Achille sdraiato sulla spiaggia¹⁵². Ai quattro angoli sono dipinte alcune figure di divinità greche protagoniste del poema omerico: Ermes con il petaso sul capo e il caduceo in mano, Ares armato di elmo, scudo e lancia, Apollo che mostra la cetra, ed infine Eracle che tiene in mano una pietra. Ognuno dei quattro dei, raffigurati come statue ellenistiche in bronzo poste su un piedistallo, sembrano emergere dalla parete a cassettoni, all'interno di nicchie¹⁵³.

La pittura che decora l'altro salone del piano nobile, purtroppo in cattivo stato di conservazione, riprende il solito soggetto del *Giudizio di Paride*, già presente a villa Belmonte. L'episodio, illustrato al centro della volta, è com-



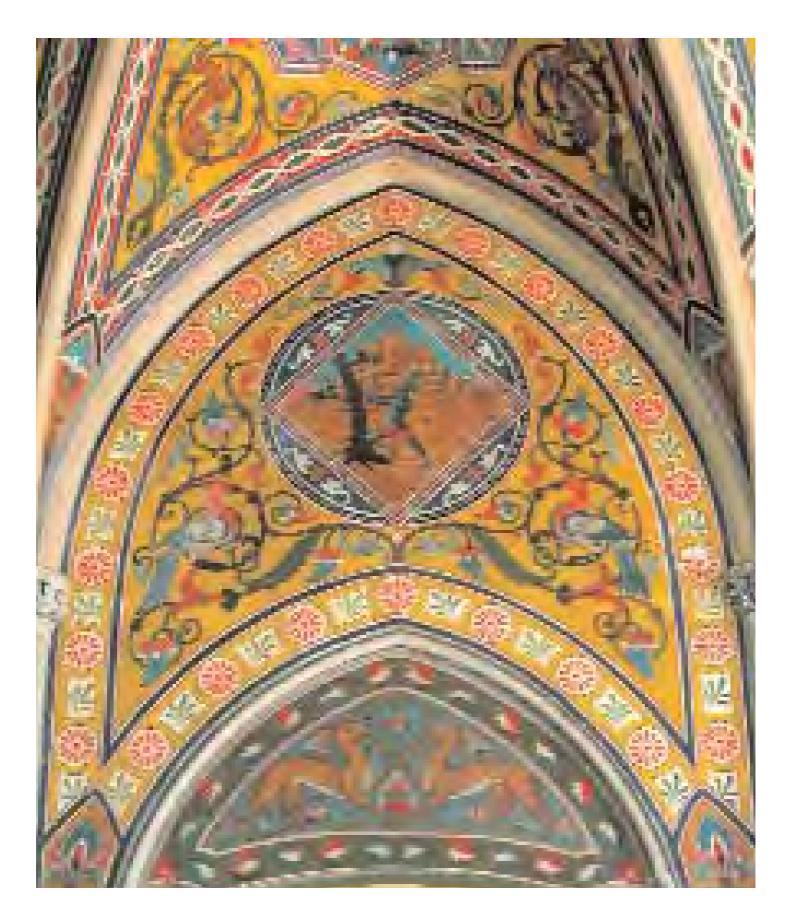
pletato in questo caso da citazioni puntuali dalle *Antichità d'Ercolano*, quali alcune figure femminili danzanti, racchiuse in cornici ottagonali ai quattro angoli del soffitto¹⁵⁴. Non ci sono notizie documentarie che attestino la paternità di quest'opera. Tuttavia le evidenti affinità stilistiche e formali con il ciclo pittorico del salone precedente inducono ad attribuire la decorazione alla stessa *équipe* di artisti e, in particolare, la pittura centrale a Francesco La Farina. In essa si ritrova infatti la stessa impostazione rigorosamente frontale della scena – svolta però su piani giustapposti di reminescenza settecentesca – lo stesso atteggiamento freddo e statico dei personaggi e lo stesso cromatismo, basato su tonalità chiare e smorzate, che si notano nella scena precedente.

Più difficile risulta individuare con certezza i pittori adornisti che si occuparono del resto della decorazione. È pro-

babile che fossero gli stessi che affiancavano La Farina nelle grandi imprese decorative di vari palazzi palermitani, tra i quali vi doveva essere Giuseppe Renda che, a detta delle fonti¹⁵⁵, lavorò come lui nel palazzo del marchese di Linguagrossa in via Divisi (demolito nel 1922 per l'apertura della via Roma)¹⁵⁶ e, anche se in tempi diversi, a villa Belmonte all'Acquasanta.

I progetti architettonici ed artistici promossi dai Belmonte e dagli Artale non furono gli unici nel panorama palermitano dell'epoca. Iniziative analoghe furono anzi molto diffuse fra le famiglie nobiliari del capoluogo siciliano che, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, vennero accomunate da un fervore edilizio rivolto di volta in volta alla realizzazione di nuovi palazzi, al riadattamento e alla ristrutturazione degli spazi interni di vecchi edifici, o ancora all'ampliamento delle loro residenze con nuovi

29. Episodi della Chansons de geste, coppie di pavoni e animali vari, part., 1850-1890 ca., Palermo, Tonnara Florio, sala cd. dei quatto pizzi, volta.



corpi, determinando in taluni casi veri e propri palinsesti di stili diversi all'interno delle stesse costruzioni.

Accanto a questi esempi decorativi, nella prima metà dell'Ottocento cominciarono a diffondersi a Palermo e nei dintorni nuove e più moderne formule espressive di gusto goticizzante, in sintonia con le recenti temperie culturali che avevano preso piede nel resto d'Europa. In Sicilia però il "Medioevo rivisitato", che trovò applicazione sia nelle pitture degli interni, sia nelle riforme dei prospetti delle residenze signorili urbane e suburbane, ebbe come base le forme dell'architettura e della decorazione locale, e cioè lo stile arabo-normanno e quello gotico-catalano¹⁵⁷.

Attraverso la "rivisitazione arabo normanna" – come si era fatto con lo stile neoclassico¹⁵⁸ – si voleva recuperare un'identità culturale isolana, in sintonia con l'ideale romantico che nella riscoperta del patrimonio e della storia di ogni nazione poneva le basi per sostenere l'emergere dei nazionalismi legati alle istanze patriottico-risorgimentali¹⁵⁹. Le decorazioni di interni e gli arredi rispondenti a questa nuova tendenza di gusto erano voluti soprattutto dai committenti progressisti, consapevolmente impegnati in un rilancio economico dell'Isola e tesi, pertanto, ad una "sorta di rivendicazionismo culturale delle origini civili (quindi arabo-normanne) della propria terra"¹⁶⁰.

La piena affermazione del neogotico a Palermo, dopo un dibattito che era stato assai acceso già nei primi decenni del secolo¹⁶¹, coincise infatti con quella della famiglia Florio e delle altre grandi famiglie della borghesia di recente formazione, che costituirono intorno alla metà dell'Ottocento la classe dirigente destinata a cambiare il volto della città nel giro di cinquant'anni¹⁶².

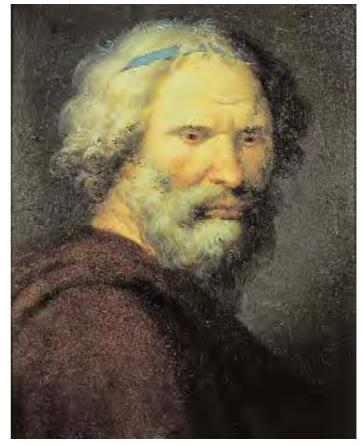
Il passaggio dal rigore del neoclassicismo alla temperie morale e culturale del romanticismo si registra in modo evidente nell'opera di Carlo Giachery, che per Vincenzo Florio realizzò nel 1844 la "Sala dei Quattro Pizzi" all'Arenella riscuotendo ampio successo presso i contemporanei¹⁶³. Si tratta – scrisse Giuseppe Bozzo qualche anno dopo la sua costruzione - di "una sala di stile gotico, di forma rotonda, e suoi accessori, che, in riva al mare, sovrasta al tratto destinato alla pesca del tonno. La qual vaga fabbrica fu ammirata per le interne e per le esterne elegantissime sue parti, e la nuova grazia de' dipinti alle pareti, e la splendidezza della luce che industremente vi si ottiene col vario colore de' vetri alle finestre, rapì di presente con unanime applauso. Perchè tutti correndo a riguardarla, lieti considerarono che, come il Marvuglia in quella stessa contrada aveva già fondato ad alto con lode una fabbrica di greco carattere (villa Belmonte all'Acquasanta), così ora Giachery al basso una ne fondava, che, di carattere del Medioevo, fosse di pari lode, ed otteneva dilettosa varietà allo sguardo di coloro, che da quella via a noi venendo, ed i due differenti oggetti di architettonica bellezza riguardando, possono innanzi tutto avvisare, come noi di bellezza siamo affettuosi cultori, e fra' chiari nomi de' nostri artisti ripetere prima i nomi di Marvuglia e di Giachery"¹⁶⁴.

La volta dell'ambiente ha una struttura architettonica abbastanza complessa, composta da sedici sezioni triangolari a spicchio, delimitate da costoloni in muratura, che si combinano fra di loro lungo l'intera superficie (figg. 27-29). Tutte le sezioni presentano pitture a tempera dai colori forti e vivaci, caratterizzate da motivi decorativi riesumati dall'arte normanna. Nelle prime dodici sono raffigurate coppie di animali diversi – uccelli, pavoni, levrieri, aquile – all'interno di formelle geometriche somiglianti alle stelle a otto punte di reminescenza araba (fig. 27). Attorno ad esse si sviluppano arabeschi ornati da elementi floreali e figure di animali. Nelle altre quattro sezioni spiccano, al centro della decorazione, alcune scene tratte dalla Chansons de geste, racchiuse entro riquadri rettangolari che rimandano alla consueta iconografia utilizzata in particolare nei carretti siciliani¹⁶⁵ (fig. 28). La pittura continua nella sommità delle pareti, dove sono illustrati altri episodi che completano il ciclo decorativo dedicato alla leggenda carolingia. Più in basso, infine, entro lunette poste sopra le aperture, coppie di pavoni affrontati si alternano a coppie di levrieri, motivi anche questi desunti dal repertorio ornamentale dell'arte normanna (fig. 29).

Le varie citazioni arabo-normanne che caratterizzano la decorazione si ispirano infatti ai mosaici della "stanza di Ruggero" di Palazzo dei Normanni, che allora era oggetto di particolare interesse da parte di studiosi (si pensi all'analisi attenta di Giovan Battista Cavalcaselle del 1864¹⁶⁶) e di turisti di eccezione, nonché al soffitto ligneo intagliato e dipinto della Cappella Palatina, i cui motivi nella seconda metà del secolo si sostituirono o, spesso, si sommarono a quelli neoclassici, costituendo un vero e proprio campionario per gli artisti decoratori dell'epoca.

All'interno delle dimore palermitane si susseguirono numerosi, per quasi tutto il XIX secolo, gli esempi di questa ricerca stilistica medievaleggiante, ispirata alla cultura figurativa isolana: dai precoci ed interessanti episodi all'interno del palazzo del marchese Enrico Forcella (promotore dei restauri di Palazzo dei Normanni e della riscoperta dei mosaici della 'stanza di Ruggero' poi riecheggiati nella sua dimora)¹⁶⁷, alla decorazione della casa neogotica dell'Olivuzza del duca di Serradifalco, dalla galleria con dipinti ispirati all'epopea nazionale siciliana a partire dal





periodo normanno, fatta realizzare intorno al 1880 dal conte Lucio Tasca nel suo palazzo in via Lincoln (demolito nell'ultimo dopoguerra), alla 'sala araba' della palazzina Naselli in via dei Normanni all'Olivuzza, le cui decorazioni furono commissionate da Enrico Naselli nel 1882¹⁶⁸. L'ultima, significativa prova di questo ricco e fiorente filone fu l'Esposizione Nazionale di Palermo del 1891, nella quale lo stile arabo-normanno venne esaltato dai padiglioni, progettati e voluti da Ernesto Basile e completati dai mobili, esposti al loro interno, realizzati da Andrea Onufrio¹⁶⁹.

La pittura da cavalletto

La pittura da cavalletto, poco congeniale agli artisti del Settecento impegnati soprattutto nei grandi cicli decorativi ad affresco, ebbe il sopravvento in epoca neoclassica grazie soprattutto all'affermarsi del collezionismo privato. In seguito alla crisi intervenuta dopo la Restaurazione, con la caduta del prezzo del grano e la svalutazione della rendita fondiaria, i rappresentanti della classe aristocratica e della borghesia di recente formazione impiegarono, diversamente che nel secolo precedente, somme più modeste di denaro, commissionando quadri di minori dimensioni¹⁷⁰. In ogni caso furono ancora le famiglie nobiliari ed i nuovi borghesi ad imporsi come principali committenti e, molto spesso, mecenati e sostenitori degli artisti siciliani. Le loro quadrerie assunsero un carattere eclettico e composito ospitando, accanto a tele del Cinque e del Seicento che testimoniavano il forte interesse per la cultura figurativa classicista, anche cospicui nuclei di opere contemporanee¹⁷¹.

Basta scorrere i lunghi elenchi di quadri stilati da Agostino Gallo al termine delle biografie dei pittori dell'Ottocento – in gran parte rimasti manoscritti tra le carte dell'erudito conservate alla Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo¹⁷² e nei quali spessissimo è indicato il committente – per vedere sfilare dinanzi agli occhi assortite collezioni di dipinti di artisti contemporanei e passare in rassegna le molteplici espressioni del gusto collezionistico di allora, che variava dal ritratto al tema di storia, dal soggetto mitologico al paesaggio.

Il genere artistico che meglio si piegava alle richieste del-





la committenza era il ritratto, che aveva un'attrattiva così forte e radicata nella cultura ottocentesca da riuscire a mantenere un ruolo di primo piano pure in seguito alla rivoluzione rappresentata dalla fotografia¹⁷³.

Anche in quest'ambito, già alla fine del XVIII secolo, era divenuta prepotente l'esigenza primaria di limitare i virtuosismi pittorici e la sfacciata libertà di esecuzione a cui gli artisti erano giunti durante l'età barocca. Si erano imposti quindi dei canoni fissi da seguire nella realizzazione dei ritratti: le pose rigide e frontali, la rappresentazione quasi sempre a mezzo busto, lo sfondo neutro, risolto come un semplice campo di penombra in modo da non creare elementi di disturbo alla presenza umana, i colori smorzati e attenuati sono elementi che si ritrovano in maniera costante in epoca neoclassica¹⁷⁴.

Quasi tutti i pittori siciliani della prima metà dell'Ottocento si dedicarono – con maggiore o minore assiduità - al ritratto, poiché nella regione non esisteva una vera e propria specializzazione nel genere. "Presso noi – sottolineò Agostino Gallo in uno dei suoi scritti – (il ritratto) non è esclusivo ad una lor classe, come nell'Estero; per-

rocchè si addicono allo stesso, come ordinario mezzo di sussistenza, i migliori pittori di storia"¹⁷⁵. Ci fu tuttavia chi si elevò rispetto alla concorrenza e fu in grado di imporre la propria maggiore valentìa specialistica: è il caso di Giuseppe Patania, che, pur toccando tutti i generi dell'Ottocento, nella ritrattistica raggiunse l'acme della sua arte ed ottenne il maggiore successo¹⁷⁶. Patania fu l'artista più richiesto dalla committenza pubblica e privata e si impose come il "re della pittura neoclassica e della pittura romantica, incontrastato signore per cinquant'anni di pittura siciliana", secondo la definizione che dette di lui Maria Accascina¹⁷⁷.

La sua fama era alimentata dall'appoggio incondizionato dell'erudito e studioso Agostino Gallo, suo amico e allievo, nonché fervente ammiratore, il quale – oltre a commissionargli la celebre serie di ritratti di siciliani illustri per la sua "casa-museo" – attraverso costanti rapporti epistolari con numerosi personaggi influenti dell'epoca, tra i quali collezionisti, ecclesiastici e antiquari, contribuì ad attivare intorno a lui una fitta rete di committenti, non solo a Palermo, ma spesso nella Sicilia orientale o anche fuori l'Isola.





Si legga ad esempio l'inedito carteggio, rintracciato alla Biblioteca Comunale di Palermo, tra l'erudito palermitano e Mariano Leonardi Gambino, uno dei principali collezionisti della Sicilia orientale, che commissionò a Patania numerosi ritratti, poi donati, con il resto della sua collezione, alla Pinacoteca Zelantea di Acireale¹⁷⁸. A proposito di una replica del ritratto della moglie, commissionato a Patania dopo la sua morte e del quale evidentemente non era rimasto soddisfatto, Leonardi Gambino scrisse a Gallo: "Il nostro gentile amico sig. Giuseppe Patania quando fa la replica del ritratto di mia moglie dovette essere stanco della fatica dell'originale per cui la copia è di tirata di pratica, quindi è che mi sono risoluto di mandarvela acciò per opera vostra io possa avere un lavoro degno di sì rispettabile artista a quale oggetto gli offerisco onze quattro, le quali potete aumentare quante volte volete. E perché il ritratto esprima le sembianze della mia dolce consorte oltre alla maschera in cera e a un profilo del volto di lei vi mando alcune parole su di essa che ne esprimono l'ingegno e l'effigie... 179 (fig. 30).

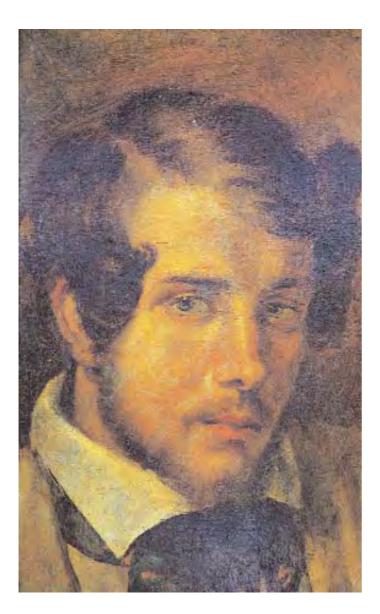
Quanto alla celebre serie di ritratti di siciliani illustri, che l'erudito volle collocata nella sua camera da letto¹⁸⁰ e che costituisce soltanto un piccolo nucleo dell'imponente quadreria di Agostino Gallo¹⁸¹, Patania iniziò a lavorarci dal

1821 e continuò fino alla morte, portandone a compimento settantuno. La maggior parte di essi furono dipinti tra il 1821/22 e il 1830. Dai primi, eseguiti con finalità commemorativa – come i ritratti di Archimede (fig. 31), di Pitagora, di Teocrito, di Federico II – per i quali sicuramente fece da supporto la cultura letteraria ed archeologica dell'amico Gallo, ed in cui sono più accentuati gli intenti celebrativi e didascalici, il pittore passò a quelli dal vivo, come i ritratti del suo maestro Giuseppe Velasco, dei suoi colleghi Francesco Zerilli e Giuseppe Errante, e del celebre musicista catanese Vincenzo Bellini, di cui eseguì anche una copia per Filippo Santocanale (fig. 32) che mostrano una notevole capacità di introspezione psicologica e di intensa resa espressiva e caratterizzazione fisionomica¹⁸².

A tal proposito l'amico Antonino Zerega notò che "guardare un suo ritratto e richiamare alla mente la persona che si voleva rappresentare fosse un istante fugacissimo, l'istante di un pensiero e se egli era di alcuni di quelli di cui le interne affezioni ne conosci tutte, gliele potresti vedere trasparire dai lineamenti, dalla bocca, dagli occhi e quella tela calda ti sembra del respiro della vita" 1833.

Alla ricca produzione di ritratti richiesti da Gallo si aggiunsero nel corso della sua attività le numerose altre commesse provenienti dai maggiorenti di classe borghese o





aristocratica, dai principi di Trabia a Giovanbattista Cutelli, dalla nobile famiglia Lanza al procuratore Antonio Agnetta, dal conte Corrado Ventimiglia all'avvocato Francesco Franco, dal principe di Campofranco al "negoziante" Vincenzo Florio, dal marchese Cafisi di Favara all'avvocato Dara di Agrigento, dai baroni Chiaramonte Bordonaro a Don Mariano Leonardi Gambino di Acireale, dal marchese Forcella al "negoziante" Benjamin Ingham. La varietà della committenza e delle occasioni che sottendevano alla richiesta di ritratti, giustifica la diversità dei modi e dello stile messi in mostra dal pittore, che – accanto alla produzione di dipinti a carattere ufficiale¹⁸⁴ – si cimentò nella raffigurazione dei personaggi dell'epoca in atteggiamenti quotidiani, riprendendoli durante lo svol-



gimento delle attività loro consuete. Il poeta Tommaso Gargallo, marchese di Castel Lentini, ad esempio, fu ritratto nel 1812 con la penna in mano nel dipinto della Biblioteca Alagoniana di Siracusa¹⁸⁵ (fig. 33). Talvolta invece i personaggi erano trasfigurati dal pittore in figure mitologiche, come il principe Vincenzo Ruffo che fu raffigurato in veste di Adone accompagnato dal fratello minore nelle sembianze di Amore in un dipinto ora conservato nel Museo di San Martino di Napoli¹⁸⁶.

Fu proprio anche grazie all'intensa e lunga attività di ritrattista e al continuo esercizio di copiare dal vero che lo stile pittorico di Patania si andò orientando, intorno al quarto decennio dell'Ottocento, verso un verismo che preludeva per certi aspetti a modi e temi romantici¹⁸⁷.

Ne sono testimonianza il *Ritratto di fanciullo* e il *Ritratto di giovane donna* della Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo, entrambi firmati e datati 1830, che furono donati dall'avvocato Luigi Palmeri al Museo Nazionale di Palermo e pervennero nel 1936 alla Civica Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo" (figg. 34-35). Essi rappresentano, su fondo neutro, i due fanciulli, l'uno in abi-





ti eleganti, mentre gioca con un cagnolino, l'altra nell'atto di baciare una colomba. I dipinti mostrano una pacatezza di colori sapientemente dosati ed una intonazione luministica che mettono in risalto i delicati lineamenti e il colore perlaceo dei visi. In particolare, nel *Ritratto di fanciullo* l'artista si soffermò a descrivere il largo colletto inamidato e l'effetto coloristico del tessuto delle maniche rigonfie rievocando "certe pitture olandesi, particolarmente di Frans Hals" 189.

Dietro il rinnovamento in senso verista del genere del ritratto si ponevano in realtà i cambiamenti che nel frattempo la situazione artistica palermitana aveva subito anche per il ritorno nel 1830 del palermitano Salvatore Lo Forte, che nel 1824, ottenuta una pensione dal Municipio di Palermo, si era recato a Roma a frequentare la scuola di Vincenzo Camuccini¹⁹⁰. La presenza di Lo Forte, con la sua pittura fortemente innovativa che anticipava modi e temi romantici, esercitò una notevole influenza nell'ambiente culturale del capoluogo siciliano, ad iniziare proprio da Patania.

Maria Accascina annotava a tal proposito: "Questo pit-

tore che, ammiratissimo dall'Hayez, rientrato in Sicilia dopo molti anni di Accademia romana, di raffaellismo germanizzante, invece di continuare a guardare gessi e disegni invitava subito il vecchio portiere a far da modello, con una spavalderia simile a quella del Bertolini quando presentò un gobbo agli allievi e che, ispirandosi con tanto affetto alla realtà, dava subito prova di un egualissimo amore per il colore, capovolgendo senza volere, forse, tutti i precetti dell'estetica neoclassica in estetica romantica" 191.

Da qui nacquero opere come il famosissimo ritratto, firmato e datato da Giuseppe Patania nel 1838 (fig. 36), in cui l'artista, pur nel rispetto dei canoni neoclassici – dalla posa frontale allo sfondo neutro – accentuò il realismo della figura che, per gli occhi arrossati e l'espressione stanca, è passata alla storia come il Sacerdote infermo, sebbene quasi con certezza raffiguri papas Pietro Prospera, conosciuto da Patania quando dipinse il San Spiridione della Cattedrale di Piana degli Albanesi¹⁹². Lo sguardo acuto e penetrante, i lineamenti e i caratteri fisionomici del volto, carichi di forza espressiva, richiamano molto da vicino i ritratti del romano Vincenzo Camuccini e, ancor di più, quelli del lombardo Giuseppe Bossi. Una "deroga sbarazzina" costituisce poi il colletto scomposto della camicia bianca sotto la veste talare di colore nero, che contribuisce ad evidenziare come nell'opera di Patania fossero già presenti i primi segni del mutamento del gusto e del superamento dell'estetica neoclassica verso una accentuazione del sentimento¹⁹³.

Grazie alla novità del suo messaggio artistico, dopo il 1830 Lo Forte contese il primato a Patania nelle preferenze della committenza e nelle grazie della critica, che lo considerava il pittore "che crea colla mente e col cuore, immagina con profondità ed esprime con sentimento"194. Così ad esempio scriveva di lui Antonio Gulli, in un saggio sui pittori contemporanei dedicato a Giuseppe De Spuches Ruffo duchino di Caccamo, lasciando scorgere i mutamenti del gusto e il nuovo orientamento della committenza verso la pittura romantica: "I suoi caratteri portano un marchio non superficiale, sono tratteggiati con forza, ed in essi è bellezza di un disegno perfettissimo con iscelta di forme, varietà di tinte, con accordo ed armonia di colori, tocco libero e di grande effetto, unità nelle azioni, ritrovamento di linee nei piani, nelle distanze, nelle prospettive, magici accidenti di luce ben disposta e ben ritrovata. Nei suoi dipinti tutto è puro, tutto fresco, originale. La sua scuola porta un'indole ed un carattere pronunciato; essa non mira che alla dimostrazione del bello. Suo scopo è una costante sceltezza di forme un certo magistero sublime, che per sentirlo e bene avvalorarlo era

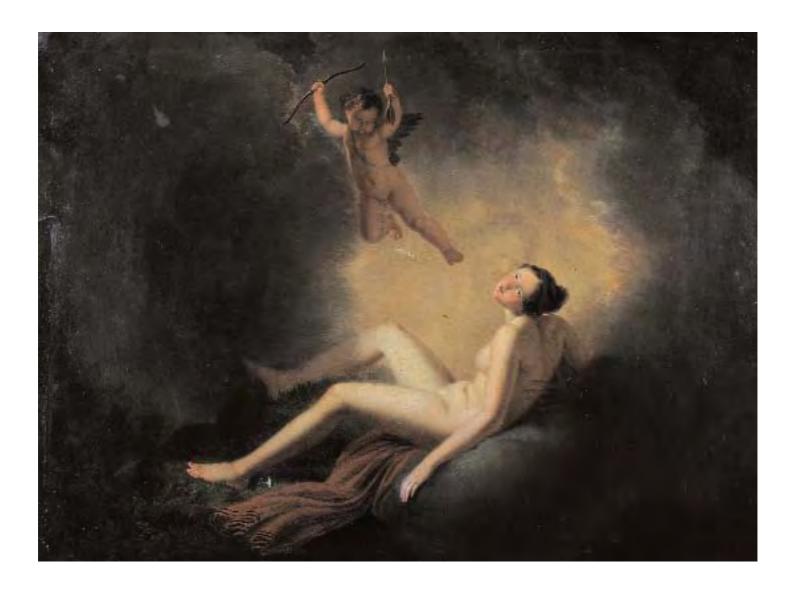


d'uopo di un'anima aperta ad ogni squisito intendimento come la sua"¹⁹⁵.

La sua forza derivava quindi soprattutto dalla capacità di dare vita a dipinti nei quali erano subito leggibili, dietro alle figure dei personaggi, anche i loro tratti spirituali ed interiori più nascosti, come il ritratto di giovane gentiluomo della Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo, databile intorno al 1845 (fig. 37), che, con uno sguardo assorto e pensoso e un'espressione malinconica da aristocratico, sottolineata da tonalità calde e dorate e resa ancora più evidente dalla visione ravvicinata, trasmette una malinconia degna delle pagine più struggenti di un capolavoro romantico quale *I dolori del giovane Werter* di Ugo Foscolo¹⁹⁶.

Lo stesso realismo si manifesta nel ritratto di Luigi Pignocco, sempre alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo (fig. 38) – in cui ancora una volta il pittore affidò allo sguardo del personaggio, acuto e penetrante, e alla sua espressione, con sorriso appena accennato quasi a fissare sornione l'osservatore, il compito di comunicare la vitalità dei sentimenti¹⁹⁷ – e nel ritratto di giovinetto, proveniente dalla raccolta di dipinti dell'Ottocento del barone Domenico Morra (fig. 39)¹⁹⁸, che osserva con occhi languidi e sognanti nella cui dolcezza sconsolata è facile perdersi.

La ritrattistica, accanto ai due più famosi esponenti, vide nell'Ottocento l'emergere di numerose figure che ebbero minore fama, molte delle quali provenienti dalla scuola di Patania. Primo fra tutti Andrea D'Antoni, il quale seguendo la lezione del maestro diede largo spazio alla ricerca introspettiva nei vari ritratti dei suoi famigliari, conservati ancora presso gli eredi, dei fratelli Castiglia suoi



amici e dello stesso maestro Patania (fig. 40)¹⁹⁹. L'opera di D'Antoni ottenne di certo il sostegno di Agostino Gallo, che gli chiese un autoritratto per la sua collezione, così come era solito fare con tutti gli artisti a lui vicini e dei quali apprezzava le qualità. In questo modo il collezionista, come spiegò chiaramente, intendeva destare fra i pittori "un'onorevole emulazione, che potrà in appresso servire all'istoria dell'arte, trovandosi in questa collezione una testimonianza se non di tutta, di una parte almeno di abilità di ciascuno artista, oltre il diletto di scorger vive le sembianze di coloro di cui la tarda posterità dovrà ammirare, se non mi inganno, le opere"²⁰⁰.

Nella gerarchia dei generi artistici, al ritratto era anteposto per importanza il tema di storia che poteva spaziare dalla mitologia alla letteratura, dall'età antica agli avvenimenti contemporanei e che era largamente rappresenta-

to nelle quadrerie private²⁰¹. La formazione completa del 'pittore di figura' richiedeva, infatti, oltre allo studio dal vero dell'anatomia e all'assimilazione dei modi della tradizione, una vasta conoscenza delle fonti letterarie, storiche e mitologiche. Tali nozioni dovevano essere peraltro adeguate alle richieste della colta committenza dell'epoca che amava esporre nelle proprie quadrerie le più seducenti favole mitologiche.

Anche nel 'tema di storia' una delle personalità che emerse con maggiore risalto nel panorama artistico locale fu ancora una volta quella di Patania²⁰². Per commissione del tenente Guglielmo Bechi, celebre letterato e cultore delle belle arti, nel 1822 il pittore dipinse ad esempio la tavola raffigurante *Leda col cigno*, ripresa dalle *Metamorfosi* di Ovidio (fig. 41)²⁰³. Fu questa una delle prime espressioni di soggetto mitologico dell'artista, che per realizzarla



sembra essersi ispirato, attraverso la mediazione di Velasco, ai quadri di soggetto mitologico di Correggio, ambientando la scena in un ampio paesaggio naturale, illuminato dalla luce del giorno e reso attraverso delicate tonalità di verdi, bruni e azzurri. La tavola colpì particolarmente la sensibilità di Agostino Gallo, tanto da spingerlo a comporre su di essa un sonetto che ne decantava le qualità, mettendo in rilievo la capacità di "riunire in sé le qualità di eccellente dipinto di figura e di paesaggio... associando l'amenità del paese a quel nobile subbietto"204. Alla Leda fece seguito una lunga serie di tele mitologiche, confluite al Museo Nazionale di Palermo e, quindi, nel 1936 alla Civica Galleria d'Arte Moderna "Empedocle Restivo"205. Le opere facevano parte in precedenza della raccolta dell'avvocato Girolamo Di Martino, consigliere municipale, collezionista e appassionato d'arte dell'Ottocento, che potrebbe averle a sua volta in parte ricevute dall'avvocato Vaginelli, indicato da Agostino Gallo come committente di alcune di esse²⁰⁶. Appartengono alla serie *Io baciata da Giove* (fig. 42), *Psiche vagheggiata da un satiro*, *Anime che volano in Paradiso* (indicata da Gallo come "Venere che sorge dalle spume del mare", *Venere e Vulcano*, *Il ratto d'Europa*, *Danae e la pioggia d'oro*, *Venere e Adone*, nonché *Venere che bacia Amore*, firmato e datato 1829, eseguita per Agostino Gallo "sull'idea del Correggio", rimasta nei depositi di Palazzo Abatellis dopo l'acquisizione da parte del Museo Nazionale della sua quadreria²⁰⁷.

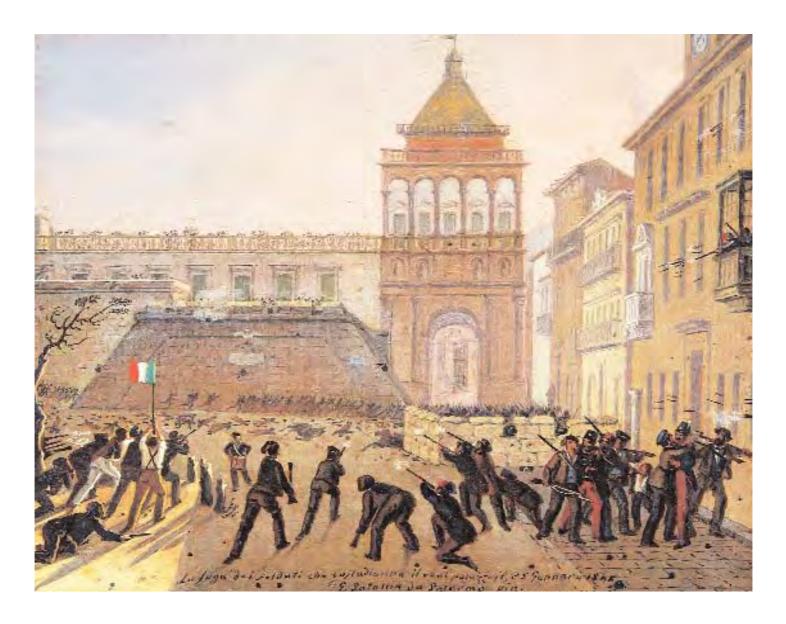
Numerosi suggestivi esempi della 'pittura di storia' del Patania sono stati mantenuti all'interno di collezioni private, passando di erede in erede, come il *Bagno di Venere* (fig. 43), menzionato dall'Accascina e messo in luce da Franco Grasso per "la nitida definizione delle forme, la



- 45. Giuseppe Patania, *Tarquinio e Lucrezia*, 1838, olio su tela, Palermo, collezione privata.
- 46. Giuseppe Patania, *La fuga della regina Bianca*, 1850, olio su tela, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo.





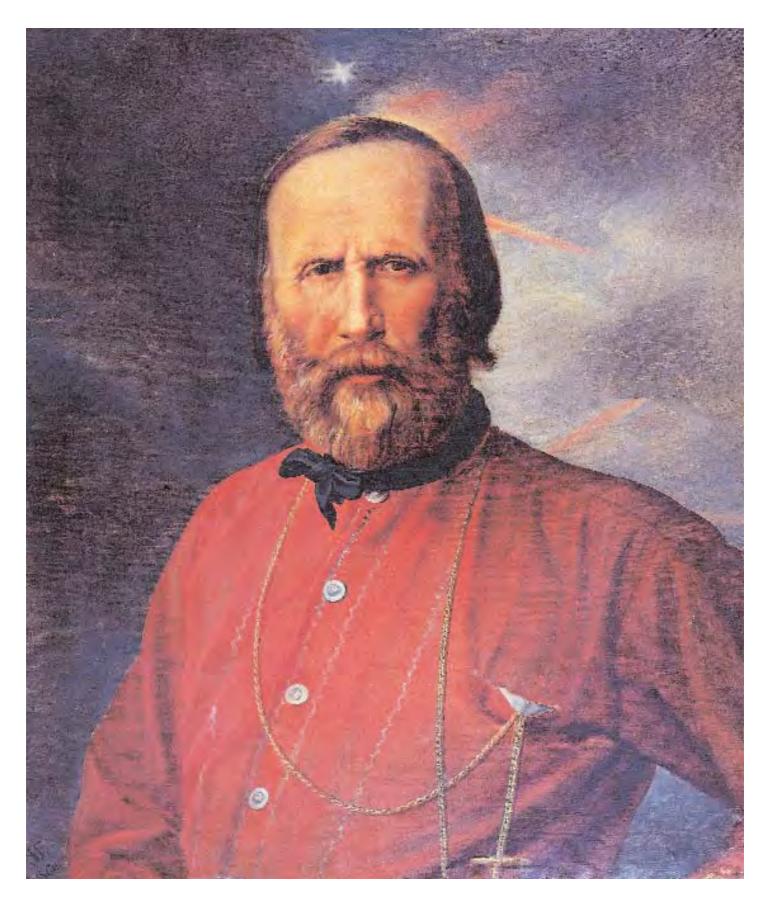


fresca luminosità dell'incarnato, le dolci trasparenze dell'acqua sulle membra immerse e la riduzione della scena mitologica alla naturalezza dell'intimità familiare"²⁰⁸, e la piccola tela con la figura di *Giuditta* (fig. 44), ritratta eccezionalmente a mezzo busto da un punto di vista ravvicinato che mette in risalto con notevole gusto coloristico e delicatezze da miniatore gli splendidi particolari dell'abito e dei gioielli²⁰⁹. Altre opere ancora sono finite sul mercato antiquario, come l'inedita *Tarquinio e Lucrezia* (fig. 45), descritta e ampiamente apprezzata nel 1838 su "Passatempo per le dame"²¹⁰. In essa l'artista, rifacendosi alla narrazione di Tito Livio, cercò di cogliere l'emozione dell'azione e la drammaticità della scena, tanto che la critica dell'epoca ne sottolineò il *pathos* mettendo in risalto come "i ben composti omeri, il seno palpitante, le stillanti

pupille volte in alto, le angosce impresse nel viso e nella fronte, dalla quale cade la scomposta chioma, il candore del corpo, la sua dolente bellezza empiono il cuore di gelo, e la sua vista fa scorrere per le fibre il ribrezzo della dolce pietà"²¹¹.

La sensibilità romantica di Patania, che si era insinuata già nell'ambito di soggetti propri della concezione neoclassica, "attraverso i temi storici scoprì istanze naturalistiche romanticamente interpretate" e raggiunse l'acme nella *Fuga della Regina Bianca* (fig. 46), firmata e datata 1850, dove viene rievocato un episodio caro agli indipendentisti siciliani²¹³.

È nell'ambito delle opere a carattere storico che si assistette al trapasso dalla felice stagione neoclassica alla travagliata e contrastata temperie romantica, momento che



- 49. Annetta Turrisi Colonna, attr., Costanza normanna esce dal monastero, 1843 ca., Palermo, Società Siciliana di Storia Patria.
- 50. Annetta Turrisi Colonna, attr., *Due monache*, 1842 ca., olio su rame, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo.
- 51. Annetta Turrisi Colonna, attr., *Guerriero armato*, 1842 ca., olio su tela, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo.







52. Annetta Turrisi Colonna, attr., *Giovane che tiene le redini*, 1842 ca., olio su tela, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo.





coincise con il clima insurrezionale segnato dai moti liberali e patriottici del 1848 e che vide pittori palermitani schierarsi, accanto ad altri artisti della Sicilia orientale (da Filippo Liardo, Dario Querci a Letterio Subba)²¹⁴, nella lotta contro il regime borbonico. Dal pennello dello stesso Patania, con i "piccoli quadri" raffiguranti *La fuga dei soldati che difendevano il Palazzo Reale di Palermo*, in collezione privata (fig. 47) e *La mattina del giorno 12 gennaio 1848*, del Museo della Società di Storia Patria di Palermo²¹⁵, dal vigore della serie di ritratti dedicati a Giuseppe Garibaldi da Salvatore Lo Forte (fig. 48) e dall'opera dei loro più vivaci allievi, derivò un filone di pittura storica in funzione dichiaratamente patriottica, ispirato agli eventi politici contemporanei.

Si distinse in particolare il già citato Andrea D'Antoni, che condivideva gli stimoli culturali e le tensioni patriottiche del salotto palermitano del marchese Corradino D'Albergo, nel quale s'incontrava un gruppo di intellettuali e artisti siciliani quali Francesco Paolo Perez, i fratelli Benedetto e Salvatore Castiglia, i poeti Vincenzo Errante e Michele Bertolami, lo storico Isidoro La Lumia, la poetessa Rosina Muzio Salvo²¹⁶. In questo ambiente intriso di passioni intellettuali e politiche, D'Antoni maturò i principali soggetti dei suoi dipinti, tra i quali spicca i *Vespri siciliani*, del 1847, oggi custodito dai suoi eredi. L'episodio, ancora presente nella memoria dei siciliani che, nei francesi cacciati dall'Isola nel 1282, identificavano l'oppressore borbonico, era stato sviluppato in chiave politica non solo in Sicilia dal palermitano Giuseppe Carta, dal

messinese Giacomo Conti e dal catanese Michele Rapisardi, ma anche altrove – basti per tutti la tela di Francesco Hayez, dipinta nel 1846 e oggi esposta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma – e nel fervente clima del Risorgimento assumeva un forte significato insurrezionale²¹⁷. Dietro i personaggi impegnati nell'improvvisata battaglia si celavano infatti i ritratti dello stesso D'Antoni e dello storico siciliano Michele Amari, cospiratori e partecipi dei moti del 1848.

Merita anche di essere ricordata in questo contesto Annetta Turrisi Colonna, allieva dapprima di Patania e poi di Lo Forte, che visse proprio gli anni cruciali tra il 1820 e il 1848 durante i quali, affiancando alla passione per i colori quella per la letteratura, entrò in stretto contatto con Francesco Paolo Perez e il suo discepolo Paolo Emiliani Giudici²¹⁸. I due, classicisti, liberali e progressisti, antiromantici e segnatamente antimanzoniani, coniugando l'impegno culturale con quello civile e politico aprirono la strada alle nuove istanze risorgimentali e influenzarono notevolmente anche il dibattito artistico allora incentrato sulla polemica fra classicisti e romantici²¹⁹.

Proprio a ridosso degli eventi del '48, quando cominciò a meditare – a detta di Agostino Gallo – "su composizioni storiche di sua invenzione" la pittrice realizzò uno dei dipinti più suggestivi della pittura storica di tutto l'Ottocento siciliano, *Costanza Normanna esce dal monastero*, donato dal figlio Girolamo Settimo, principe di Fitalia, alla Società di Storia Patria di Palermo (fig. 49)²²¹. L'opera illustra la leggenda secondo cui Costanza d'Altavilla,

- 54. Luigi Lojacono, *Vespri siciliani*, 1860 ca., olio su tela, Palermo, collezione privata.
- 55. Luigi Lojacono, attr., *Scena di battaglia*, 1840-1850, olio su tela, Palermo, collezione privata.





57. Luigi Lojacono, *Scena di battaglia*, 1840-1850 ca., olio su rame, Palermo, collezione privata.





58. Luigi Lojacono, *Scena di battaglia*, 1840-1850 ca., olio su rame, Palermo, collezione privata.

59. Luigi Lojacono, *Scena di battaglia*, 1840-1850 ca., olio su rame, Palermo, collezione privata.







monaca a Palermo, fu costretta ad abbandonare il monastero per sposare l'imperatore Enrico VI, figlio di Federico Barbarossa. Il motivo ispiratore non era dei più originali: Annetta si rifece infatti alla storia dei Normanni in Sicilia, di gran moda ai tempi. Con uno spirito autenticamente romantico, scelse però di rappresentare l'episodio così come narrato da Dante nel III canto del Paradiso, brano probabilmente da lei conosciuto attraverso le lezioni del suo maestro, il poeta Giuseppe Borghi, sostenitore della ripresa degli studi danteschi in Sicilia²²².

Il dipinto, databile intorno al 1843, sembra riassumere la totalità degli insegnamenti appresi negli anni della formazione, dalla composizione ben meditata e costruita all'attenzione per il vero, oltre all'assimilazione dei modelli classicheggianti, i "precetti dei Grandi" come la stessa artista li chiamava²²³. Si basa infatti su una composizione assai articolata, all'interno della quale sono rappresentate diverse figure in movimento e ricche di carica espressiva, ora a gruppi ora isolate: dalle monache a sinistra che accompagnano Costanza, all'arcivescovo al centro, dal giovane che offre la corona, all'altro che si appresta a sbrigliare il cavallo, fino al reggibandiera nello sfondo della chiesa di San Giovanni degli Eremiti. Non manca neppure, nel personaggio con cavallo all'estrema destra del quadro, una citazione puntuale dal celebre brano pittorico del *San Giorgio e la principessa* di Pisanello. Tutte que-



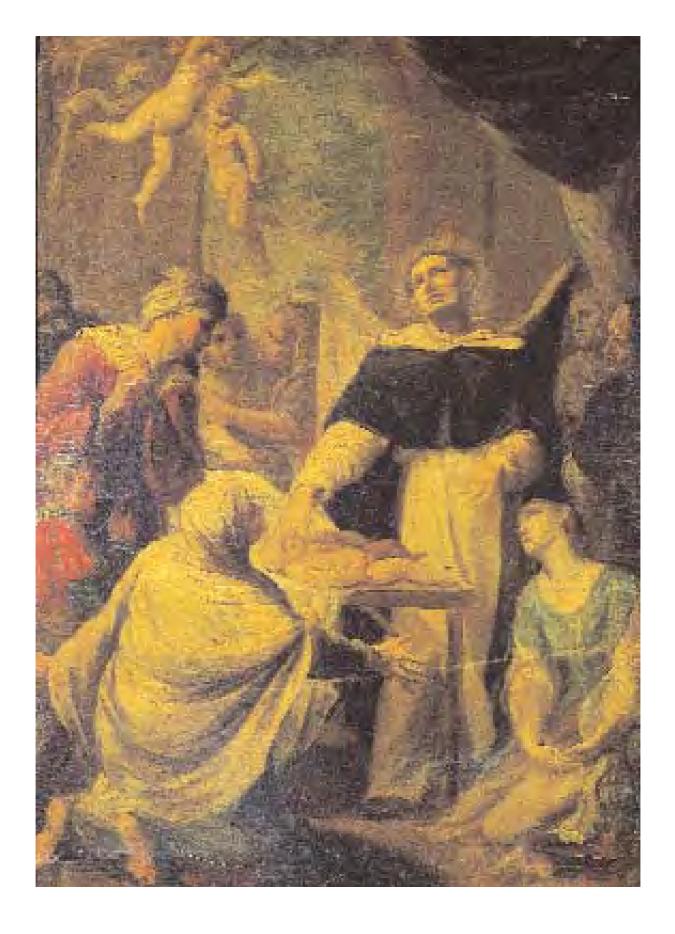
ste figure erano state anticipate dalla pittrice in dipinti di piccola dimensione realizzati nel corso della sua vita: squisite miniature, oggi alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo e in collezioni private, che, seppur ritrovandosi alla fine tutte assieme nel contesto di una composizione più vasta, mantengono sempre le caratteristiche di opere autonome (figg. 50-52)²²⁴. L'opera potrebbe dunque essere considerata il capolavoro di Annetta Turrisi Colonna, il momento finale del suo impegno, testimonianza dell'energia di tutta la sua, seppur breve, attività e, nello stesso tempo, presagio di un nuovo corso della sua pittura, più matura e originale in linea con i nuovi contenuti di stampo romantico.

Tra gli altri pittori impegnati in tematiche risorgimentali emerse Luigi Lojacono, padre del più noto Francesco, al quale si deve una nutrita serie di scene di battaglie, conservate alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo e in diverse collezioni private, nonché numerosi dipinti che rievocano le imprese garibaldine (figg. 53-61)²²⁵. Lojacono partecipò infatti alla spedizione dei Mille, assieme ai due figli Salvatore e Francesco, spesso fissando rapide impressioni di combattimento durante le stesse battaglie. Le sue sono opere, quasi sempre di piccole dimensioni e talvolta di formato ovale, caratterizzate da scene concitate, con soldati che agitano le spade e cavalli impennati, sullo sfondo di un paesaggio siciliano con alberi di ulivo in

63. Giuseppe Pensabene attr., *Lucia e l'Innominato*, 1860-1870 ca., olio su tela, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo.











lontananza e castelli diruti che "ricordano in miniatura – come osserva Antonella Purpura – le grandi composizioni di Gericault"²²⁶. In esse trapelano suggestioni della pittura realista di ascendenza napoletana del Seicento, ed in particolare di Salvatore Rosa e di Micco Spadaro, mediate però dalla conoscenza dell'opera del celebre pittore e letterato torinese Massimo d'Azeglio, fermatosi a Palermo nel 1848.

In questo contesto, accanto alle tematiche risorgimentali continuarono ad essere particolarmente graditi alla committenza i contenuti letterari, che a metà Ottocento traevano ispirazione soprattutto dalla *Divina Commedia* di Dante Alighieri – al centro anche in Sicilia di una riscoperta e di un nuovo fervore di studi – e dai *Promessi Spo*-

si di Alessandro Manzoni, considerato il manifesto programmatico del Romanticismo in letteratura. La *Divina Commedia* divenne, ad esempio, il soggetto principale al quale Andrea D'Antoni si dedicò durante tutta la vita per realizzare l'*Atlante Dantesco*, una serie di disegni che ne illustrano le tre cantiche, purtroppo oggi smembrata in collezioni diverse, nonché tele diverse, inedite, confluite in raccolte private (fig. 62). Dai *Promessi Sposi* riprese diversi soggetti per i suoi dipinti anche Giuseppe Pensabene, umanista appassionato, oltre che pittore formato alla scuola di Giuseppe Meli e di Salvatore Lo Forte, e appartenente all'*entourage* di Francesco Paolo Perez come D'Antoni e Annetta Turrisi Colonna (fig. 63)²²⁷.

Nelle quadrerie private dell'epoca non mancavano nep-



pure i soggetti sacri, tra i quali erano privilegiati i temi che sottolineavano maggiormente gli affetti famigliari e le opere che calavano l'iconografia tradizionale in una visione intimistica.

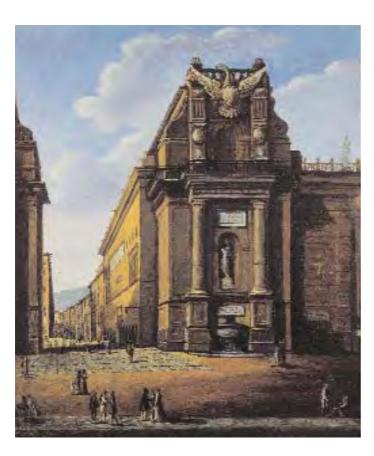
Dipinti di questo genere, prodotti parallelamente alle enormi tele chiesastiche, erano presenti, ad esempio, nella casa-museo di Agostino Gallo, distribuiti nelle stanze in alternanza con opere di altro soggetto²²⁸. La raccolta dell'erudito spaziava da esempi sei-settecenteschi, come la tavola di Pietro Novelli raffigurante "La sacra famiglia tra due angeli, uno che rassetta la culla, e l'altro che asciuga un pannolino al fuoco", così menzionata nel "notamento di quadri" dello stesso²²⁹, a dipinti di contemporanei, in prevalenza di Giuseppe Velasco, Giuseppe Patania, Francesco La Farina e Giuseppe Scaglione: tutti artisti che, accanto all'abate Giovanni Patricolo, erano a quel tempo i più richiesti anche dalla committenza ecclesiastica. Si trattava molto spesso di bozzetti di pale d'altare, come il S. Vincenzo Ferreri che risuscita un fanciullo di Velasco (fig. 64), che mostra un pittore giovane ancora in bilico tra neoclassicismo e tardo barocco²³⁰, o di copie da stampe del Cinque e Seicento, come il "S. Giovanni Battista imitato da Giuseppe Scaglione da Mistretta sulla stampa di Leonardo da Vinci", così descritto da Raymondo Granata nella prima sala della casa-museo di Gallo²³¹.

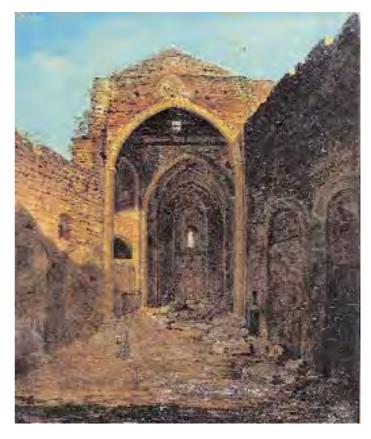
Ancora oggi in collezione privata si possono ammirare una *Madonna col Bambino e S. Giovannino*, firmata e datata "G. Patania p. 1837" (fig. 65), e una *Sacra Famiglia* (fig. 66) eseguita dallo stesso pittore un mese prima di morire²³². I quadri rappresentano ulteriori esempi della versatilità di Patania che, nello sforzo di aggiornamento continuo sulle tendenze pittoriche del momento, si fece interprete dei modi e temi propri dei puristi italiani ricorrendo a modelli compositivi e formali tratti dai primitivi e soprattutto da Raffaello²³³.

Un posto a parte nel panorama pittorico del periodo spetta al paesaggio, che, seppure non ancora riabilitato in ambito accademico, riscuoteva un gran successo non solo fra i collezionisti stranieri ma anche fra i committenti e i mecenati siciliani²³⁴.

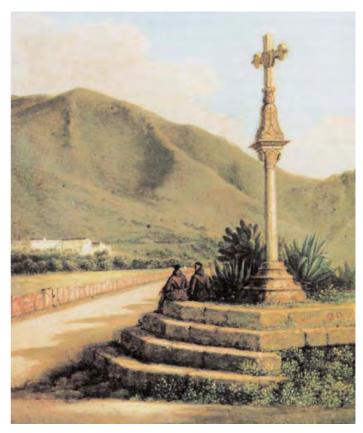
In epoca neoclassica la pittura paesaggistica seguiva un rigido codice, basato sugli scritti dei teorici del tempo, ad iniziare da Francesco Milizia. Erano previste tre diverse tipologie di dipinti: le rappresentazioni fedeli che riproponevano sulla tela l'immagine reale del paesaggio raffigurato; i "paesaggi misti" che, all'interno di vedute reali,

- 68. Giovan Battista Carini, *Porta Felice*, 1836, tempera su tela, Palermo, collezione privata.
- 70. Giovan Battista Carini, *Un angolo di Piazza Vigliena*, 1836, tempera su tela, Palermo, collezione privata.
- 69. Giovan Battista Carini, *Chiesa dello Spasimo*, 1836, olio su tela, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo.
- 71. Giovan Battista Carini, *La Croce di Santa Maria di Gesù*, 1840 ca., olio su tela, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo.











inserivano personaggi e animali dal carattere pittoresco; infine i paesaggi completamente idealizzati, che riproducevano luoghi e situazioni esistenti soltanto nella fantasia dell'artista²³⁵. Su tutti i soggetti dominavano comunque le 'leggi del Bello' che consentivano "di trasformare in piacevoli rappresentazioni anche le scene più inquietanti" prendendo così distanza – come osserva Carlo Sisi – dalle "oggettivazioni estemporanee e dalle turbolenze formali che erano state peculiari del sublime settecentesco, ora integrato nelle regole, autorevoli e rasserenanti, dell'ordine e della grazia"²³⁶.

Nel primo Ottocento erano tuttavia pochi gli artisti siciliani specializzati esclusivamente in questo campo. Tra gli altri emerse Francesco Zerilli, che Agostino Gallo descrisse come "il solo che siasi tra i nostri recenti artisti dato di proposito alla pittura a tempera ne'paesi"²³⁷. Allievo di Giuseppe Patania, Zerilli si affermò nell'ambiente artisti-

co come l'iniziatore del vedutismo siciliano²³⁸. Le sue gouaches incontrarono immediatamente il favore del pubblico, composto da amatori locali e da turisti in cerca di souvenirs, ma anche da importanti committenti stranieri, quali l'imperatore d'Austria, l'imperatrice Maria Luisa e il duca di Buckingham, che spesso ne acquistavano più di un esemplare, arrivando anche ad ordinarne dozzine (fig. 67). La fortuna del pittore ebbe come testimone privilegiato l'onnipresente Gallo, che non mancò di mettere in rilievo come le sue vedute fossero "avidamente ricercate da' nazionali, e dagli stranieri, e da tutti lodate la precisione, ed esattezza del pennello, per l'intelligenza della prospettiva, e del gioco della luce e delle ombre, e per la nettezza delle tinte"239. Nel corso degli anni, Zerilli si specializzò sempre più nel genere e sperimentò nuove tecniche che gli permettevano di ottenere colori più luminosi ed una migliore resa prospettica, utilizzando anche la came-

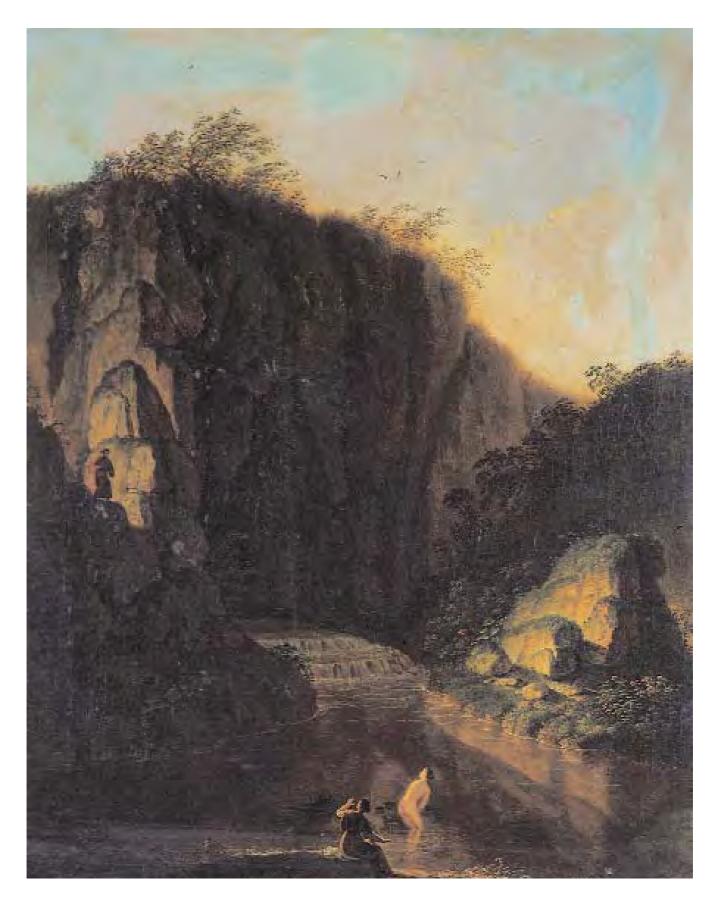


ra oscura. La sua produzione, interrotta prematuramente dalla morte durante l'epidemia di colera del 1837, fu quasi del tutto composta da ampie vedute panoramiche, caratterizzate da un minuzioso descrittivismo e dall'uso di un cromatismo dalle tonalità trasparenti e luminose²⁴⁰. I quadri replicavano all'infinito, con minime varianti di luce o di inquadratura, una serie di soggetti siciliani, quali Palermo vista dal mare o dalle pendici della Conca d'oro, Monte Pellegrino e altri scorci pittoreschi dell'Isola, nonché i monumenti antichi più celebri, "vedute di precisione topografica, ma ugualmente attente a registrare le ombre proiettate dagli edifici sulle piazze e sulle strade, e le zone in piena luce, al punto che con esattezza si potrebbe determinare l'ora della ripresa"²⁴¹. Il suo stile, basato su un nitore luminoso che contribuiva ad accentuare la minuziosità delle descrizioni di campagne e borghi, si rifaceva direttamente all'innovativa produzione della

'Scuola di Posillipo' fondata a Napoli dall'olandese Anton Pittloo²⁴².

La lezione di Zerilli fu ripresa da Giovan Battista Carini, Andrea Sottile, Giuseppe Tripi e altri artisti attivi nel palermitano, che la integrarono con la cultura figurativa e i nuovi modi della pittura napoletana²⁴³. A questi si deve una serie ampissima di vedute di Palermo, caratterizzate nello sfondo dalla presenza costante dell'inconfondibile sagoma di Monte Pellegrino.

Carini, allievo di Vincenzo Riolo, mostrò "fin dall'inizio della sua attività – a detta della critica ottocentesca – una naturale predisposizione per il paesaggio"²⁴⁴, come mostrano alcune vedute dei luoghi più noti e suggestivi di Palermo, quali la chiesa di S. Maria dello Spasimo (fig. 69), Piazza Vigliena (fig. 70), o ancora l'antico convento di S. Maria di Gesù alle falde del Monte Grifone (fig. 71)²⁴⁵. Nel gruppo si distinse anche Tommaso Riolo, figlio di Vincenzo, che





dipinse una serie di scorci caratteristici della città nei quali è evidente l'assimilazione dei modi dei pittori della Scuola di Posillipo e la rivisitazione in chiave personale delle novità elaborate nella cerchia di Giacinto Gigante²⁴⁶. Si vedano ad esempio Via Stabile dal Sammuzzo e Santa Lucia al Borgo (figg. 72-73), entrambe datate 1863 e già nella collezione Empedocle Restivo, poi confluite alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo²⁴⁷. Le due vedute offrono una prospettiva inedita, con un punto d'osservazione ribassato al quale corrisponde un'inquadratura ristretta. Ne guadagna l'immediatezza della scena, che bandisce il gusto per il bozzetto e si concentra su particolari del quotidiano, come le barche tirate in secco o i panni stesi ad asciugare, il tutto reso con toni smorzati e lievi tocchi di colore che dimenticano la tradizione pittorica partenopea privilegiando una poetica dall'impronta realistica²⁴⁸.

Accanto a questi artisti specializzati, nella pittura di paesaggio si cimentarono con interessanti risultati tutti gli altri pittori del tempo che, pur emergendo in altri campi, non disdegnarono il genere e ottennero il favore della committenza con vere e proprie vedute, ma anche con splendidi paesaggi nei quali il mito era utilizzato come pretesto, sulla scia delle liriche "invenzioni" di Claude Lorrain, Nicolas Poussin e Domenichino. Basti per tutti l'esempio di Laura di Valchiusa e la fonte Sorda, proveniente dalla quadreria di Gallo e ora in collezione privata, frutto della poliedrica creatività di Patania che lo dipinse, secondo quanto riporta l'iscrizione posta nel verso, nel 1843 (perfezionandolo nel 1849) con una palese allusione alla canzone del Petrarca Chiare fresche e dolci acque²⁴⁹ (fig. 74). L'opera, considerata dalle fonti ottocentesche "uno dei migliori paesaggi condotti dal Patania...ricavato da un disegno tratto sul luogo", nonostante lasci trasparire la vena romantica del pittore non disgiunta dall'osservazione del vero, risulta legata a schemi settecenteschi e assai lontana dall'attento e descrittivo vedutismo di Zerilli²⁵⁰. Nel dipinto, come nota Franco Grasso, è infatti ancora presente quella "difformità di analisi tra la 'verità' della natura e la 'verità' del racconto assunta dal mito e dalla storia, comune a molti artisti dell'età romantica"251.



In questo primo scorcio di secolo – come è stato recentemente ribadito – la pittura di paese, grazie alla maggiore libertà di espressione di cui godeva per essere considerata in ambito accademico un genere 'minore' rispetto a quello storico, ebbe il merito di proporsi come la via privilegiata verso "la modernità dell'arte"²⁵². Ne ebbero consapevolezza i critici dell'Ottocento, che considerarono la pittura paesaggistica il primo esempio di arte moderna, intesa come espressione figurativa dell'individualità e del pensiero del pittore²⁵³. E ne furono convinti anche gli stessi artisti che "colla testa vuotata dalle regole e riempita dal desiderio di imitar le cose che vedevano, e di comunicare alla tela le sensazioni provate innanzi alla verità, non composero più il paesaggio, ma gli dettero un'anima"²⁵⁴.

La vera grande stagione del paesaggio, segnata dalla presenza totalizzante del genere in ambito collezionistico, ebbe inizio però solo più tardi, quando le astratte convenzioni del Neoclassicismo cedettero il campo ad un'arte che potesse parlare al cuore e le storie vere furono preferite alla mitologia²⁵⁵. Protagonisti ne furono i palermitani Francesco Lojacono, Antonino Leto e Michele Catti, triade di artisti ai quali si deve gran parte della fama conquistata dalla pittura siciliana nell'Ottocento²⁵⁶.

Lojacono, figlio del pittore Luigi, si formò come il padre a Napoli presso la scuola di Filippo Palizzi, dove ebbe modo di assimilare e fare propria la capacità di rendere sulla tela la realtà dell'ambiente, con una scrupolosa attenzione al particolare e con un occhio rivolto alle novità realiste che si sviluppavano a Roma, Firenze e Parigi²⁵⁷.

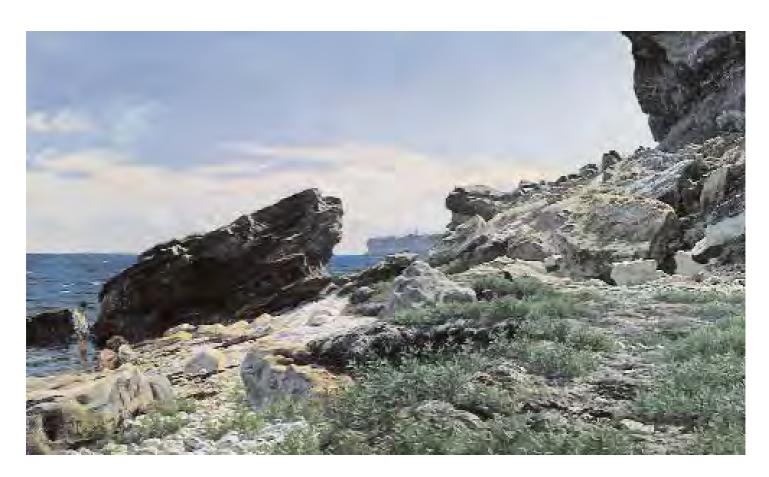


Dopo avere combattuto al seguito di Garibaldi insieme col padre e il fratello, depose le armi e, tornato in Sicilia, si dette completamente alla pittura, dedicandosi a descrivere con pennelli e colori i più suggestivi angoli dell'Isola e della costa napoletana ed intervenendo, con le sue opere, a quasi tutte le esposizioni nazionali e internazionali dell'epoca²⁵⁸. Nacque così una infinita serie di marine, tranquille o lievemente increspate, riprese nei diversi momenti della giornata, nella luce splendente del mezzogiorno o nell'atmosfera attenuata del tramonto, spesso abitate da protagonisti involontari, come pescatori al lavoro o ragazzini in cerca di telline (figg. 78-82)²⁵⁹. E ancora scorci di campagna, immersi nell'atmosfera estiva siciliana, soffocante di afa e di polvere (figg. 83-85), o trazzere allagate dalla pioggia invernale e percorse da contadini sui loro

muli (figg. 89-90), e tante vedute di altri luoghi meno isolati e impervi, soprattutto di Palermo ed Agrigento. Il pittore era solito spesso replicare i suoi dipinti più noti, con varianti talora significative di ambientazione e di luce, sollecitato dalle pressioni di amici e collezionisti e dalla volontà di riprendere un soggetto già trattato per apportare miglioramenti (figg. 83, 92)²⁶⁰. La sua produzione fu febbrile e favorita da un gran successo di pubblico e di critica che seguirono con immutato interesse il cammino artistico verso espressioni più mature, ma comunque sempre sostenute da una eccezionale capacità – evidenziata da Franco Grasso – di rendere "la luce dell'estate siciliana, il gravare dell'afa sulla campagna... l'immagine di una Sicilia luminosa e serena" che gli valse fra i contemporanei il soprannome di "ladro del sole"²⁶¹.

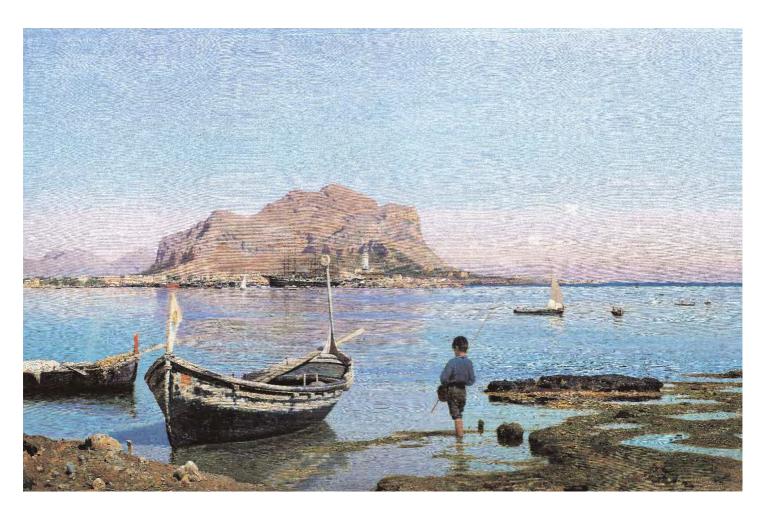
78. Francesco Lojacono , *Rocce e mare di Balestrate*, 1880-1890 ca., olio su tela, Palermo, collezione privata.

79. Francesco Lojacono, $\it Marina, 1880-1890$ ca., olio su tela, Palermo, collezione privata.





- 80. Francesco Lojacono, *Marina di Palermo con Monte Pellegrino*, 1884, olio su tela, Palermo, collezione privata.
- 81. Francesco Lojacono, *La raccolta di telline*, 1880-1890 ca., olio su tela, Palermo, Fondazione Whitaker.



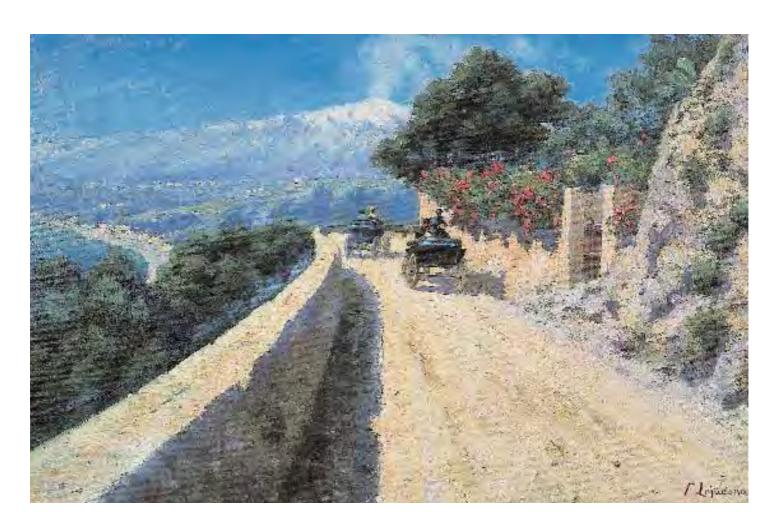


- 82. Francesco Lojacono, *Marina di Palermo con Monte Pellegrino*, 1865-1880 ca., olio su tela, Palermo, Fondazione Banco di Sicilia.
- 83. Francesco Lojacono, *Strada polverosa*, 1891-1895 ca., olio su tela, Palermo, collezione privata.





- 84. Francesco Lojacono, *Veduta dell'Etna da Taormina*, 1880-1890 ca., olio su tela, Palermo, collezione privata.
- 85. Francesco Lojacono, *Veduta di Palermo*, 1875, olio su tela, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo.





- 86. Francesco Lojacono, *Paesaggio con armenti*, 1868, olio su tela, Palermo, collezione privata.
- 87. Francesco Lojacono, *Campagna con ulivi*, 1865-1875 ca., olio su tela, Palermo, collezione privata.







Lo stile di Lojacono si caratterizzò nel primo periodo per una maniera meticolosa che curava intensamente i particolari più minuti e più reconditi, frutto della lezione di Palizzi. Esemplificativo è *Vento in montagna*, datato 1872, che riproduce con una minuziosità quasi analitica ogni piccolo dettaglio del paesaggio battuto dalla tramontana (fig. 88)²⁶². Si arricchì in seguito delle influenze dei macchiaioli e dei contatti con Leto e pervenne, attraverso la ricerca di sottili effetti atmosferici e luministici, a una visione dominata dal "perfetto equilibrio tra approccio realistico e visione sentimentale della natura" che caratterizza la maggior parte delle sue opere²⁶³.

L'artista ebbe un ampio stuolo di committenti e acquirenti, dai Lanza di Trabia ai Florio, dai Whitaker ai Bordonaro, dal barone Giovanni Riso di Colobria all'avvo-

cato Edoardo Alfano, per citare solo alcuni dei nomi più noti della Palermo *fin de siècle*, con i quali strinse anche rapporti di amicizia. Il più appassionato collezionista delle sue opere fu l'agrigentino Giuseppe Sinatra, facoltoso personaggio appartenente ad una famiglia di imprenditori originari di Caltagirone, che acquistò più di cento dipinti tra tele del pittore (ben ottantaquattro) e di suoi allievi ed epigoni, con l'intento di mettere insieme un'esaustiva rassegna dell'intera attività di Lojacono²⁶⁴. La raccolta Sinatra ospita così alcuni dei pezzi più significativi della sua produzione e ne documenta al contempo quasi tutte le tappe del percorso artistico, anche attraverso la presenza di copie di opere già eseguite, ordinate appositamente dal mecenate. Spazia di conseguenza dalle opere degli esordi, come la *Cubula* che si rifà al tipico reper-

- 89. Francesco Lojacono, *L'estate. Dopo la pioggia*, 1880-1890 ca., olio su tela, Palermo, Fondazione Banco di Sicilia.
- 90. Francesco Lojacono, In giardino-Orto Botanico, 1895-1905 ca., olio su tela, Palermo, Fondazione Banco di Sicilia.

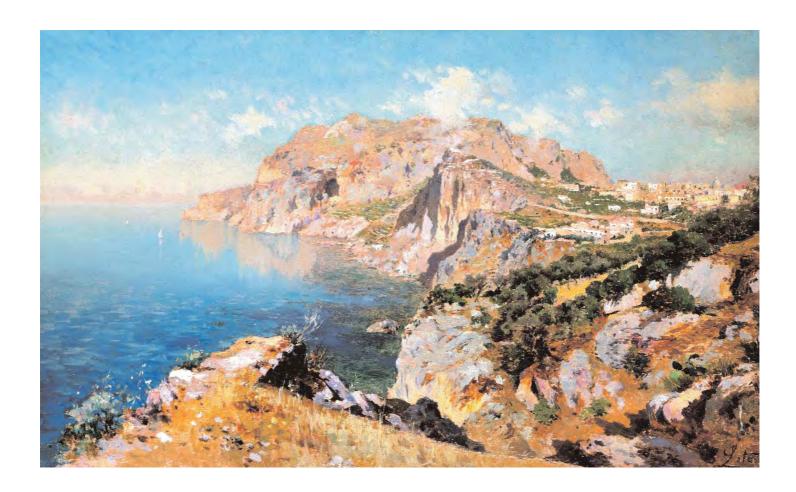




- 91. Francesco Lojacono, *Strada polverosa*, 1891-1895 ca., olio su tela, Palermo, collezione privata.
- 92. Francesco Lojacono, *L'estate in Sicilia. Strada di campagna,* 1891-1895 ca., olio su tela, Palermo, Fondazione Banco di Sicilia.







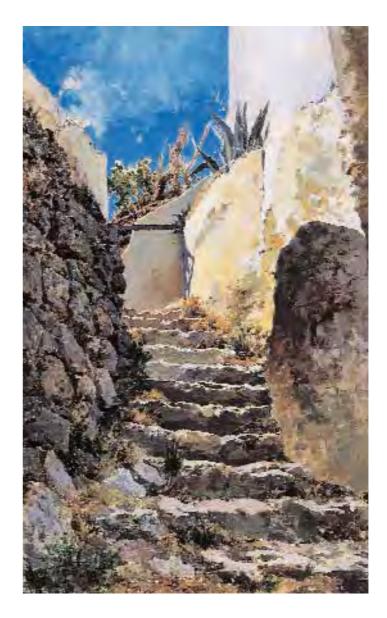
torio dei topoi normanni seguendo i modelli della pittura precedente, o Castello a mare, che segue il filone paesaggistico della scuola di Posillipo, a Rocce di Bagheria che rientra in quella che Maria Accascina definisce "il periodo delle pietre vive", corrispondente agli anni Sessanta e oltre, ai quattro dipinti abbozzati su tavola (Boschetto, Nel sentiero del bosco, Carrubo e Studio di alberi), che denotano l'influenza della pittura macchiaiola, a Ulivo saraceno, datato 1899, con cui iniziò un filone della sua pittura che - come è stato notato - "ha il suo antefatto ancora una volta nelle sperimentazioni macchiaiole, cui si aggiunge un sentimento della natura soggettivo, non più oggettivo", ad alcune delle ultime vedute come quelle del Tempio della Concordia e del Tempio di Giunone, testimonianza dell'ultimo Lojacono che predilesse una stesura materica e grumosa, una tavolozza illividita, una visione atmosferica dai contorni sfumati²⁶⁵.

Anche Antonino Leto fu indirizzato verso la pittura di paesaggio di stampo realista da Luigi Lojacono e ricevette nuovi impulsi durante il soggiorno napoletano del 1863, a diretto contatto con le opere di Francesco Palizzi e di Domenico Morelli e soprattutto degli artisti della Scuola

di Resina²⁶⁶. Una delle sue prime opere, Case al sole, in collezione privata, mostra già una interpretazione del genere paesaggistico nuova rispetto al rigoroso realismo palizziano per l'impostazione lirica del tema proposto²⁶⁷. A causa della sua salute malferma, Leto lasciò la Campania dopo appena sei mesi di soggiorno e tornò a Palermo, dove conobbe il ricco imprenditore Ignazio Florio che gli commissionò numerose opere e lo sostenne nella sua attività. Nel 1875, grazie ad un sussidio concesso da Florio, si recò a Roma dove ampliò le sue esperienze a contatto con Francesco Paolo Michetti. Nel frattempo si era già fatto apprezzare non solo in Sicilia (nel 1871 ottenne una medaglia d'oro alla mostra di Siracusa con il dipinto La Bufera, oggi disperso), ma anche a Milano, durante le esposizioni del 1872, del 1874, del 1875 e del 1877²⁶⁸. Partecipò al Concorso per il pensionato artistico di Roma con il dipinto La raccolta delle olive, oggi alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo, che enuncia i principi della sua arte basata sulla trasfigurazione lirica del dato naturale (fig. 95)²⁶⁹. Soggiornò poi a Firenze dove conobbe la pittura dei macchiaioli, rafforzando così la sua vena coloristica e la tendenza verso l'uso di una pennellata rapida e briosa. Nel 1878 fu chiamato a Parigi dal mercante Goulip e vi aprì uno studio, riscuotendo con la sua ricca produzione ampi consensi. Il periodo parigino fu segnato anche dall'amicizia con De Nittis, sotto la cui influenza dipinse scene di vita parigina di sapore piacevolmente mondano. Dopo due anni tornò a Palermo e riprese a dipingere per i Florio. Alla committenza della ricca famiglia si legano le Saline di Trapani²⁷⁰ (fig. 96), in cui evidente è l'influsso della tecnica impressionistica, e la grande tela con la Mattanza, oggi conservata nelle collezioni del Banco di Sicilia di Palermo, eseguita tra il 1883 e il 1887 e considerata uno dei capolavori del realismo siciliano²⁷¹ (fig. 97). Nel 1882 Leto si allontanò definitivamente da Palermo per trasferirsi a Capri, dove continuò a produrre dipinti raffiguranti paesaggi marini e agresti dai toni solari, segno di un ritorno alla tradizione italiana, ma con un vigore naturalistico e una forza cromatica più intensi, dettati dalla piena padronanza dei mezzi pittorici e dall'assimilazione di tutte le esperienze fatte nel corso della sua intensa attività²⁷². Contemporaneamente continuò a inviare le sue opere più significative a mostre in Italia e all'estero, tra le quali Nel bosco di Portici a Firenze nel 1884, Nel golfo di Napoli a Genova nel 1884, Ve ne dar a Torino nel 1884, Siamo in tre a Milano nel 1885, Trio a Napoli nel 1886, Church of S. Marco, Neapolitan fisherman, Tunny fishing in Sicily a Londra nel 1888, Marina di Castello a Capri, Scogli della piccola marina a Capri a Venezia nel 1910²⁷³. Grande successo ottenne a Roma nel 1883 con opere come I Funari di Torre del Greco, acquistata dal Ministero della Pubblica Istruzione, i cui bozzetti si trovano alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo²⁷⁴.

Con Michele Catti, l'interpretazione del paesaggio si allontanò sia dalle vedute analitiche e fotografiche di Lojacono, suo maestro, sia "dagli intenti realistici" di Leto, "per seguire – come osserva Gioacchino Barbera – una vena pittorica vagamente impressionista, dai toni spenti e malinconici, tutta giocata su raffinati passaggi tonali, espressa in numerosi schizzi e acquerelli e nei più noti paesaggi e marine"²⁷⁵. Il pittore utilizzava i quadri come espressione dei propri sentimenti e come mezzo privilegiato per dare sfogo alle pieghe più profonde dell'animo umano, creando ogni volta empatia tra paesaggio naturale ed atteggiamento psicologico dell'artista²⁷⁶. "Episodio di pittura intimistica, tutta vissuta nell'interiorità del suo spirito" è stata infatti definita la sua arte²⁷⁷.

Da una prima fase caratterizzata dall'influenza dei modi di Francesco Lojacono, Catti passò ad una pittura in cui il minuzioso particolarismo descrittivo di matrice lojaconesca cedette il posto ad un fare pittorico tutto basato sulla rap-



presentazione della realtà, a sua volta trasfigurata e rivissuta attraverso il ricordo, unico modo, secondo l'autore, per riprodurre in sintesi la multiformità del reale²⁷⁸. Si riferiscono al primo periodo una serie di dipinti e disegni raffiguranti paesaggi, marine, pescatori e strade assolate, resi con un cromatismo dai toni tenui e smorzati. All'ultimo decennio dell'Ottocento, che coincise con una fase di riflessione e di meditazione per il pittore, risalgono invece dipinti come *Alba* (fig. 98), *Barca corallina, October,* nei quali confluirono le esperienze veriste di Lojacono, l'impressionismo di De Nittis filtrato attraverso i modi di Leto, e il ricordo di vedute parigine e londinesi dello stesso De Nittis, il tutto però caratterizzato da un'impronta originale data dalla "pennellata densa e sovrapposta, da una 95. Antonino Leto, *La raccolta delle olive*, olio su tela, ante 1874, olio su tela, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo.

96. Antonino Leto, *Saline di Trapani*, 1881, olio su tela, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo.







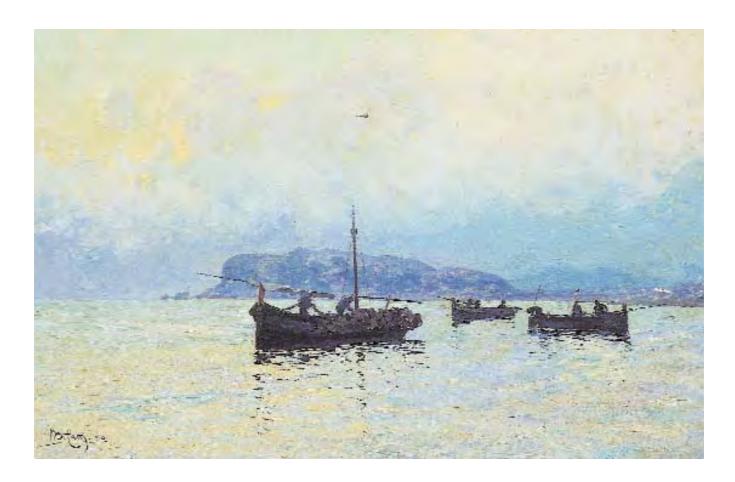
intensa vibrazione di tocchi, da un abbassarsi di toni"²⁷⁹. Queste opere si ponevano agli antipodi rispetto a quelle di Lojacono, contrapponendo alla minuziosa ricerca del vero una accurata selezione delle immagini attraverso il filtro del ricordo che ne smorzava il particolarismo accentuandone la liricità. In *Alba* (fig. 98) e nella *Tonnarazza* (fig. 99), ad esempio, il pittore trasferì sulla tela soltanto gli elementi che, comunicati dalla memoria, erano in grado di trasmettere le sue più intense emozioni: nel primo, la luminosità incerta al sorgere del sole, che sembra sottolineare il ritorno mesto dei pescatori a riva dopo una notte di lavoro; nel secondo, invece, la durezza del paesaggio scarno o la violenza del riflesso della luce sull'acqua²⁸⁰.

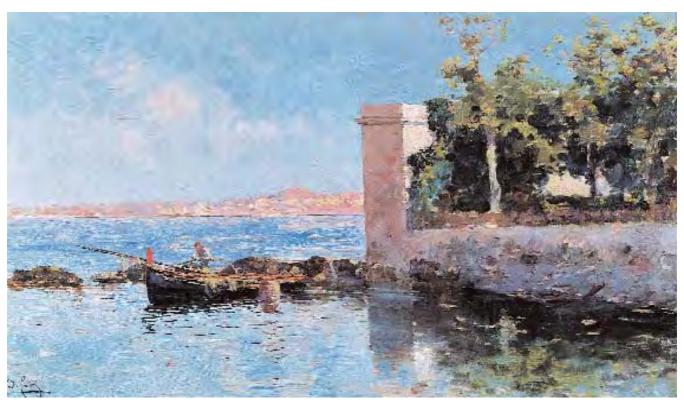
L'aura di tristezza che traspariva dai suoi quadri si accentuò negli ultimi anni quando, alle prese con problemi di salute e difficoltà economiche, il pittore infuse nelle opere il proprio stato d'animo trasformando il tono malinconico in angoscia e disperazione. Nelle sue tele, quasi sempre caratterizzate da un clima piovoso e autunnale, come quelle emblematicamente intitolate *Ultime foglie*, *Porta Nuova*, *Domenica piovosa*, *Brivido autunnale*, La fiera dei morti, esposte alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo, divennero allora dominanti una "atmosfera plumbea ottenuta mediante una cromia bassa e smorza-

ta, una pennellata liscia e un disegno sicuro e vibrante"281. I suoi quadri, raffiguranti marine, paesaggi campestri, scene di vita urbana, erano apprezzati e tenuti in grande considerazione dai collezionisti palermitani. Le fonti raccontano infatti che "il principe di Trabia dava spesso balli in suo onore, in occasione di successi riportati alle varie esposizioni, ed il principe Tasca frequentava assiduamente la sua casa"282. Le opere di Catti non riscossero, tuttavia, l'unanime consenso dei contemporanei, come mostra la scarsa attenzione che una sua tela, dal titolo Scene invernali, presentata alla Esposizione Nazionale di Palermo nel 1891, ebbe nelle cronache della manifestazione²⁸³. Allontanava il pubblico il suo carattere difficile e ombroso, ma soprattutto l'atmosfera decadente che permeava i suoi dipinti e che poteva apparire come un infausto presagio di fine di un'epoca dorata, in un clima che invece era ancora completamente pervaso dalla fede illimitata nel progresso e dalla fiducia delle possibilità – luminose quanto effimere – che si aprivano davanti alla nascente economia cittadina²⁸⁴.

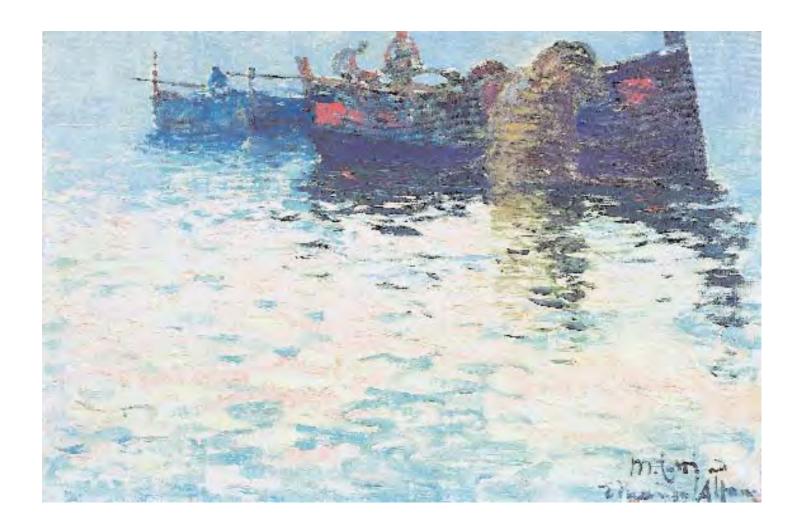
Al di là degli alti e bassi che le fortune dei singoli artisti poterono attraversare, il paesaggio costituì comunque un irresistibile richiamo per i collezionisti della seconda metà dell'Ottocento. Un esempio è fornito dalla ricchissima serie di dipinti proveniente dalla nobile casata dei baroni

99. Michele Catti, *Tonnarazza,* 1910, olio su tela, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo.

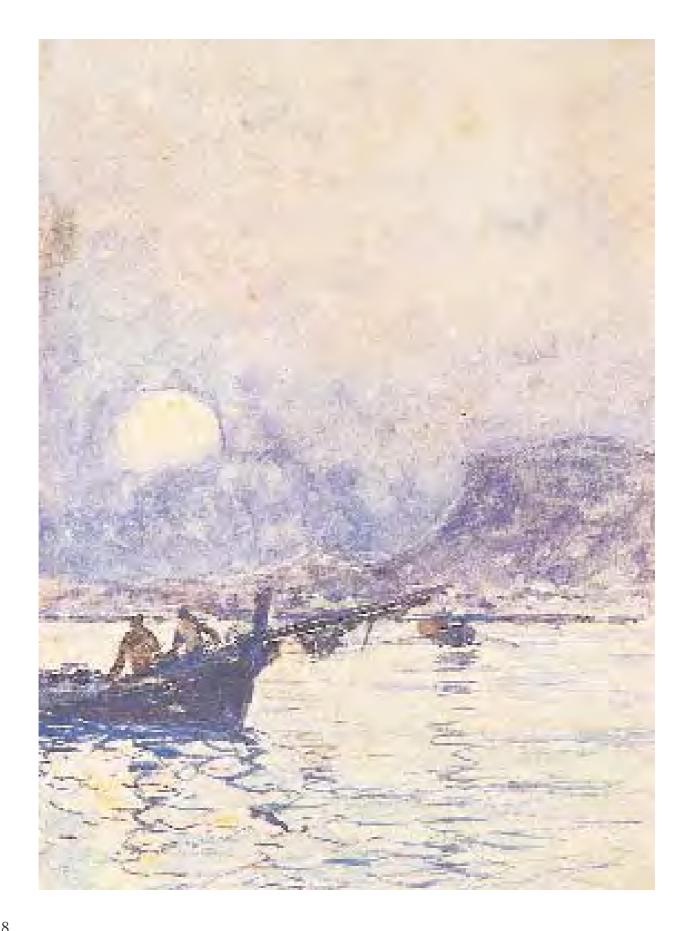


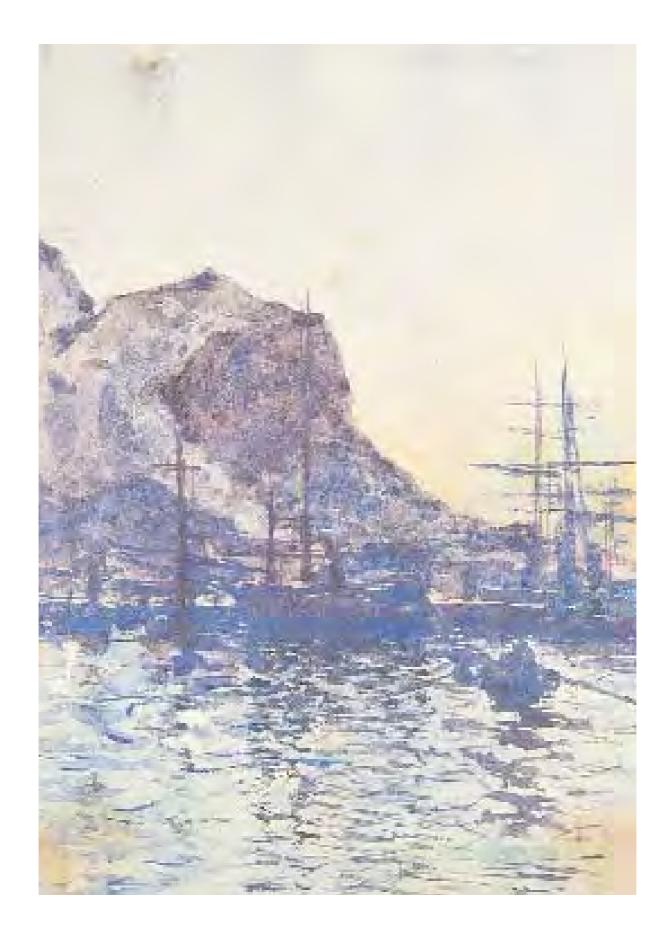


101. Michele Catti, *Strada dopo la pioggia*, 1891, olio su tela, Palermo, collezione privata.









105. Mario Mirabella, Ulivi,1890-1900 ca., olio su tela, Palermo, collezione privata.





106. Michele Cortegiani, *Veduta di Palermo*, 1890 ca., olio su tela, Palermo, collezione privata.

107. Ettore De Maria Bergler, *Spiaggia di Valdesi,* 1884, olio su tela, Palermo, Fondazione Banco di Sicilia.

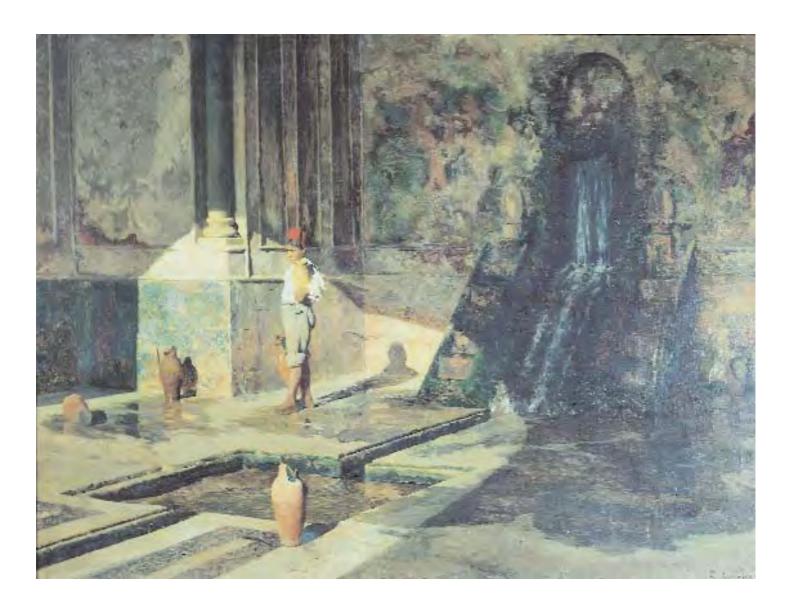






di Campobianco, di cui rimane memoria grazie ad un volume – assai raro – degli anni Cinquanta, scritto cioè poco prima che questa fosse smembrata²⁸⁵. Iniziata dal barone Domenico Morra – che come molti suoi contemporanei si dilettava a dipingere e modellare pastori da presepe²⁸⁶ – la raccolta fu continuata dal figlio Francesco che riuscì a formare, come scrisse un noto critico dell'epoca, "con accorto e sottile discernimento, un'imponente collezione di oltre trecento opere significative e rappresentative dei più noti pittori italiani del secondo Ottocento e del primo Novecento, ... così ben ordinata che potrebbe rappresentare compiutamente la pittura italiana del periodo anzidetto in una delle più importanti gallerie di arte moderna"287. Tra i lavori di artisti siciliani, particolarmente apprezzate dalla critica, oltre al "gioioso quadretto di Francesco Padovano, l'Abate Meli recita al popolo", e l'Etna di Natale Attanasio, allievo di Domenico Morelli, erano le opere di Francesco Lojacono, quali *Monte S.* Giuliano, Paesaggio agreste, Golfo di Palermo e Campagna Siciliana, "interprete implacabile della sua isola di fuoco"288. Ne facevano parte anche suggestivi paesaggi di Ettore De Maria Bergler (Le secche dell'Arno e Alberi a riva), Michele Catti (Castel di Tusa, Tempo piovoso), Domenico Quattrociocchi e Ciccio Camarda, quest'ultimo giudicato un "epigone valente del Naturalismo" 289, oltre

a circa venticinque tele di Antonino Leto, alcune delle quali relative al periodo francese, come *Parigi* caratterizzata dal tipico "envelopement" denittisiano elegantemente suggestivo²⁹⁰. Accanto agli esemplari d'arte siciliana, il barone Morra possedeva anche alcune significative tele napoletane: opere di Giacomo Gigante (Paesaggio flegreo, Paesaggio salernitano), tele "naturalistiche" di Filippo Palizzi (Cane da pastore), quadri romantici di Domenico Morelli (Otello, Desdemona, La modella, Casetta a Cava dei Tirreni, La figlia Eva in giardino, Cercola, Ritratto di giovinetta). Ed ancora lavori di Giuseppe De Nittis (Strada di campagna, Mare e nubi, Marina), del "rude" Michele Cammarano (*Paesaggio Eritreo*), opere di Edoardo Dalbono (Pescatori del golfo, Vita agreste, Verso Portici, La punta ai Posillipo), di Francesco Paolo Michetti (Gallinelle, Scogliera, Alba tra gli ulivi), di Vincenzo Gemito, (Autoritratto), di Antonio Mancini (Scolaretto in castigo)²⁹¹. Anche nella scelta di opere di artisti romani, toscani e piemontesi Francesco Morra si distinse per il gusto di "collezionista competente sensibilissimo" che, come scrisse il critico napoletano Alfredo Schettini, gli permise di "adunare con giusto equilibrio ed armonia questa collezione senza ricorrere al giudizio dei tanti esperti non sempre sinceri e disinteressati"292. Schettini espresse quindi una opinione estremamente positiva sulla gal-

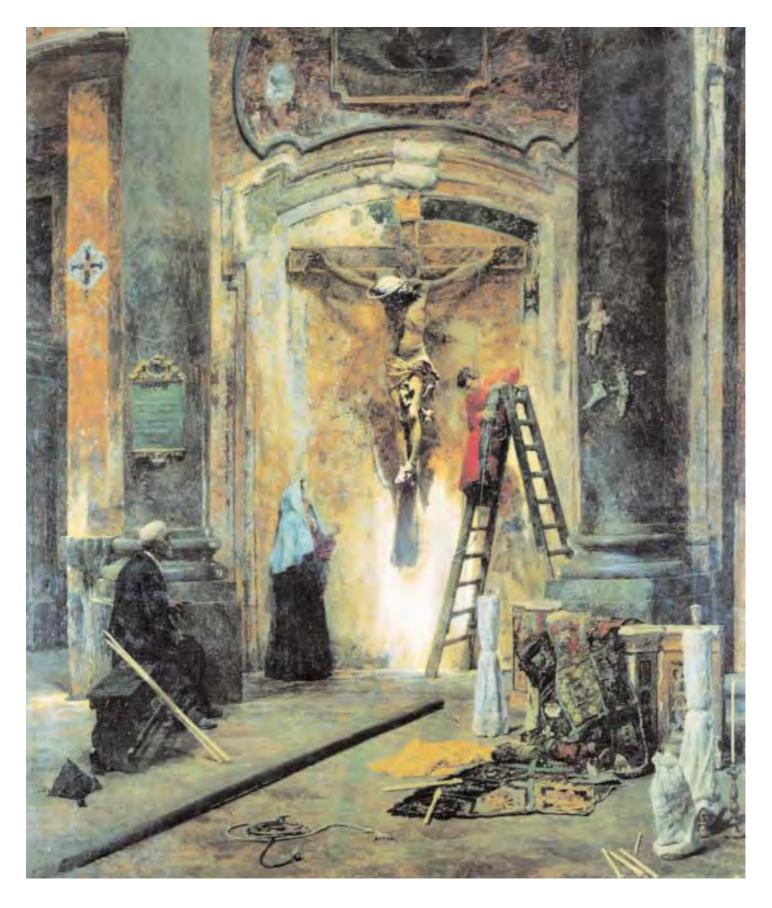


leria privata del collezionista: "Firme buone e dipinti validi. Ecco in che consiste l'intrinseco valore di una raccolta come questa del mio amico barone Francesco Morra. Il quale dunque ha una conoscenza intuitiva dei quadri in generale senza preconcetti e sistematismi culturali o piglio campanilistico; egli si è fatta una raccolta sopra tutto per dar piacere e gioia. Infatti l'occhio qui è sensibilmente attratto da quel 'quid' che persuade e che propriamente consiste nelle espressioni d'arte più intimamente sentite in modo che si stabilisca tra i quadri e il collezionista una forza comunicativa per cui vivere in mezzo ad essi significhi per lui ricrearsi lo spirito in un mondo ideale di bellezza e di serenità" 293.

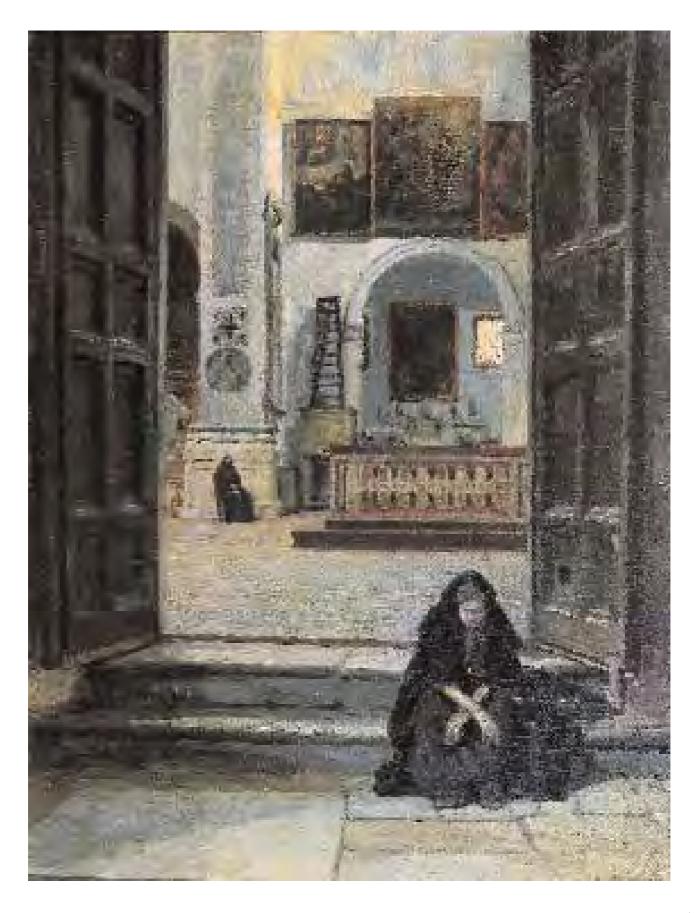
Fra il 1913 ed il 1915, i tre protagonisti ottocenteschi della pittura siciliana di paesaggio, Lojacono, Leto e Catti,

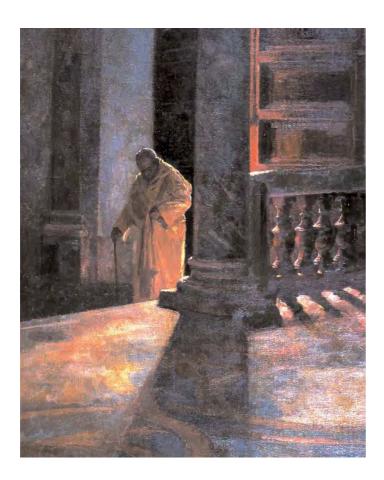
uscirono di scena a poca distanza l'uno dall'altro, lasciando lo spazio ad una schiera di allievi e seguaci che imitarono pedissequamente i loro modi, al punto che – come nota Eva Di Stefano – "il vedutismo naturalista finì per scadere a formula di una produzione in serie per un mercato abitudinario e di facile contentatura"²⁹⁴.

Tra i discepoli di Lojacono, che dal 1896 al 1914 mantenne la cattedra di "pittura di paesi e marine" nel Regio Istituto di Belle Arti"²⁹⁵, si ricorda l'allievo prediletto Mario Mirabella, appartenente ad una famiglia di artisti attiva fino ai nostri giorni²⁹⁶. Fedele continuatore del maestro, restò a lui per sempre idealmente legato, senza mai riuscire a sviluppare una propria maniera, ma rielaborando e riproponendo l'intero bagaglio di esperienze maturate a suo contatto. Di Lojacono, così, Mirabella finì



111. Salvatore Marchesi, *Donna seduta sui gradini della chiesa di S. Maria degli Angeli detta la Gancia*, 1890-1910 ca., olio su tela, Palermo, collezione privata.





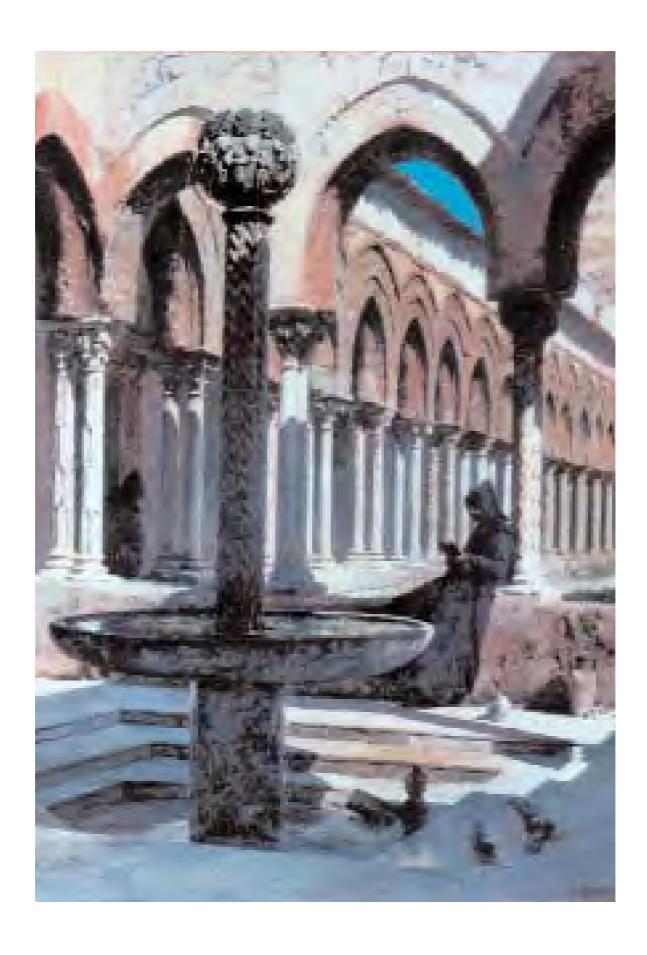


per diventare allo stesso tempo erede e vittima, prigioniero di un genere dal quale non riuscì mai ad affrancarsi. La grande facilità con cui riusciva ad imitare lo stile del mentore e che, come scrive l'Accascina nel breve spazio a lui dedicato in Ottocento siciliano, aveva la naturalezza "dei figli che ripetono il gesto paterno", si tradusse nella sua 'sfortuna' critica²⁹⁷: mai ebbe un giudizio pienamente positivo da parte dei suoi contemporanei; non una mostra retrospettiva gli fu dedicata; neppure una minima parte gli fu tributata di quell'attenzione e risonanza che invece ogni episodio legato al grande Lojacono riscuoteva. Eppure molte sue opere – e lo sostenne con chiarezza la stessa Accascina – mostrano una assoluta padronanza della tecnica, tale che "in un ora, riusciva ad inchiodare, sulla tela, rupi e cielo tanto meglio se dimenticava il Maestro"298.

Le tele di Mirabella, ancora oggi in gran parte conservate in collezioni private, ritraggono ovviamente molti dei *topoi* usuali al Lojacono, talvolta replicando i suoi stessi dipinti (figg. 104-105). Non a caso una delle sue prime significative opere documentate è un incantevole paesaggio raffigurante il *Golfo di Napoli*, firmato e datato 1893,

oggi appartenente all'Assemblea Regionale Siciliana di Palermo: una veduta che, molto probabilmente, il giovane artista ebbe modo di ammirare in compagnia del suo maestro²⁹⁹. All'incisiva influenza da parte di quest'ultimo si devono senza dubbio la bassa inquadratura che, mettendo in evidenza la scogliera in primo piano, lascia intravedere sullo sfondo il Vesuvio e la fortezza di Castel dell'Ovo, nonché il formato rigidamente orizzontale del dipinto, la precisione e la nitidezza dei dettagli paesaggistici, la ricerca di sottili effetti atmosferici e luministici. Nello stesso tempo, alle lezioni del suo mentore doveva risalire la conoscenza – che appare chiara dal dipinto – della tradizione vedutistica che dagli esempi settecenteschi giunge al naturalismo napoletano e al verismo palizziano, per approdare ad una nuova e straordinaria resa dei valori cromatici e luminosi³⁰⁰.

Le medesime tappe di Lojacono erano spesso ripercorse e riproposte sulla tela, oltre che da Mario Mirabella, anche dagli altri suoi allievi, quando costoro non visitavano quei luoghi al seguito del maestro. Un chiaro esempio di tale consuetudine sono alcune opere di Michele Cortegiani – come l'ampia *Veduta di Palermo*, in collezione pri-

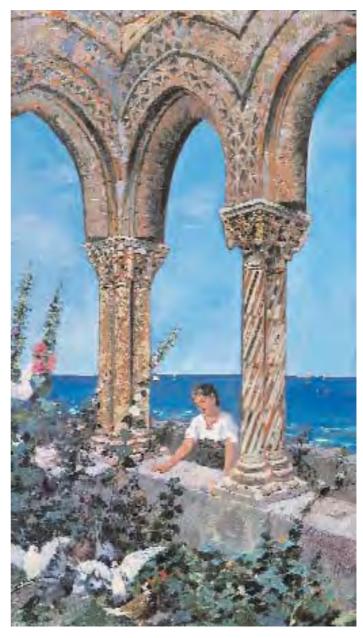


115. Salvatore Marchesi, *Gocce di cera (coro della chiesa di S. Antonio da Padova di Palermo)*, ante 1909, olio su tela, Palermo, collezione privata.









vata (fig. 106) – ed ancora di Gennaro Pardo o Ettore De Maria Bergler (figg. 107-108), per citare i nomi dei più noti suoi allievi³⁰¹.

Nella seconda metà del secolo, accanto al paesaggio, ottenne un suo spazio nelle collezioni il genere della pittura cosiddetta 'prospettica', che proponeva fedeli riproduzioni di interni monumentali di edifici, spesso relativi a chiese o sacrestie³⁰². In quest'ambito notevole fortuna riscossero le numerose variazioni sul tema presentate dai quadri di Salvatore Marchesi³⁰³. L'artista, pur essendo nato e formatosi a Parma, si impose come uno dei principa-

li protagonisti del panorama artistico siciliano a cavallo tra Otto e Novecento. Nipote di Luigi Marchesi, anche lui pittore di interni, studiò paesaggio con Giulio Carmignani presso l'Accademia di Parma e si specializzò poi nella pittura d'interni prospettici, scrivendo pure due importanti manuali, *Principi fondamentali di Prospettiva lineare* e *Prospettiva lineare* pratica.

Marchesi, che si fece conoscere presto partecipando con frequenza alle numerose mostre organizzate dalle varie società promotrici italiane, fin dall'inizio della sua attività si distinse per la pittura di interni e di cortili, nella quale riprendeva la maniera dello zio. Contemporaneamente alla carriera di artista, intraprese e portò avanti l'attività di insegnante, ottenendo nel 1886 la cattedra di Prospettiva ed Elementi di Architettura presso il regio Istituto d'arte di Palermo³⁰⁴. Da quel momento in poi risiedette nel capoluogo siciliano, dove si inserì attivamente nell'ambiente artistico e culturale dell'epoca e diede vita ad una infinita e squisita serie di opere che ritraevano scorci di monumenti arabo-normanni, interni di chiese e di sacrestie (figg. 109-112)³⁰⁵.

Dai dipinti del periodo palermitano, che segnano la raggiunta maturità dell'artista, emergono in maniera evidente le caratteristiche salienti della sua produzione: il preciso e rigoroso studio prospettico, l'assoluta padronanza della tecnica, l'analisi minuziosa dei particolari, una profonda conoscenza dei valori pittorici e materici della luce e del colore. Si nota inoltre, soprattutto nelle numerose vedute del coro della Gancia di Palermo, un gusto particolare dell'inquadratura, del taglio compositivo e dell'impostazione del soggetto (fig. 113).

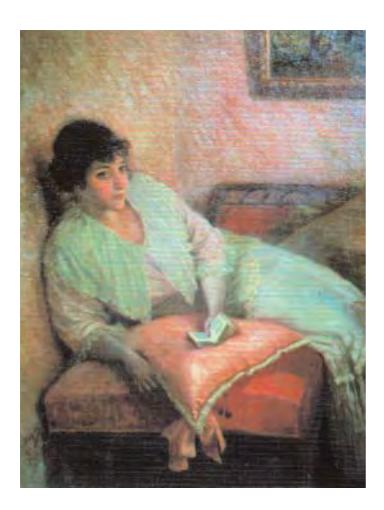
Negli interni di chiese e di sacrestie – animate quasi sempre dalla presenza di preti, monaci, chierici, sacrestani, mendicanti, intenti in faccende diverse, scrutati quasi a loro insaputa dall'artista – il pittore modellò con la luce gli arredi, rendendone quasi palpabile la materia e addirittura la polvere su di essi accumulata, come mostra il dipinto dal titolo Gocce di cera ambientato nel coro della chiesa di S. Antonio da Padova di Palermo³⁰⁶ (fig. 115). In alcuni casi mostrò i suoi scorci da audaci prospettive, facendosi guidare magari da un raggio di sole, come risulta evidente nelle inedite tele, rintracciate in collezioni private, raffiguranti rispettivamente una povera donna che chiede l'elemosina seduta sui gradini della chiesa di S. Maria degli Angeli detta la Gancia e l'interno di una chiesa attraversato da un monaco appoggiato al bastone (figg. $111-112)^{307}$.

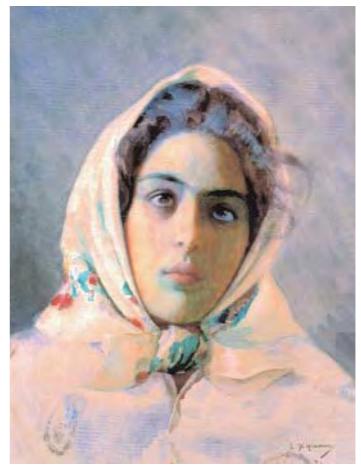
Nell'ultima fase della sua attività il suo linguaggio pittorico, suggestionato dagli esempi siciliani di Francesco Lojacono e di Ettore De Maria Bergler, si evolse verso una maggiore fluidità e rapidità impressionistica, accentuate da tocchi vibranti di colore intrisi di luce. Un posto a parte nella produzione di Marchesi spetta all'inedita *Natura morta*, nella quale l'obiettivo dell'artista inquadra esclusivamente, e da una visione ravvicinata, alcune suppellettili liturgiche e un volume per la messa, in quel suggestivo gioco di luci ed ombre che caratterizza sempre le sue opere e che qui raggiunge alcuni dei suoi più alti effetti lirici (fig. 116).

Un'ultima notazione sulla pittura da cavalletto e sui generi artistici che maggiormente riscossero il favore della



committenza va fatta sui 'ritratti di genere': "una tipologia di ritratto – spiega Gioacchino Barbera – per così dire 'ambientato', quasi sempre di giovani contadini e pescatori, dove l'interesse per la figura umana si associa alle notazioni d'ambiente e di costume, che ben presto finirà per assumere i connotati specifici della pittura di genere"308. Rientrano in quest'ambito, ad esempio, le figure di giovani siciliane dipinte da Ettore De Maria Bergler (figg. 117-118), le tavolette di studi dal vero di pescatori e contadini di Antonino Leto³⁰⁹, i ritratti ad acquarello di Salvatore Marchesi (fig. 119)³¹⁰ e la sterminata produzione di pastelli e olii del palermitano Luigi Di Giovanni, artista che più di tutti, integrando felicemente la formazione napoletana con l'assimilazione della cultura siciliana, si fece interprete di queste tematiche sostenuto dalla continua domanda di un vasto mercato, anche internaziona-





le³¹¹ (figg. 120-121). Gli esordi del Liberty: i Florio, i Whitaker e la nascita del Circolo Artistico di Palermo

Con la caduta dei Borbone e la proclamazione dell'unità d'Italia, si impose a Palermo la ricca classe imprenditoriale e armatoriale, formata dagli esponenti dell'alta borghesia cittadina e del ceto medio imprenditoriale³¹². Costoro, accanto ai rappresentanti dell'antica e nuova aristocrazia con i quali spesso strinsero legami di parentela, divennero i grandi protagonisti della vita culturale ed economica cittadina fin de siècle³¹³. Un ruolo privilegiato in questo contesto si conquistarono i Florio, famiglia di imprenditori di origine calabrese trasferitasi in Sicilia e padrona di un impero economico in contatto con il mondo della finanza e della cultura internazionali³¹⁴. Accanto ad essi si fece notare anche la presenza di una colonia di imprenditori inglesi, come i Woodhouse e gli Ingham-Whitaker, giunti in Sicilia ai tempi dell'alleanza fra la corte borbonica e l'Inghilterra, per impiantare industrie enologiche di grande prestigio, e dal 1840 legati agli stessi Florio da stretti rapporti d'affari³¹⁵.

Come era avvenuto per gli aristocratici di inizio secolo, anche i ricchi borghesi degli ultimi anni dell'Ottocento si distinsero per la passione per il collezionismo e per l'amore rivolto soprattutto verso le opere di alcuni pittori, come Francesco Lojacono, Luigi Di Giovanni, Antonino Leto, Michele Catti, Ettore De Maria Bergler, Michele Cortegiani e Francesco Padovano, con i quali strinsero spesso intensi legami di amicizia.

Testimonianze privilegiate per apprezzarne e conoscerne il gusto collezionistico sono le loro stesse dimore, che sorsero in città per opera dei principali architetti del tempo, primo fra tutti Ernesto Basile, autore delle più famose costruzioni liberty palermitane³¹⁶.

È in queste grandi e ricercate case-museo che si riflette l'immagine di quegli *homines novi*, del loro prestigio economico e sociale, e della presenza della corte di artisti, politici ed intellettuali di cui si circondarono. Emblematiche fra tutte sono le dimore dei Florio e dei Whitaker, simboli ancora oggi visibili della rinascita architettonica e ci-











vile di quella nuova Palermo, non più capitale del regno borbonico, ma desiderosa di imporsi come capitale di imperi emergenti fondati sull'impresa, il gusto e la cultura. Ai Florio, oltre agli edifici più noti quali la Tonnara, Villa Igiea e il Villino Florio all'Olivuzza³¹⁷, si deve anche una meno nota villa nella piana dei Colli, al cui interno si conserva ancora oggi un capitolo di pittura murale quasi del tutto inedito.

L'edificio, di origine settecentesca, fu acquistato a metà Ottocento da Vincenzo Florio come piacevole *pied à terre* per la caccia, ed in seguito fu ampliato e ristrutturato secondo il gusto liberty, divenendo un'altra delle dimore della famiglia³¹⁸. Le decorazioni murali degli interni furono affidate ad Antonino Leto, pittore prediletto del senatore Ignazio Florio, che si cimentò in un genere a lui poco familiare, ma che oggi rievoca l'atmosfera di quell'epoca.

Le pitture di Leto, realizzate a tempera ed oggi purtroppo in cattivo stato di conservazione, ricoprono completamente le pareti dello scalone che conduce al piano superiore e ritraggono l'intera famiglia Florio, insieme ad amici e parenti, durante una festa all'aperto (figg. 122-124). L'idea è quella di un alto pergolato, coperto di fiori e rampicanti, che costituisce l'elemento di raccordo fra le quattro pareti e si apre in ognuna di esse su un particolare immaginario della villa o della campagna che la circondava. Nella parete frontale si vede una balaustra, coperta a destra da tappeti persiani e a sinistra da un tendaggio rosso che scende dal pergolato (fig 122). Da essa si affacciano bambini, eleganti signore con ventagli e acconciature alla moda, e uomini barbuti impegnati in un'animata conversazione. Ad uno sguardo attento³¹⁹, i personaggi raffigurati appaiono essere i componenti della famiglia Florio ed alcuni dei loro amici più stretti: i piccoli Ignazio junior, la sorella Giulia e, vestito alla marinara e con il volto crucciato, il fratello Vincenzo, morto all'età di dodici anni; accanto ai piccoli, la madre Giovanna D'Ondes Trigona moglie del senatore Ignazio Florio. Nel gruppo raffigurato a destra, elegantemente vestite si notano Angelina e Giuseppina Florio con la figlia. Alle loro spalle si intravede appena il volto di Antonino Leto, che sbircia la scena di festa, come da dietro le quinte di un palcoscenico. A sinistra due personaggi osservano con atteggiamento scherzoso Nenè D'Ondes Trigona, componente prestigioso della grande famiglia dei Florio, raffigurato con il sigaro in bocca. Dietro al piccolo Vincenzo Florio si scorge un altro esponente di spicco della società palermitana del tempo e dell'entourage della ricca famiglia: il dottore Pietro Cervello, insigne medico ricercatore. Davanti alla balaustra il pittore dipinse una striscia di prato fiorito, all'interno del quale inserì alcuni animali, come una scimmia che tiene in mano i fili di un gruppo di colorati palloncini, due cigni e un gatto nero che gioca con una chitarra. Nella parete opposta è raffigurato un altro momento di svago, ambientato lungo il pendio di un colle in aperta campagna e sempre incorniciato dal motivo del pergolato fiorito, con quattro ragazzini davanti ad un falò che tentano di gonfiare d'aria calda una piccola mongolfiera bianca a strisce azzurre, per farla volare (fig. 123). La visione agreste continua nelle altre due pareti laterali, con la rappresentazione di numerosi pavoni lasciati liberi e un ampio paesaggio collinare in lontananza, e con il particolare di una pianta grassa, dentro un grosso vaso posto su pilastro circolare nel patio antistante il giardino (fig. 124). Questa decorazione parietale, riprodotta con qualche lieve variante in un bozzetto, firmato e datato "Leto 1877", già noto in collezione privata con il titolo Festa a Villa Florio³²⁰, è stata finora ignorata dalle fonti e dagli studiosi che si sono occupati di pittura dell'Ottocento. È invece di estremo interesse non soltanto perché arricchisce l'apparato iconografico relativo ad una delle più importanti famiglie del periodo della belle époque, ma anche perché documenta ulteriormente lo stretto rapporto che legava il pittore alla famiglia Florio – in particolare al senatore Ignazio, suo mecenate – e soprattutto testimonia un aspet-

L'artista, secondo i recenti studi che lo riguardano³²², non era infatti solito realizzare pitture parietali di queste dimensioni o cicli decorativi di vasta portata. Le uniche notizie di opere di tale genere sono quelle riportate dalle fonti³²³ e riguardano le decorazioni da lui eseguite, sempre per i Florio, nella palazzina all'Olivuzza, dove per lungo tempo soggiornò. Tuttavia la pittura murale di Villa Florio ai Colli, nonostante le gravi lacune che ne interrompono in alcuni tratti la lettura, manifesta appieno le caratteristiche peculiari dello stile dell'artista monrealese,

to inedito della produzione artistica di Antonino Leto,

noto soprattutto per i quadri di paesaggio³²¹.

maturato inizialmente a diretto contatto con i napoletani della Scuola di Resina, particolarmente con De Nittis, e in un secondo momento con l'ambiente dei macchiaioli. In essa si nota quell'"immediatezza d'ispirazione" e quella "pennellata rapida e ricca d'impasto, sensibile ai valori della macchia", che caratterizzano la sua migliore produzione, raggiungendo effetti di straordinaria sensibilità cromatica³²⁴.

Negli altri due ambienti ancora decorati della villa, l'uno al pianterreno e l'altro al secondo piano, è un trionfo di putti raffigurati mentre giocano con collane di perle, con variopinte piume di pavone poste all'interno di un vaso di Capodimonte e con un lungo lenzuolo azzurro decorato da fiorami e frange, oppure in un cielo azzurro frastagliato da nuvole bianche, tra le pieghe di una stoffa damascata verde a fiorami dorati e di un lungo merletto bianco, ai quali si intrecciano tralci fioriti. Le pitture, caratterizzate dalla resa plastica delle figure, dalla raffinatezza degli elementi decorativi e dal delicato cromatismo, annunciano la nascita del nuovo stile liberty³²⁵.

Quanto ai Whitaker, abbastanza conosciuta è la palazzina da loro fatta costruire in un ampio terreno alla periferia settentrionale di Palermo, nella contrada Malfitano all'Olivuzza³²⁶. Il progetto fu realizzato dall'ingegnere Ignazio Greco sul modello del villino Favard di Firenze, mentre il mobilio e tutti gli altri arredi furono commissionati alle migliori maestranze cittadine³²⁷.

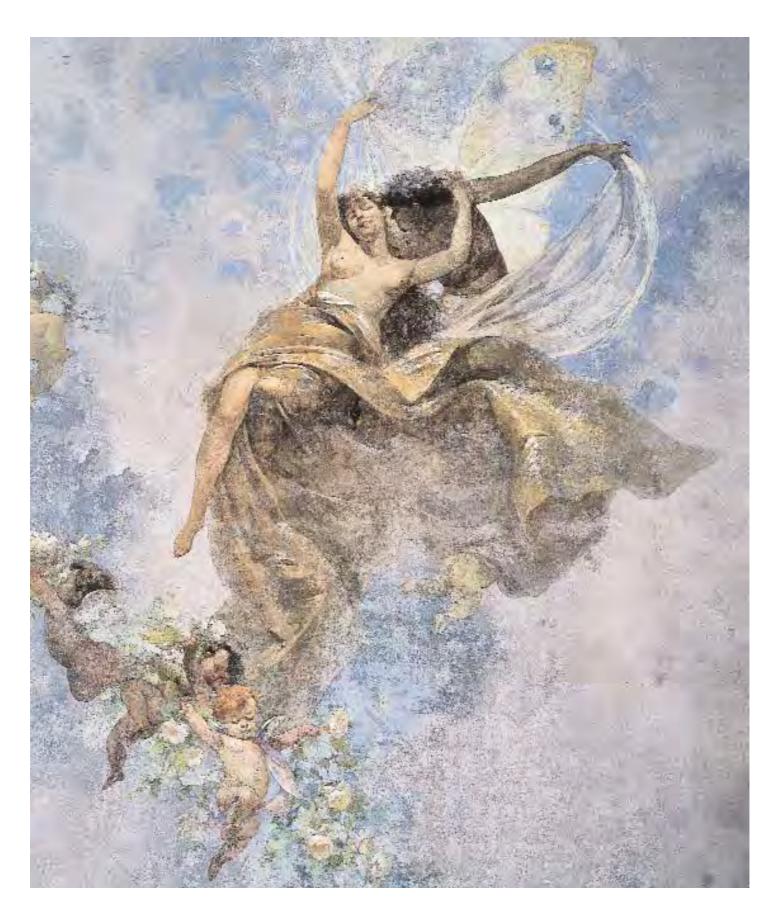
Per la decorazione dei locali fu chiamata un'*équipe* guidata dal pittore Rocco Lentini, allievo di Francesco Lojacono, e composta da alcuni degli artisti più in voga del momento, tra i quali i pittori Ettore De Maria Bergler, Francesco Padovano e Giuseppe Enea, protagonisti anche delle decorazioni in numerose residenze palermitane *fin de siècle* e nei teatri Massimo e Politeama³²⁸.

A Lentini, che poteva fare tesoro della sua esperienza di scenografo, maturata sulla scia del padre Giovanni³²⁹, e che aveva già eseguito la decorazione delle sale di rappresentanza del Palazzo Comunale di Palermo – sotto la guida dell'architetto Damiani Almeyda³³⁰ – e diretto i lavori al Teatro Massimo³³¹, si attribuisce il progetto della lunga galleria-corridoio, caratterizzata da un ricco apparato ornamentale alla pompeiana, scene mitologiche e ruderi classici all'interno di volte a botte e a crociera. Ebbe inoltre la direzione del cantiere pittorico della villa intorno al 1890, anno in cui si può considerare conclusa la costruzione³³².

Dalla galleria-corridoio si accede, attraverso una grande porta a vetri, al primo salone, chiamato 'sala d'Estate' perché assomiglia ad un vero e proprio gazebo immerso in un verde giardino mediterraneo (figg. 125-126). Nelle pa-







reti sono dipinti esili pilastri ed ampie arcate in ferro battuto, che costituiscono la struttura portante di una ideale serra. Ad essi si intrecciano tralci di edera, rami fioriti, ortensie, aloe, gerani ed altri rampicanti che sembrano pendere dall'alto. Su un piano prospettico più esterno rispetto al primo, si vede una fitta vegetazione composta da numerosi tipi di piante esotiche, che trae diretta ispirazione dalla pubblicazione di William Robinson *The English Flower Garden* del 1883. La struttura dell'immaginaria serra si estende anche lungo i lati del soffitto, dove i tralicci in ferro assumono diverse forme geometriche e sono arricchiti da elementi ornamentali a rombo con cammei e da motivi circolari. Al centro, la copertura lascia spazio ad un ampio cielo azzurro attraversato da uno stormo di rondini.

Si tratta di una delle opere a carattere decorativo più note di Ettore De Maria Bergler³³³. Di origine napoletana, l'artista si trasferì fin da giovane a Palermo dove divenne allievo di Francesco Lojacono e si distinse fra gli altri pittori del tempo grazie ad uno stile che, pur riallacciandosi alle grandi esperienze culturali europee, non mancò di rivalutare la tradizione storica siciliana. Divenne quindi uno dei principali rappresentanti della colta e vivace società palermitana di fine secolo, di cui era il ritrattista ufficiale, e legò la propria fama soprattutto al rapporto con le principali famiglie borghesi, come i Florio e gli stessi Whitaker, che gli commissionarono numerose opere³³⁴ (figg. 127-128).

La decorazione della sala d'Estate fu realizzata da De Maria tra il 1887 e il 1889, anno in cui la famiglia Whitaker si trasferì nella nuova casa, ed è considerata dagli studiosi moderni una delle esperienze fondamentali che orientarono il corso della pittura palermitana verso l'Art Nouveau.

Fu infatti grazie alla familiarità con Joseph Whitaker, coltissimo committente dell'opera, che l'artista acquisì conoscenza delle Arts and Craft "riportando nel gusto delle forme distese e senza profondità, visione e rappresentazione, fondendo struttura e decorazione come appare nella resa delle strutture metalliche che ritorneranno nei dipinti murali della Rotonda di Mezzogiorno del teatro Massimo dove fanali-candelabri di ghisa in basso e gli esili pilastrini, in alto della cupola, identificano materia e segno pittorico"335. Nelle pitture realizzate per villa Whitaker, gli insegnamenti di Lojacono rimasero così solo nello sfondo della sua ispirazione, in quanto "il dato reale delle infiorescenze, la corposa resa del fogliame riportano alla flagranza della sensazione autenticamente vissuta come dato ineliminabile della visione e ritornante, insistente certezza"336.

Alla sala d'Estate è collegato un boudoir in stile Luigi XVI,

dove al centro della volta è raffigurato, sullo sfondo di un cielo nuvoloso, un cocchio condotto da una fanciulla, all'interno di un'elegante cornice in stucco alle cui estremità – entro ovali decorati con fregi – sono dipinte vedute campestri con antiche rovine e figure umane in conversazione.

L'apparato ornamentale di questo ambiente si deve alla collaborazione del pittore palermitano Francesco Padovano e lo scultore e decoratore in marmo e legno Giuseppe Nicolini, che realizzò appositamente ghirlande, lunghe foglie di acanto e fregi derivanti dall'architettura classica³³⁷. La presenza dei due artisti, provenienti da esperienze diverse, permise di realizzare una perfetta armonia tra le componenti decorative, con un passaggio quasi invisibile dalla pittura allo stucco che si confondono e si legano attraverso membrature dorate.

Ancora di seguito si trova un ambiente più ampio, noto come 'salotto Luigi XV'. Nel soffitto, tra i nembi di un cielo nuvoloso, sono raffigurate due figure avvinghiate che rappresentano Amore e Psiche, circondate da gioiosi puttini che volano attorno reggendo in mano lunghi fasci di rose (fig. 129). Nel fregio che delimita la volta, all'interno di cornici in stucco, si trovano dieci paesaggi con antiche rovine e, ai quattro angoli, fanciulle adagiate su soffici nuvole che giocano con puttini sullo sfondo di un cielo grigio. Il cromatismo generale dell'ambiente, in cui prevalgono le tinte fredde senza forti variazioni coloristiche, fa sì che in contrapposizione alle precedenti stanze si ricrei l'illusione di un giardino invernale.

Anche in questo caso il complesso sistema decorativo si deve al sapiente lavoro di collaborazione fra Ettore De Maria Bergler, al quale è attribuita la pittura centrale, Francesco Padovano, che realizzò i delicati paesaggi laterali e le figure mitologiche ai quattro angoli, e Giuseppe Nicolini, che inserì questi ultimi entro conchiglie in stucco e delicate cornici floreali, sempre sotto la direzione di Rocco Lentini³³⁸.

Più chiaramente legati alla moderna concezione dell'estetica liberty sono invece le decorazioni nelle volte degli altri ambienti, che si trovano al secondo piano, nelle quali prevalgono motivi floreali, arricchiti da eleganti nastri azzurri, resi da un chiaro cromatismo dai toni pastello ed intonati armoniosamente con i disegni delle mattonelle del pavimento³³⁹. Fu seguito insomma, come un manifesto programmatico, il dettato di Valgarenghi: "Non più vasi antichi e capitelli e anfore e statuine di Ercolano e di Pompei, ma piante e fiori a dovizia, che richiamavano gli animi ad una ricerca nuova, quella di potere rendere con semplicissimi mezzi di linea l'anima delle piante e dei fiori "³⁴⁰. La crescente predilezione degli artisti verso il mondo flo-



reale e vegetale si sposò anche con lo sviluppo a Palermo di studi naturalistici e con un crescente interesse verso gli orti botanici³⁴¹. Gli studi dei decoratori – come testimonia la cronaca del tempo – "assunsero l'aspetto di giardini"³⁴² e, tra i materiali di lavoro, i pittori custodivano testi sull'ornamento, specialmente sulle piante e sui fiori, con grandi tavole di particolare bellezza che servivano loro per arricchire la propria cultura visiva. Queste tavole, accanto alla copia dal vero, erano pure utilizzate dai maestri della Regia Accademia di Belle Arti di Palermo – dalla quale uscirono la maggior parte dei pittori decoratori dell'epoca – per le esercitazioni degli allievi³43.

La passione per l'arte mostrata dalle importanti famiglie borghesi palermitane era resa evidente dalla bellezza delle loro residenze, ma anche dalla ricchezza delle collezioni in esse contenute. Famosa è proprio la raccolta dei Whitaker, costituita da dipinti, arredi, arazzi, ceramiche, avori, oreficerie ed una superba serie di opere in corallo, esposta nelle sale che la famiglia utilizzava per i propri ricevimenti, teatro della vita culturale e mondana della società dell'epoca³⁴⁴.

Queste collezioni furono da loro messe insieme grazie al rapporto stretto con gli artisti, di cui erano protettori e mecenati, ma anche con la presenza costante a mostre ed esposizioni artistiche nelle quali era possibile scoprire nuove personalità ed acquistare opere interessanti per qualità e novità.

Fu questo il momento in cui cambiò il sistema dell'arte e si diffusero anche a Palermo nuove opportunità espositi-

ve e commerciali offerte dalla nascita del Circolo Artistico³⁴⁵. L'istituzione fu fondata nel 1882 dai maggiori artisti e intellettuali dell'epoca ed assunse tra Otto e Novecento una funzione di fondamentale importanza nella promozione delle arti, nell'organizzazione di esposizioni, nei dibattiti sulle questioni più scottanti che riguardavano il patrimonio culturale e artistico della città, con la partecipazioni di artisti, scrittori, musicisti di ogni parte d'Italia. Tra i soci più illustri figuravano l'architetto Giovan Battista Filippo Basile, considerato il rappresentante più autorevole della cultura architettonica siciliana, che assunse la carica di presidente nel 1885, il figlio di quest'ultimo, Ernesto, presidente dal 1905 al 1913, il pittore Francesco Lojacono e gli scultori, antagonisti di sempre, Benedetto Civiletti e Mario Rutelli. Questi furono anche i principali animatori di una serie di incontri che si tenevano periodicamente nei locali di palazzo Larderia-Gangi, ristrutturati e decorati dagli stessi soci e utilizzati come sede del Circolo per trentasei anni fino al 1921. Accanto ad essi figuravano anche l'ennese Paolo Vetri, Ettore De Maria Bergler, Michele Cortegiani, tutti e tre allievi della scuola napoletana, Francesco Padovano e Rocco Lentini³⁴⁶. Le loro fisionomie sono immortalate in una divertente composizione umoristica dal titolo "Una carovana di artisti nel deserto di ...", firmata da Paolo Vetri ed Ettore De Maria Bergler con l'anagramma "Don Pablo Rivet e Don Tereto de Riama" ed eseguita nel 1889 in occasione di una manifestazione collaterale alla Promotrice palermitana di quell'anno (fig. 130). Si tratta di



una sorta di corteo allegorico nel quale tutti i ventidue soci del Circolo sfilano, vestiti in fogge inconsuete e con in mano strumenti musicali, capeggiati da Francesco Perricone, segretario del Circolo, raffigurato con una lancia in mano e uno scudo moresco. Al suo fianco si riconoscono lo scultore Benedetto Civiletti, anch'esso armato di lancia, e il pittore "dilettante" Eugenio Pucci, vestito da messicano. Quest'ultimo regge la cavezza di un asino bardato a festa e montato dal vice-presidente Lucifora in tenuta da garibaldino. Subito dietro, seguono i pittori Nicolò Giannone, Ettore De Maria Bergler, Francesco Scarpinato, Francesco Padovano, Francesco Lojacono, Pietro Volpes, Paolo Vetri, Salvatore Marchesi, Giuseppe Gambino, Michele Cortegiani, Luigi Di Giovanni; in secondo piano l'architetto Giovan Battista Filippo Basile, i pittori Antonino Rocchetti-Torres, Gaetano Musso, il barone Domenico Morra, anche lui pittore "dilettante", e Giuseppe Pepe, dei quali è ritratto solo il volto; infine in basso a destra, più isolato rispetto agli altri, il busto del celebre scultore Mario Rutelli³⁴⁷.

Lo scopo del Circolo, si legge nello statuto del 1882, rivisto ed ampliato nel 1885, era quello di "aiutare e incoraggiare con tutti i mezzi lo svolgimento e il progresso delle Arti Belle"³⁴⁸, incrementare la diffusione del Culto per le arti, attraverso esposizioni "solenni e permanenti", concorsi a premio, conferenze mirate a "destare amore alle arti e fornire utili cognizioni agli artisti...propugnando l'insegnamento del disegno nelle scuole elementari"³⁴⁹ e incontri serali a scopo ricreativo³⁵⁰.

Lo statuto, sulla scia degli intenti del Casino delle Arti, sorto nel 1864 su iniziativa di Giovan Battista Filippo Basile, estese inoltre l'interesse del Circolo all'integrazione delle belle arti con il mondo della produzione industriale. A tale fine rispondeva il proposito di promuovere l'a-





pertura di scuole di arti applicate all'industria e di un museo di arte industriale³⁵¹. All'interno del sodalizio furono quindi costituiti due collegi d'arte, mediante i quali il Circolo si proponeva di "emettere proposte e di pronunziare pareri nei concorsi pubblici di Belle Arti, su tutto altro che alle Arti stesse si riferisce, nonché sulle questioni di pubblica edilizia"³⁵². Il primo era composto da pittori, scultori ed architetti, il secondo invece da musicisti.

Tra le altre iniziative che l'associazione promuoveva figuravano inoltre l'"istituzione dello studio dal vero" da svolgere nei locali del Circolo (fig. 131) – alla quale si riferiscono gli acquarelli di Gregorietti e di Marchesi (figg. 132-133) – e "la creazione di un giornale artistico" che fornisse la possibilità di stringere relazioni con le principali associazioni culturali italiane ed estere⁵⁵³. Sulla base di questi orientamenti, dal 1884 l'istituzione iniziò un periodo di intensa attività che decretò la sua posizione di

primo piano nella società palermitana dell'epoca, della quale diventò il principale referente nel campo dell'arte. La notorietà del sodalizio non rimase limitata all'ambito strettamente palermitano, ma si diffuse al di là dei confini regionali raggiungendo Roma, Firenze, Milano e altri importanti centri culturali, dai quali iniziarono presto ad arrivare richieste di consulenze su regolamenti di concorsi pubblici, proposte di esposizioni internazionali di belle arti, inviti a partecipare ad altre mostre.

Per sostenere l'intensa attività espositiva fu creato allora un organismo stabile finalizzato esclusivamente all'organizzazione delle mostre d'arte. Così, in seno al sodalizio, fu ricostituita a Palermo la Società Promotrice di Belle Arti, con il compito preciso di "promuovere l'incremento ed il decoro delle arti belle, comunque espresse mediante una Esposizione annuale"354, una istituzione questa che in numerose città italiane era stata fondata nella seconda metà dell'Ottocento. Lo statuto della Società, pubblicato nel 1894, ribadiva questa funzione, fornendo disposizioni precise in tal senso e definendo le cariche dei suoi membri, fermo restando l'obbligo che il Presidente e il vice Presidente fossero gli stessi del Circolo Artistico³⁵⁵.

Fu al suo interno che, sulla scia di un'idea lanciata da Ettore Ximenes nel 1887, tramutata in proposta dal "Giornale di Sicilia", sorse e si discusse a lungo l'iniziativa di realizzare a Palermo nel 1891 una grande esposizione nazionale – la quarta dopo quelle di Firenze del 1861, di Milano del 1881 e di Torino del 1884 – che abbinasse al suo interno le più importanti realizzazioni dell'arte e dell'in-

dustria italiane. Il Circolo si preoccupò anche di costituire un comitato iniziatore, per studiare "i mezzi preliminari più facili per raggiungere lo scopo", che si riunì di frequente per portare concretamente avanti l'iniziativa, fino all'inaugurazione della mostra che avvenne il 15 novembre del 1891³⁵⁶.

L'attività espositiva del sodalizio che, dopo il 1891, continuò in maniera intensa, si concluse negli anni Venti del Novecento, quando l'istituzione fu assorbita dalle organizzazioni di regime; le sue vicende e iniziative segnarono dunque così gli esordi e il periodo più florido della stagione liberty³⁵⁷.

Note

¹ F. Grasso, *Ottocento e Novecento in Sicilia*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Napoli 1981, p. 168. ² Citato da E. Castelnuovo nella premessa alla *Pittura in Italia. L'Ottocento*, voll. 2, Milano 1990, p. 9, volumi che, pubblicati in una prima edizione nel 1990 e in un'edizione ampliata nel 1991, inaugurano una nuova e più intensa stagione di studi sull'Ottocento.

³ M. Accascina, *Ottocento Siciliano. Pittura*, Roma 1939, rist. Palermo 1982.

⁴ F. Grasso, *Ottocento...*, 1981, pp.167-257. G. Barbera, *La pittura dell'Ottocento in Sicilia*, in *La pittura in Italia*. *L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. II, Milano 1991 (II ed.), pp. 521-531.

⁵ M. Dantini, Profilo di un secolo, in S. Bietoletti, M. Dantini, L'Ottocento Italiano. La Storia. Gli Artisti. Le Opere, Firenze 2002, p. 11. ⁶ Per una bibliografia completa e aggiornata si rimanda a T. Crivello e M. La Barbera, infra. Tra i contributi in questa direzione si segnalano: I. Bruno, Prime ricerche sul collezionismo privato dell'Ottocento in Sicilia, in Ottocento Siciliano. Dipinti di collezioni private agrigentine, catalogo della mostra (Agrigento, Complesso Chiaramontano Basilica dell'Immacolata, 20 marzo-20 maggio 2001) a cura di G. Barbera, Napoli 2001, pp. 31-53; La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento Palermo, a cura di S. La Barbera, Palermo 2003; V. Abbate, Gioacchino Di Marzo e la fortuna dei "Primitivi" a Palermo nell'Ottocento, in Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia, atti del convegno (Palermo, Palazzo Steri-Palazzo dei Normanni-Facoltà di Lettere e Filosofia, 15-17 aprile 2003) a cura di S. La Barbera, Palermo 2004, pp. 181-199; I. Bruno, Gioacchino Di Marzo e il clima culturale e artistico palermitano nella seconda metà dell'Ottocento, in Gioacchino Di Marzo..., 2004, pp. 263-279.

⁸ Cfr. G. Sciolla, *Studiare l'arte*, Torino 2001 pp. 95-99

⁹ Sulla figura e sulla collezione di Agostino Gallo sono stati avviati vari studi, sia da chi scrive, che nella monografia su Giuseppe Patania (I. Bruno, *Giuseppe Patania, pittore dell'Ottocento*, Caltanissetta-Roma 1993) ha messo in luce il ruolo di mecenate nei confronti del pittore e, in seguito ha ricostruito le vicende della raccolta (in *Prime ricerche* ..., 2001, pp. 33-35, 48-53), sia, negli ultimi anni da F. P. Campione, (*Agostino Gallo: un enciclopedista dell'arte siciliana*, in *La critica d'arte* ..., 2003, pp. 107-127)

¹⁰ Sull'arte nell'Italia meridionale cfr. R. Cioffi, *Pittura e scultura (1782-1860)*, in *Storia del Mezzogiorno*, vol. XI, Roma 1993, pp. 537-565. Per la storia di questo periodo, tra gli altri studi, cfr: F. Brancato, *Caracciolo e il suo tentativo di riforme in Sicilia*, Palermo 1946; F. De Stefano,

Storia della Sicilia, Bari 1948; F. Renda, La Sicilia del 1812, Caltanissetta-Roma 1963; D. Mack Smith, Storia della Sicilia medioevale e moderna, Bari 1970; M. Ganci, La nazione siciliana, Napoli 1978; G. Giarrizzo, La Sicilia dal Viceregno al Regno, in Storia della Sicilia, vol. VI, Napoli 1981, pp. 185-297, 300-322; O. Cancila, Palermo, Roma-Bari 1988; I Borbone in Sicilia (1734-1860), catalogo della mostra (Catania, Centro Le Ciminiere, 24 aprile-7 giugno 1998), a cura di E. Iachello, Catania 1998.

"La ricca collezione del famoso collezionista e protettore delle arti sir William Hamilton, riprodotta e pubblicata nel 1791 in quattro grossi volumi, suscitò un grande interesse per i vasi alla greca, all'epoca ritenuti etruschi, che influenzò anche la pittura decorativa. Cfr. Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection, catalogo della mostra (Londra 1996) a cura di I. Jenkins, K. Sloan, Londra 1996.

¹² Sull' entourage di Ferdinando III re di Sicilia e della consorte Maria Carolina d'Austria cfr. F. Mazzocca, Un'officina internazionale: artisti stranieri alla corte di Ferdinando IV e Maria Carolina, in Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860, catalogo della mostra (Reggia di Caserta, 8 dicembre 2004-13 marzo 2005), a cura di R. Cioffi et alii, Milano-Firenze 2004, pp. 121-128.

ze 2004, pp. 121-128.

Tra i beni della Corona che il sovrano portò con sé erano, oltre alle sculture del Museo Ercolanense e dipinti della reggia di Caserta, i papiri di Ercolano. Cfr. D. Malignaggi, *Le collezioni d'arte*, in *Palazzo dei Normanni*, Palermo 1991, p. 152.

14 Cfr. S. Susinno, Napoli e Roma: la formazione artistica nella «capitale universale delle arti», in Civiltà dell'Ottocento. Cultura e società, Napoli 1997, p. 83 Già nel Settecento era viva l'opportunità offerta agli artisti meridionali di soggiornare a Roma presso Palazzo Farnese. L'edificio, che era stato soltanto per poco più di un cinquantennio la dimora stabile della nobile famiglia romana, divenne una sede di rappresentanza subito dopo la formazione del ducato di Parma e Piacenza (1545). Da quel momento si prestò spesso ad accogliere nei suoi ambienti giovani artisti bisognosi di alloggio o maestri alla ricerca di un "atelier". Questo tema è stato trattato da chi scrive in Presenze siciliane a Palazzo Farnese nel Settecento, in Luigi Vanvitelli 1700-2000, atti del Convegno Internazionale di Studi (Caserta, Teatro della Reggia, 14-16 dicembre 2000), a cura di A. Gambardella, Caserta 2005, pp. 255-263. Sul contributo dell'estetica e della trattatistica alla genesi del movimento neoclassico cfr. R. Cioffi Martinelli, La ragione dell'arte. Teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann, Napoli 1981.

15 Per la situazione culturale e artistica di Napoli cfr. C. De Seta, Architettura, ambiente e società a Napoli nel '700, Torino 1981; F. Bologna, La dimensione europea della cultura artistica napoletana, in Arti e civiltà del Settecento a Napoli, a cura di C. De Seta, Bari 1982, pp. 33-78. L'importanza dei ritrovamenti fu tale che si sentì l'esigenza di creare un gruppo di esperti che si occupasse sistematicamente del loro studio e della loro catalogazione. Venne istituita così, su provvedimento del ministro Bernardo Tanucci, la Regia Accademia Ercolanense che, dal 1757, cominciò a pubblicare i volumi delle Antichità di Ercolano ovvero le pitture antiche di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione. Questi volumi conobbero subito un'eccezionale successo tanto che diventarono "gli agenti essenziali di quella straordinaria fortuna del gusto per l'antico che per alcuni anni oscurò l'interesse per Roma e divennero il simbolo di una nuova era". De Seta (Architettura..., 1981, p. 108) riferisce che la rarità e il prezioso valore di quest'opera indussero qualche editore a redigere delle edizioni minori: ciò avvenne, ad esempio, a Londra nel 1773 per iniziativa di Martin e Lettice che trassero dai primi quattro volumi delle Antichità di Ercolano un volume di più ridotte dimensioni dedicato soltanto alle pitture e mentre l'incisore Tommaso Piroli tra il 1789 e il 1792 pubblicò un'edizione in soli sei volumi dell'opera omnia. Sull'influsso esercitato dalle scoperte di Ercolano e Pompei sull'arte del Settecento e dell'Ottocento cfr. anche M. Praz, L'influsso delle scoperte di Ercolano sull'arte decorativa e sul gusto in Europa, in "Emporium", a. XLIV, n. 9, vol. LXXXVIII, settembre 1938, pp. 159-170; S. Coradeschi, La moda neoclassica, in "Arte figurativa", a. IX (1961), n. 53, pp. 30-39; A. Podesti, Pompei come modo dell'arte nell'estetica del quotidiano, in Pompei e il recupero del classico, catalogo della mostra (Ancona, Palazzo Bosolari, 28 giugno-10 settembre 1980) a cura di M. Pasquali, Recanati 1980, pp. 169-184; La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico, 1750-1830, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 7 ottobre-23 novembre 1986) a cura di J. Raspi Serra, 2 voll., Firenze 1986.

¹⁶ M. Accascina, *Ottocento...*, 1939, rist. 1982, p. 1. Significativa a tal proposito è la frase pronunciata dallo storico Nicolò Palmeri nel *Discorso letto alla Accademia di Termini Imerese* del 1 maggio 1822 "Contiamo tra gli avi nostri gli Empedocle, gli Stesicoro, gli Epicarmo".
 ¹⁷ Dal siracusano Tommaso Gargallo, che tradusse opere di Orazio e di Anacreonte (*Memorie patrie per lo ristoro di Siracusa*, voll. 2, Napoli 1791; *Opere di Orazio recate in versi italiani col testo a fronte da Tommaso Gargallo*,

voll. 2, Palermo 1809), a Raffaele Politi e Salvatore Landolina, che studiarono reperti di età greca (R. Politi, Guida agli avanzi di Agrigento, Agrigento 1826; Guida per le antichità di Siracusa, Agrigento 1833; Sulla statua di Venere esistente in Siracusa, Palermo 1826), dagli esperti archeologi Domenico Lo Faso, duca di Serradifalco, e Saverio Cavallaro agli storici Gabriele Lancellotto Castelli, principe di Torremuzza, che nel 1764 ideò l'illustrazione delle antichità di Sicilia (G. Castelli Lancellotto, principe di Torremuzza, Idea di un tesoro che contenga una generale raccolta di tutte le antichità di Sicilia proposta ai letterati siciliani amanti delle antiche memorie della patria, Palermo 1763) e Rosario di Gregorio che scrisse compendi di antichità e di archeologia (R. di Gregorio, Considerazioni sopra la storia di Sicilia dai tempi dei normanni sino ai presenti, voll. 6, Palermo 1805-1816/1841; Idem, Discorsi intorno alla Sicilia, voll. 2, Palermo 1821-1831). Cfr. G. M. Mira, Bibliografia siciliana, vol. 2, Palermo 1881, pp. 460, 255, vol I, 1875, p. 196; E. Sessa, Antichità e belle arti di Sicilia, in G. Pirrone, Palermo, una capitale, dal settecento al liberty, Milano 1989, pp. 22-27; Studi antiquari e archeologici in Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia, catalogo della mostra (Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, 10-23 dicembre 2004), Palermo 2004.

¹⁸ In alcune riviste locali di letteratura ed arte, ad esempio, si continuarono a commentare gli scavi di Pompei anche oltre il 1830, descrivendo molto spesso in maniera minuziosa il tipo di abitazioni e le suppellettili che in esse erano contenute, e soprattutto le pitture decorative che ornavano l'architettura di quelle case. Cfr. *Antichità*. *Ultimi scavi di Pompei*, in "Passatempo per le dame", a. I, 4 maggio 1833, pp. 146-147 e 18 maggio 1833, pp. 153-154.

¹⁹ Léon Dufourny (Parigi 1754-1818) giunse in Sicilia nel 1788. A Palermo risiedette dal 1789 al 1793. Cfr. E. Mauro, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*. Architettura, vol. I, a cura di M. C. Ruggeri Tricoli, Palermo, 1993, ad vocem. Per le notizie biobiografiche su Giuseppe Venanzio Marvuglia (Palermo 1729-1814) cfr. E. Mauro, in L. Sarullo, *Dizionario*..., vol. I, 1993, ad vocem.

²⁰ I numerosi studi critici e documentari, apparsi soprattutto nell'ultimo ventennio, hanno messo in luce, infatti, l'importante ruolo che queste personalità, "informate sugli elementi costitutivi del neoclassicismo – dal recupero dell'antico (attraverso le scoperte romane, gli scavi pompeiani ed ercolanensi e le suggestioni suggerite dal Piranesi), ad un classicismo Luigi XVI, à la grecque" (C. Siracusano, La pittura del Settecento in Sicilia, Roma 1986, p. 143) - assunsero a cavallo tra i due secoli come elementi catalizzatori del gusto del momento. M. Giuffrè, Dal Barocco al Neoclassicismo: Andrea Gigante architetto di frontiera, in Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in onore di Maria Accascina, Palermo 1985, pp. 119-157; V. Capitano, Giuseppe Venanzio Marvuglia, architetto, ingegnere e docente, 1 parte, Palermo 1984, 2 parte, Palermo 1985, 3 parte, Palermo 1989; C. Siracusano, La pittura ..., 1986, p. 143; P. Burzotta, Dall' Orto botanico al giardino del mondo. Le opere di Léon Dufourny in Sicilia, in "Lotus International", n. 52, 1987, pp. 113-127.

²¹ Archivio di Stato di Palermo (d'ora in poi ASPa), atti del notaio Antonio Maria Cavarretta Conti, reg. 18020, in R. Giuffrida M. Giuffré, La Palazzina Cinese e il Museo Pitré nel parco della Favorita a Palermo, Palermo 1987 (documenti).

²² Ibidem.

404

²³ Cfr. R. Giuffrida, M. Giuffré, Neostili e cineserie nelle fabbriche del real sito ai Colli, in R. Giuffrida M. Giuffré, La Palazzina Cinese Pitré nel parco della Favorita a Palermo, Palermo 1987, pp. 66-104, in particolare pp. 90-97.

²⁴ F. M. Emmanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, Diario palermitano, ms. XVIII sec., BCPa, Qq D 114, ora in Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia, a cura di G. Di Marzo, serie I, vol. XVIII, Palermo 1874-1886, pp. 96-97, 403-

²⁵ Vedute del Real Casino della Favorita ai Colli erano state dipinte all'epoca dal pittore palermitano Pietro Martorana e da Jacob Philipp Hackert, entrambi pittori di corte. Cfr. M. Giuffré, *Neostili...*, 1987, pp. 66-104.

²⁶ Il termine "riattamento" è più volte usato nei documenti della fabbrica. Cfr. R. Giuffrida M. Giuffré, *La Palazzina...*, 1987 (documenti).

²⁷ Sulla storia della Reggia di Caserta e il convegno delle arti a palazzo cfr. *Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860*, catalogo della mostra (Reggia di Caserta 8 dicembre 2004-13 marzo 2005), a cura di R. Cioffi *et alii*, Milano-Firenze 2004. Allo scopo di appagare la passione per la caccia di Ferdinando III fu fatta costruire, sempre in quegli stessi anni, una casina nel bosco della Ficuzza, che costituì un altro dei siti reali dove spesso soggiornarono i due sovrani. Cfr. T. Dispenza, *Fonti inedite per la storia del "Real Casino alla Ficuzza" in provincia di Palermo* in "B.C.A. Sicilia" a. VI-VIII, n. 1 1985-87, pp. 127-152.

²⁸ É possibile che la fase di assenza abbia permesso una ristrutturazione globale della casina, che risulta già effettuata nel 1807 a giudicare dall' "Inventario generale del Real Casino della Real Villa dei Colli, denominata la Favorita", redatto in quell'anno. Cfr. R. Giuffrida M. Giuffré, *La Palazzina ...*, 1987 (documenti). Nonostante la critica sia concorde nell'attribuire il progetto di ristrutturazione a Giuseppe Venanzio Marvuglia, dal 1802 i documenti riportano il nome di Alessandro Emmanuele Marvuglia come direttore dei lavori, il quale, dal 1804, provvedeva al nuovo "restauro" della casina. Cfr. M. Giuffré, *Neostili ...*, 1987, p. 84.

²⁹ Sui pittori e sui decoratori che lavorarono all'apparato decorativo dell'interno, cfr. M. Giuffré, Neostili ..., 1987, pp. 85-87.

³⁰ I termini "pittori figuristi" e "pittori adornisti" sono usati, talvolta con varianti, nei documenti della fabbrica. Cfr. R. Giuffrida M. Giuffré, La Palazzina..., 1987 (documenti). La principale fonte per le notizie sulla vita e l'attività dei pittori menzionati e trattati in questo contributo e, in genere, di tutti gli artisti siciliani e del loro dell'ambiente, è costituita dai manoscritti dell'erudito palermitano Agostino Gallo, conservati nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo (segnature: XV H 14, XV H 15, XV H 16, XV H 17, XV H 18-19 e XV H 20) e datati alla metà del XIX secolo, che comprendono una preziosa mole di fogli e di appunti ricchi di informazioni, elenchi di opere e notazioni critiche. Questi manoscritti furono acquistati dalla Biblioteca Centrale in un unico blocco nel 1941 dal tipografo e libraio Reber di Palermo. Solo recentemente i volumi ai ss. XV H 14, XV H 15, XV H 16, XV H 17 e XV H 18, sono stati trascritti e pubblicati a Palermo a cura della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo. Su Giuseppe Velasco e Vincenzo Riolo cfr. I. Bruno. Velasco, "Kalós. Maestri siciliani", suppl. al n. 1 (a. X) di "Kalós-Arte in Sicilia", Palermo 1998 e R. Raffaele Addamo, Vincenzo Riolo, in "Archivio storico Siciliano", s. IV, XVII-XVIII, Palermo, 1991-92, pp. 211-259; si vedano anche L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani. Pittura, a cura di M. A. Spadaro, vol. II, Palermo 1993, ad voces (con bibliografia precedente); Neoclassicismo e aspetti accademici: disegnatori e incisori siciliani, a cura di D. Malignaggi, Palermo 2004.

³¹ A. Gallo, *Parte seconda delle notizie di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia*, ms. XIX sec., Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana (d'ora in poi BCRS), XV H 19, c. 1360. A. Gallo, *Biografia del cav. Vincenzo Riolo*, in "Il Vapore", a. III, vol. III, n. 21, 30 luglio 1836. A. Gallo, *Cenni sulla vita di Vincenzo Riolo da Palermo egregio dipintore*, Palermo 1839.

³² L'artista si faceva chiamare Velasquez per dare risalto alla sua origine spagnola e per onorare il famoso pittore del Seicento Diego Velasquez, nato a Siviglia. Nei documenti si trova citato sia come Velasques sia come Velasquez.

³⁵ Il viceré Francesco d'Aquino fu ritratto da Velasco nel 1795 per la galleria dei Viceré del Palazzo dei Normanni. cfr. I. Bruno, *Velasco...*, 1998, fig. a p. 15.

³⁴ C. Siracusano, *La pittura* ..., 1986, p. 389. ³⁵ Sulle decorazioni pittoriche dell'Orto Botanico di Palermo, eseguite da Giuseppe Velasco, cfr. S. Riccobono, *scheda n. 34*, in *XI Catalogo di opere d'arte restaurate* (1976-78), Palermo 1980, pp. 168-174. Cfr. M. Guttilla, *Pittura e incisione del Settecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, II ed., Roma 1999, pp. 287-364, in particolare 346-357.

³⁶ Cfr. *infra*, paragrafo II.

³⁷ Cfr. A. Sozzi, Operette sulla pittura e belle ar-

ti, ms. XIX sec., Palermo, Biblioteca Comunale (d'ora in poi BCP), Qq B 36; A. Gallo, Parte seconda delle notizie di pittori e mosaicisti, ms. XIX sec., BCRS, XV H 19, cc. 1072 e segg.; G. Bechi, in "Giornale di Scienze Lettere ed Arti per la Sicilia", t. XX, a. V (1822); A. D'Angelo Palumbo, Elogio di Giuseppe Velasques del cavaliere Angelo d'Angelo Palumbo, in "Giornale di Scienze, Lettere ed Arti per la Sicilia", vol. XV, fasc. 50, Palermo 1827, pp. 188-207; F. C. Bonaccorsi, in "L'Innominato", Messina 1836; A. Gallo, Vita di Giuseppe Velasques palermitano egregio dipintore, Palermo 1845.

³⁸ A. Gallo, *Vita* ..., 1845, p. 3.

³⁹ A. Sozzi, *Operette...*, ms. XIX sec., BCP, Qq B 36.

⁴⁰ Velasco, in questa impresa decorativa, si fece aiutare, molto probabilmente, dagli allievi Giuseppe Patania e Giovanni Patricolo. Su questo aspetto sono in corso ulteriori approfondimenti in vista di una prossima pubblicazione. Cfr. F. P. Patricolo, *Giovanni Patricolo*, in corso di preparazione per la stampa.

⁴¹ L'ambiente è così denominato nei documenti. Cfr. R. Giuffrida, M. Giuffré, *La Palazzina...*, 1987 (documenti).

⁴² S. Riccobono, *scheda n. 40*, in *XIV catalogo di opere d'arte restaurate (1981-85)*, Palermo 1989, pp. 160-167.

43 Ibidem.

⁴⁴ Cfr. S. Riccobono, in L. Sarullo, *Dizionario* ..., vol. II, 1993, *ad vocem*.

⁴⁵ Nella prima metà del Settecento, dopo l'incoronazione palermitana di Carlo III di Borbone, erano già stati avviati diversi cambiamenti volti ad arricchire dal punto di vista estetico e funzionale il palazzo. Cfr. V. Scuderi, *La cultura figurativa dal Medioevo all'Ottocento*, in *Palazzo dei Normanni*, Palermo 1991, pp. 123-131. Sulla pittura del periodo e la committenza borbonica cfr. anche I. Bruno *Appunti per una storia della pittura siciliana dell'Ottocento e i Borbone*, in *I Borbone in Sicilia* (1734-1860), catalogo della mostra (Catania, Centro Le Ciminiere, 24 aprile-7 giugno 1998) a cura di E. Iachello, Catania 1998, pp. 94-101.

46 Le articolate e complesse vicende architettoniche del complesso monumentale sono state indagate da R. Calandra, Il complesso monumentale, in Palazzo dei Normanni, Palermo 1991, pp. 9-50. Com'è noto, Palazzo dei Normanni ha subito nei secoli vari interventi e trasformazioni. L'utilizzo e le stesse denominazioni degli ambienti sono cambiati più volte con l'avvicendarsi delle varie dominazioni, creando molto spesso confusione nell'interpretazione moderna circa l'ubicazione esatta di taluni ambienti citati dalle fonti. In questo testo, per le denominazioni degli ambienti, si ritiene opportuno fare riferimento innanzitutto alle indicazioni delle fonti ottocentesche e alle planimetrie di epoca borbonica, conservate presso l'Assemblea Regionale Siciliana e pubblicate da R. Calandra, Il complesso..., 1991, pp. 44-45.

⁴⁷ R. Calandra, *Il complesso...*, 1991, pp. 44-45. ⁴⁸ Cfr. *Nel palazzo dei Normanni di Palermo. La Sala d'Ercole*, introduzione, testo e documenti a cura di R. Giuffrida, D. Malignaggi, S. Graditi, Palermo 1987.

⁴⁹ Si veda a tal proposito il contributo di A. Porzio, *La Reggia di Napoli nell'ottocento*, in *Civiltà dell'Ottocento*. *Le arti figurative*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte; Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), Napoli 1997, pp. 19-24.

⁵⁰ Cfr. D. Malignaggi, *Le collezioni d'arte*, in *Palazzo dei Normanni*, Palermo 1991, p. 154, nota 42.

⁵¹ ASPa, Real Segreteria, n. 4916, 14 giugno 1810, in *Palazzo dei Normanni*, Palermo 1991, p. 305.

p. 305. ³² D. Malignaggi, in *Nel palazzo dei Normanni di Palermo. La Sala d'Ercole*, Palermo 1987, p. 54

"Sulle collezione di antichità del museo borbonico e le sue vicende, cfr. S. De Caro, Dal Real Museo Borbonico al Museo Nazionale: le collezioni di antichità, in Civiltà dell'Ottocento. Cultura e società, Napoli 1997, pp. 55-64. La scelta programmatica del soggetto eracleo venne ribadita anche dalla sistemazione di una statua, copia dell'Ercole Farnese, sopra una colonna dorica nel giardino della Palazzina Cinese, nel parco della Favorita. Cfr. anche D. Malignaggi, Le collezioni ..., 1991, p. 167.

⁵⁴ ASPa, Real Segreteria, Registro dei reali dispacci, b. 5579, n. 9, in *Nel palazzo...*, 1987, pp. 79 90

⁵⁵ Su Francesco Seratti cfr. R. Giuffrida, in *Nel palazzo...*, 1987, p. 13.

ASPa, Real Segreteria, n. 4916, 6 novembre 1810, in Palazzo..., Palermo 1991, pp. 305-306. ⁵⁷ Ciò risulta evidente da un confronto di questa scena con l'Apoteosi di Enea o con Psiche condotta nell'Olimpio da Mercurio, rappresentante al centro delle volte rispettivamente di Villa Belmonte all'Acquasanta e di Palazzo Ganci. Si pensi, inoltre, ad esempio ai "tre quadroni" realizzati da Giuseppe Patania nella "galleria" di Palazzo Belmonte, alla pittura del soffitto di uno dei saloni di palazzo Tarallo, raffigurante Il Tempo che svela la Verità, eseguita dal palermitano Francesco La Farina, "degno scolaro del Velasquez" e, ancora, agli episodi tratti dall'Iliade dipinti dallo stesso pittore nelle volte dei saloni di palazzo Artale. Cfr. I. Bruno, La "camera picta". Dalla decorazione pittorica murale al tessuto e alla carta da parati in ville e palazzi palermitani dall'Ottocento al primo Novecento, tesi di dottorato di ricerca in "Disegno industriale, arti figurative e applicate", VII ciclo, Palermo, Università degli Studi, Facoltà di Architettura, aa. 1995-1996.

⁵⁸ Questi motivi ornamentali hanno avuto una accentuata diffusione grazie alle raccolte di stampe edite nel Seicento e nel Settecento, che riproducevano le parti ornamentali delle Logge. Particolarmente ricercata e copiata dagli artisti di tutta Europa era la serie di 46 stampe incise da Giovanni Ottaviani e Giovanni Volpato ed edite a Roma tra il 1776 e il 1782, che costituiva la "prima riproduzione dettagliata e completa apparsa nel XVIII secolo, dopo le stampe del Seicento" (D. Malignaggi, Nel palazzo dei Normanni..., 1987, p. 64). È certo che di queste stampe si servirono anche gli artisti siciliani: nell'Inventario del Museo di Antichità e Belle Arti della Reggia Università degli Studi di Palermo, redatto nel 1857, peraltro, sono elencate 42 stampe incise e acquarellate tratte dalle Logge di Raffaello e sei stampe delle Logge di Raffaello incise da Giovanni Volpato. A tal proposito cfr. D. Malignaggi, Storiografia e collezionismo fra Settecento e Ottocento, in Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Abatellis 15 dicembre 1995-29 febbraio 1996) a cura di V. Abbate, Palermo 1996, p. 85, nota 21. ⁵⁹ Cfr. V. Scuderi, *La cultura* ..., 1991, p. 40. Uno dei due arieti fu distrutto durante la rivoluzione del 1848, l'altro è esposto al Museo archeologico di Palermo.

60 Leopoldo di Borbone ricoprì la carica di luogotenente generale nell'Isola dal 1830 al 1835.
61 A. Gallo, Intorno a due quadri a olio di palmi 7 per 8 1/2, uno dipinto dal Cav. Vincenzo Riolo e l'altro dal Cav. Giuseppe Patania, in "Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia", a. 2, vol. II, marzo 1833, pp. 200-212, in particolare p. 201.
62 Su questo aspetto cfr. I. Bruno, Palermo "culla della grande industria serica italiana". La fortuna delle Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo, vol. II. Saggi, a cura di M. Andaloro, Catania, in corso di stampa,

⁶³ Cfr. L.Giampallari, *Discorso sulle sagre insegne De' Re di Sicilia*, Napoli 1832.

⁶⁴ L.Giampallari, *Discorso...*, 1832, pp. III, IV. ⁶⁵ S. Riccobono, *I "trasparenti" nelle festività di S. Rosalia e i pittori dell'Ottocento*, in *Immaginario e Tradizione. Carri trionfali e teatri pirotecnici nella Palermo dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Abatellis, 14 ottobre 1993-9 gennaio 1994), Palermo 1993, pp. 89-102, in particolare p. 93.

⁶⁶ Si legga ad esempio la relazione a stampa per le feste in onore di Santa Rosalia nell'anno 1836 riportata in *Immaginario e Tradizione, Carri trionfali e teatri pirotecnici nella Palermo dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Abatellis, 14 ottobre 1993-9 gennaio 1994), Palermo 1993, p. 223.

⁶⁷ A. Gallo, *Intorno a due quadri* ...,1833, pp. 200-212.

68 Sui pittori cfr. I. Bruno, *Giuseppe Patania* ..., 1993; I. Bruno, *Patania*, "Kalós. Maestri siciliani", suppl. al n. 1 (a. VIII) di "Kalós-Arte in Sicilia", Palermo 1996; L. Sarullo, *Dizionario*..., vol. II, 1993, *ad voces* (con bibliografia precedente). Sulla figura di Giovanni Patricolo, che merita un'attenzione adeguata considerando la prolifica attività e il peso considerevole che ebbe nell'ambito della committenza religiosa del-

l'epoca, si rimanda alla monografia del pittore in corso di preparazione per la stampa a cura di Francesco Paolo Patricolo, il quale - oltre a ricostruire le vicende biografiche del pittore e della sua famiglia - ha rintracciato molte sue opere, considerate disperse o non identificate. Agostino Gallo intendeva realizzare un'opera monumentale, dal titolo Le belle arti in Sicilia. Il suo progetto non fu mai portato a compimento, ma si realizzò nel tempo in maniera frammentaria, attraverso un cospicuo numero di brevi scritti, dedicati ad un opera in particolare o alla critica d'arte o alla letteratura in versi e in prosa, oppure ancora elaborati sotto forma di biografia o di necrologio, o come contributi sulla vita musicale e sull'agricoltura isolane. Un elenco esauriente dei suoi scritti si trova in G. M. Mira, Bibliografia siciliana, Palermo 1875, I, pp. 388-394. La maggior parte delle notizie sugli artisti siciliani, tuttavia, è stata da lui lasciata in forma manoscritta ed, oggi, è raccolta nei volumi, già citati (cfr. nota 30, supra), conservati presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo.

⁷⁰ A. Gallo, *Intorno a due quadri ...*,1833, pp. 200-212.

⁷¹ Cfr. I. Bruno, *Giuseppe Patania...*, 1993, pp. 31-32, tav. XXXIV e schede nn. I-98, II-83, 84. Dei primi due soggetti si conservano i disegni eseguiti da Patania, probabilmente come studi preparatori, nei quali, al di là delle varianti contenutistiche, si nota un tratto grafico libero e fluido che sembra raggelarsi nella versione pittorica più statica e accademica.

⁷² Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. n. provv. A 1028.

⁷³ Sulla famiglia Patricolo si rimanda al volume in corso di stampa di Francesco Patricolo, uno degli ultimi eredi, che qui ringrazio per le segnalazioni e l'aiuto nelle ricerche. Cfr. F. Patricolo, *Patrio-Patricolo. Una famiglia di artisti palermitani. Appunti per la memoria*, in corso di stampa.

⁷⁴ La difficoltà interpretativa delle diverse denominazioni date agli ambienti del Palazzo nelle varie epoche ha tratto molto spesso in inganno gli studiosi nell'attribuzione delle pitture ornamentali citate dalle fonti ottocentesche. La "galleria pompeiana", chiamata da alcuni studiosi sala della regina, è stata tradizionalmente attribuita a Giuseppe Patania, da M. Accascina (Ottocento..., 1939, rist. 1982, pp. 30, 147), da G. Giacomazzi (Il palazzo che fu dei re. Divagazioni storico-artistico sul Palazzo dei Normanni, Palermo 1959, p. 166), tra i primi ad occuparsi delle vicende storiche e artistiche del palazzo, e da D. Malignaggi (Le collezioni..., 1991, pp. 169, 209). Non essendo stato possibile consultare i documenti a riguardo, tale atribuzione è stata riportata anche da chi scrive nella monografia del pittore (1993). Dal proseguo delle ricerche, l'apporto di Patania alla decorazione di Palazzo dei Normanni è stato ridimensionato; sembra invece certo l'intervento di Giovanni Patricolo, la cui maniera, per le stringenti affinità stilistiche, spesso è stata e può essere confusa con quella di Patania. Sono in corso, tuttavia, ulteriori studi e ricerche documentarie, anche da parte di chi scrive, che intendono chiarire meglio l'apporto dei diversi artisti nell'ambito dell'apparato decorativo e pittorico ottocentesco degli ambienti di Palazzo dei Normanni.

⁷⁵ Opere eseguite dal sac. Giovanni Patricolo, "Passatempo per le dame", n. II, a. III, 10 gennaio 1835, p. 10.

⁷⁶ L. Martino, *Arredi e decorazioni nella Reggia di Capodimonte*, in *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte; Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), Napoli 1997, pp. 21-32.

pp. 21-32.

7 Il riferimento è alla "Galleria pompeiana"

78 Opere ..., "Passatempo per le dame", 1835, p. 10. La galleria è anche indicata come "non ancora condotta a termine" in "Passatempo per le dame", n. II, a. II, 11 gennaio 1834, p. 12.

79 In questo modo è denominata in G. Giacomazzi, *Il palazzo...*, 1959, p. 163 e in *Palazzo...*, Palermo 1991, p. 56.

80 Ms. XIX sec., BCRS, XV H 19 in *Opere eseguite dal sac. Giovanni Patricolo*, "Passatempo per le dame", n. II, a. II, 11 gennaio 1834, p. 12. 81 Qui infatti stavano "gli alabardieri, di gente tedesca", incaricati di guardare le stanze reali. Cfr. R. Calandra, *Il complesso ...*, 1991, p. 35, che tende ad identificare l'ambiente con l'attuale Sala dei Vicerè.

⁸² Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. n. provv. A.1027. La volta appare oggi interamente coperta da intonaco.

83 ASPa, Ministero e Real Segreteria di Stato presso il Luogotenente generale, b. 862, 22 dicembre 1848, in *Palazzo...*, Palermo 1991, p. 312. Per lo stesso Leopoldo di Borbone, conte di Siracusa, Patricolo dipinse nel 1834 tre dipinti di soggetto letterario (*Il corsaro di Lord Byron, Giulietta e Romeo, Francesca da Rimini nell'inferno*) e un paesaggio, di cui si sono per-

⁸⁴ Spettò, per incarico del re, a Pietro Ugo, marchese delle Favare, luogotenente di Sicilia dal 1824 al 1830 il compito di individuare gli scienziati e gli artisti più eccellenti degni del titolo di Cavaliere dell'ordine di Francesco I. Cfr. A. Gallo, *Notizie di artisti siciliani*, ms. XIX sec., BCRS, XV H 20., c. 230.

⁸⁵ A. Gallo, Intorno a due quadri a olio di palmi 7 per 8 e mezzi, uno dipinto dal cav. Vincenzo Riolo e l'altro dal cav. Giuseppe Patania per commissione di S. A. R. il Luogotenente generale in Sicilia, in "Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia", a. II, t. 5, n. 15, marzo 1833.

⁵⁶ *Ibidem.* Di queste opere si sono perse le tracce. Cfr. S. Di Matteo, *La Porta Nuova di Palermo*, Palermo 1990, p. 132.

⁸⁷ La predilezione per il genere è testimoniata anche dalle commissioni di dipinti a Giuseppe Patania, Vincenzo Riolo e Giovanni Patricolo. Cfr. note 83, 85.

⁸⁸ Sull'amministrazione dei Borbone in Sicilia e l'apparato statale della riforma amministrativa del 1817 cfr. *I Borbone*..., 1998, pp. 192-193, 207.

89 Si menzionino ad esempio "il ritratto ad olio di Ferdinando" per la "reale segreteria di stato" del 1823, i "ritratti a mezza figura ad olio di Francesco I e della regina Isabella sua moglie... dipinti con molta grazia di colore, e particolarmente la regina... nell'appartamento basso di Sua Maestà nel Reale Palazzo in Palermo" del 1827, il "ritratto di Don Leopoldo di Borbone di Siracusa per la direzione di ponti e strade" del 1831, due ritratti del Re sino a ginocchio per la corte dei conti e per l'intendenza, altro della Regina per l'intendenza, ritratti del re e regina per il magistrato di salute" del 1849 e il "ritratto all'impiedi del Re per la Consulta" del 1850, tutte opere attestate da Agostino Gallo, di molte delle quali però si sono perse le tracce. Per gli altri ritratti di sovrani e rappresentantanti della classe dirigente siciliana si rimanda al catalogo di A. Gallo, annotato nel manoscritto della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo ai segni XV H 20 e riportato integralmente, insieme ad alcune lettere del pittore, nell'Appendice documentaria del volume di I. Bruno, Giuseppe Patania..., 1993, pp. 243-253.

90 Cfr. *infra*, pp. 90-97.

⁹¹ I. Bruno, *Giuseppe Patania...*, 1993, pp. 33-38, fig. 22-23, tav. XII, e schede I-46, 65, 69, 193.

92 Il ritratto si trova nella chiesa madre di Alcamo. Cfr. I. Bruno, Giuseppe Patania..., 1993, p.40, tav. XLII, e la scheda I-142. Il barone Felice Pastore, vissuto tra il 1786 e il 1862, fu una figura chiave della politica ottocentesca siciliana, in quanto ricoprì numerosi incarichi politici, tra cui quello di intendente di Trapani nel 1818 e di Palermo nel 1821, e quello di Consultore dei reali Domini nel 1824 e nel 1849, carica molto importante per la quale fu elogiato da Ferdinando di Borbone. Dalle pagine del suo Diario conservato presso la Biblioteca della Chiesa Madre di Alcamo si ricava che ebbe contatti con Giuseppe Patania e fu molto amico del pittore Giovanni Patricolo, il quale lavorò ad alcune decorazioni interne di villa Fico ad Alcamo (L. Colonna Romano, Il baglio Fico ad Alcamo, in "Kalós-Arte in Sicilia", a. XIII, n. 3, luglio-settembre 2001, pp. 34-39). 33 I ritratti sono esposti al Museo Regionale

⁹³ I ritratti sono esposti al Museo Regionale "Agostino Pepoli" di Trapani. Cfr. I. Bruno, Giuseppe Patania..., 1993, p.40, tavv. XXXV, L, e le schede I-109, I-124.

⁹⁴ Cfr. *infra*, paragrafo III.

S' Cfr. A. Gallo, Parte seconda ..., ms. XIX sec., BCRS, XV H 19, c. 1305. Si veda anche S. Riccobono in L. Sarullo, Dizionario..., vol. II, 1993, ad vocem.

6 Cfr. A. Gallo, Parte seconda..., ms. XIX sec., BCRS, XV H 19, cc. 1309, 1751. Si veda A. Pur-

pura, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, ad vocem; R. Middione, *La Miniatura*, in *Civiltà dell'Ottocento*. *Le arti figurative*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte; Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), Napoli 1997, pp. 257-270.

⁹⁷ Infra pagg. 90-97 M. R. Bonanno, *Natale Carta fra Neoclassicismo e realismo*, Palermo 1998; L. Martorelli, *La pittura napoletana nella prima metà dell'ottocento*, in *Civiltà dell'Ottocento*. *Le arti figurative*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte; Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), Napoli 1997, pp. 417-424.

⁹⁸ Cfr. A. Gallo, *Parte seconda...*, ms. XIX sec., BCRS, XV H 19, cc. 1689, 1813. Si veda anche L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, *ad voces*.
⁹⁹ Olio su tela, cm. 102x83, Napoli, Museo di S. Martino, inv. n. 9193, provenienza: dono Savarese.

¹⁰⁰ Carlo La Barbera dipinse anche i dipinti raffiguranti Pio IX ch'esegue nella sala di Alessandro Farnese nel real palazzo di Caserta la lavanda dei sacerdoti (bozzetto dal vero) e il Sommo Pontefice e l'augusto Monarca Ferdinando II genuflessi adorano la SS. Vergine col Bambino, che furono esposti alla Mostra degli oggetti di Belle Arti nella primavera del 1855; cfr. Mostra degli oggetti di Belle Arti nella primavera del 1855, catalogo, Napoli 1855, p. 165; Elenco degli oggetti di Belle Arti posti in mostra nel di 30 maggio 1855, Napoli 1855.

L'opera è semplicemente riprodotta in *Civiltà dell'Ottocento...*, 1997, p. 223.

¹⁰² Olio su tela, cm. 75x63, Napoli, Museo di S. Martino, inv. n. 14648, provenienza: dono eredi Pizzuto.

103 O. Cancila, Palermo, Roma-Bari 1988.

¹⁰⁴ Cfr. infra, pp. 90-151.

¹⁰⁵ Questo tema è stato ampiamente trattato da chi scrive nella propria tesi di dottorato di ricerca, alla quale si rimanda per ulteriori approfondimenti ed, anche, per la trascrizione dei documenti menzionati in questo contributo. Cfr. I. Bruno, *La "camera picta"…*, aa. 1995-1996.

106 G. Pagnano (*La Sicilia nella formazione culturale*, in "Restauro", a. IX, nn. 47-48-49, gennaio-giugno 1980, p. 242) rileva a tal proposito che Marvuglia sembra essere "in grado di parlare ogni lingua architettonica" ponendosi "come liquidatore dell'eredità barocca ed iniziatore del nuovo stile, ma nella sua figura tanto complessa – e non ancora sistematicamente studiata – sono presenti ulteriori motivi d'interesse che lo fanno apparire come il primo ad incarnare la *forma mentis* dell'architetto eclettico dell'Ottocento".

¹⁰⁷ Tra la fine del 1780 e l'inizio del 1781 Marvuglia eseguì la ristrutturazione del "quarto grande" di Palazzo Aiutamicristo, su commissione di don Aloisio Moncada principe di Paternò, aggregandosi Giuseppe Firriolo per gli stucchi con motivi "alla greca", Benedetto Cotardi come pittore adornista e Giuseppe Cri-

stadoro come pittore figurista. Nel 1781 con la stessa *équipe* lavorò alle decorazioni del cappellone della chiesa della Maddelana. Per queste e le altre opere eseguite da Marvuglia nella Palermo della fine del Settecento cfr. E. D'Amico, *Note sulla decorazione d'interni, l'arredo e la moda a Palermo nel penultimo decennio del XVIII secolo*, in *Artificio e Realtà*, catalogo della mostra (Palermo, 21 novembre 1992-31 gennaio 1993) a cura di V. Abbate, E. D'Amico, Palermo 1992, pp. 60-63.

Ouesti aveva ideato per la villa Galletti-Inguaggiato di Bagheria e per la villa Tasca di Mezzo Monreale decorazioni per le pareti e pavimenti, in cui sono presenti motivi chiaramente neoclassici, motivi che si vanno ancor più precisando nei tredici cartoni per pavimenti e soffitti appartenenti alla collezione Barbera di Palermo, in cui l'influenza delle pitture pompeiane trova espressione, qui come nel resto d'Europa, sulla scorta delle scoperte archeologiche delle città vesuviane. Sull'attività di Andrea Gigante cfr. M. Giuffrè, *Dal Barocco ...*, 1985, pp. 119-157.

Lettera manoscritta di Léon Duforny a G. Venanzio Marvuglia, datata 15 novembre 1814, riportata da S. Caronia Roberti, *Venanzio Marvuglia*, Palermo 1934, pp. 14-17.

110 Il palazzo sorge nella antica piazza della Fonderia, tra via S. Sebastiano ed il vicolo dell'Addolorata, quest'ultimo chiamato originariamente Coglitore a S. Sebastiano (F. M. Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, Il Palermo..., vol. IV, 1873, rist. an. vol. 23, 1974, p. 123). Si tratta di un edificio del Settecento, con elevazione ottocentesca, ristrutturato in due tempi, negli anni 1777 (data che compare nel portale d'ingresso) e 1784, dall'architetto Salvatore Marvuglia e dal fratello Giuseppe Venanzio su commissione del barone Coglitore (sulle fasi della costruzione del palazzo cfr. V. Capitano, Giuseppe Venanzio..., 1984, pp. 9-19). Il secondo intervento, che si concluse con la decorazione interna compiuta da Elia Interguglielmi (C. Siracusano, La pittura ..., 1986, p. 364) e da Vincenzo Riolo, riguardò essenzialmente il piano nobile, dove tuttora si trovano gli affreschi. Durante i bombardamenti del 1943, 'edificio ha subito alcuni danni soprattutto nella parte superiore. Ancora oggi il palazzo è di proprietà privata.

¹¹¹ Per le notizie biobibliografiche su Elia Intergulielmi cfr. M. Guttilla, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, *ad vocem.* Su Vincenzo Riolo cfr. *supra*, note 30-31.

definitivo ritorno a Palermo, quando ancora erano abbastanza freschi i suoi studi romani. La pittura centrale, firmata e datata "Opus Riolo 1796", è menzionata da Agostino Gallo (*Notizie...*, ms. XIX sec., BCRS, XV H 19, c. 434 e in "Giornale di Scienze, Lettere ed Arti", a. II, tomo VI, 1824, p. 10), insieme ad "un ritratto al naturale per il Barone Pietro Coglitore", nell'elenco dei lavori eseguiti da Vincenzo

Riolo. Ignorata negli studi sull'Ottocento siciliano, è ricordata da C. Siracusano (*La pittura...*, 1986, p. 365, nota 19) come "Il sacrificio di Polissena" e, recentemente, da R. Raffaele Addamo (*Vincenzo...*, 1991-92, p. 241) e da S. Riccobono (in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, p. 456).

¹¹³ A. Gallo, *Cenni*, s. d.; P. Giudice, *Vincenzo* ..., 1838, p. 210.

¹¹⁴ Cfr. R. Raffaele Addamo, *Vincenzo...*, 1991-92, pp. 211-217.

¹¹⁵ Sulle vicende costruttive della villa, attualmente sede dell'IMI (Istituto Materno Infantile), cfr. V. Capitano, *Giuseppe Venanzio ...*, 1985, pp. 51-60, E. Mauro, *Le Ville a Palermo*, Palermo-Roma 1993, p. 180.

¹¹⁶ ASPa, Fondo Belmonte, b. 155, c. 5.

¹¹⁷ Cfr. I. Bruno, *Prime ricerche* ..., 2001, pp. 32.

¹¹⁸ I documenti rintracciati permettono di seguire passo passo le varie fasi costruttive della villa, del suo arredo interno, dell'impianto vegetale e dell'organizzazione del parco. Cfr. *Appendice documentaria. Inventario-regesto dei documenti*, in I. Bruno, *La "camera picta"...*, aa. 1995-1996.

¹¹⁹ Fra Felice compare come direttore dei lavori, in posizione subordinata a Marvuglia, autore del progetto (cfr. V. Capitano, *Giuseppe Venanzio* ..., 1985, pp. 51-54). Pertanto a lui spettava di firmare le ricevute di pagamento agli operai, agli artisti e a tutti coloro che facevano parte del cantiere. Su Fra Felice si veda V. Balistreri, *Fra Felice da Palermo ingegnere-architetto*, Palermo 1979.

¹²⁰ ASPa, Fondo Belmonte, b. 160, cc. 1-3v e b. 159, c. 1602, in I. Bruno, *La "camera picta"…*, aa. 1995-1996.

¹²¹ Sull'influsso culturale nell'opera di Marvuglia di una committenza colta e aggiornata cfr. M. Giuffrè, *Classicismo e neoclassicismo in Giuseppe Venanzio Marvuglia*, in *Ricordo di Roberto Palma*, Napoli 1991, pp. 298-230.

¹²² Sugli aspetti della cultura architettonica siciliana nel fenomeno delle residenze extraurbane nell'Ottocento cfr. E. Mauro, *Le Ville a Palermo*, Palermo-Roma 1993, pp. 14-17; in particolare sulla configurazione degli ambienti di Villa Belmonte cfr. M. Giuffrè, *Palermo. La cultura dell'abitare fra tradizione e rinnovamento*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, a cura di G. Simoncini, Firenze 1995, pp. 543-562. Si vedano anche M. R. Nobile, *Caratteri funzionali e distributivi di alcune ville palermitane del Settecento*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, a cura di G. Simoncini, Firenze 1995, pp. 593-600.

¹²³ Sulle decorazioni pittoriche dell'Orto Botanico di Palermo, eseguite da Giuseppe Velasco, cfr. S. Riccobono, *scheda n. 34...*, 1980, pp. 168-174.

¹²⁴ Quest'opera è stata totalmente trascurata dai biografi del pittore, ad eccezione del Gallo (*Parte seconda ...*, ms. XIX sec., BCRS, XV H 19, c. 1291) che ricorda un "Bassorilievo a chiaro scuro con scherzi di Putti nel portico della casina del principe di Belmonte all'Acquasanta". Per le notizie biobibliografiche su Giuseppe Renda cfr. M. Guttilla, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, *ad vocem*; R. Calia, M.C. Di Natale, M. Vitella, *Giuseppe Renda* (1772-1805), Alcamo 2004.

¹²⁵ Rispetto alle opere di soggetto religioso nelle quali Renda mostra di essere ancora strettamente legato a schemi settecenteschi (cfr. C. Siracusano, *La pittura ...,* 1986, p. 405-407), si nota l'intento di adeguarsi, su sollecitazione dei committenti, al nuovo gusto neoclassico che prediligeva soggetti e motivi tratti dalle "Antichità ercolanensi".

si ricava che vennero del 16 settembre del 1802 si ricava che vennero pagate 20 onze a "Don Giuseppe Renna per prezzo della pittura fatta nella loggia della Casina all'Acquasanta". ASPa., Fondo Belmonte, b. 157, c. 509, in I. Bruno, *La "camera picta"…*, aa. 1995-1996, p. 277. Il documento è citato anche da V. Capitano, *Giuseppe…*, 1985, II, p. 52.

¹²⁷ *Le antichità di Ercolano*, vol. 1, Napoli 1756, p. 157, tavv. X, XXVIII, XIL.

¹²⁸ ASPa, Fondo Belmonte, b.159, cc. 41-45, in I. Bruno, *La "camera picta"*..., aa. 1995-1996, pp. 309-312.

²⁹ *Ibidem*. Agostino Gallo (*Parte seconda...*, ms. XIX sec., XV H 19, c. 1091; A. Gallo, Vita di Giuseppe Velasquez palermitano egregio dipintore, Palermo 1845, p. 4) nel menzionare l'opera lamentava la scarsa ricompensa elargita al pittore da parte del principe e ricordava anche un bozzetto di primo stile, purtroppo non rintracciato. G. Bozzo (Le lodi dei più illustri siciliani trapassati nei primi 45 anni del secolo XIX, Palermo, 1851-52, II, p. 25) accennava genericamente ad alcune pitture di Velasco nella Villa Belmonte all'Acquasanta, mentre M. Accascina (Ottocento..., 1939, ed. 1982, p. 23) si soffermava ad esaltarne "l'equilibrio perfetto tra architettura e decorazione, rinnovato ideale del neoclassicismo imperante"

¹³⁰ ASPa, Fondo Belmonte, b.159, c. 45, in I. Bruno, *La "camera picta"…,* aa. 1995-1996, p. 312.

¹³¹ Nei documenti Benedetto Bonomo viene menzionato con la qualifica di "pittore d'adorni". Spesso il suo cognome viene mutato in "Buonuomo". ASPa, Fondo Belmonte, b.159, c. 235, in I. Bruno, *La "camera picta"...*, aa. 1995-1996, p. 280.

132 Giuseppe Velasco iniziò la sua collaborazione con Giuseppe Venanzio Marvuglia tra il 1795 e il 1796, quando eseguì le pitture parietali dell'Orto Botanico, nelle quali si nota sia sul piano compositivo che su quello formale-stilistico l'adesione ai nuovi principi neoclassici. Dopo le pitture di Villa Belmonte, sempre sotto la direzione di Giuseppe Venanzio Marvuglia lavorò alla Palazzina Cinese e al casino della Ficuzza.

¹³³ Cfr. S. Riccobono, *scheda n. 34...*, 1980, p. 17

¹³⁴ Eneide, I. Le scene raffigurano Venere sul cocchio tirato da coppie di colombe e Apollo; Venere che chiede protezione per Enea a Giove; Venere che appare ad Enea e Didone per intimare loro di fuggire; altra apparizione di Venere con Cupido; Enea che riposa, vegliato da Cupido accanto a Venere con un putto in braccio (probabile allusione al fatto che Enea è considerato il padre di Romolo e Remo) e, infine. Venere e Giove.

¹⁵⁵ Cfr. S. Riccobono, *scheda n. 34...,* 1980, p. 169. Su Antonio Giuseppe Reggio Principe della Catena cfr. A. Gallo, *Parte seconda...*, ms. XIX sec., BCRS, XV H 19, c. 1797.

136 Ibidem.

¹³⁷ Caratteristiche analoghe sono state notate da D. Malignaggi (*La sala d'Ercole...*, 1987, pp. 56-63) nei monocromi della Sala d'Ercole di Palazzo Reale.

138 S. Riccobono, *scheda n. 34...*, 1980, p. 172.
139 La paternità della pittura centrale è documentata ancora una volta da alcune note di pagamento rilasciate a Giuseppe Velasco negli anni tra il 1806 e il 1809. ASPa, Fondo Belmonte, b.159, cc. 255, 284, 296, 336, in I. Bruno, *La "camera picta"...*, aa. 1995-1996, pp. 281-282. Nello stesso arco di tempo era pagato mensilmente Benedetto Bonomo "per la pittura d'adorno", caratterizzata da motivi e figure suggeriti dalle tavole delle *Pitture d'Ercolano*. Si vedano ad esempio le tavole X del II tomo, XI e XL del III tomo delle *Pitture antiche ...*, 1755-92, nelle quali si ritrovano pavoni e cigni affrontati come nell'opera in oggetto.

¹⁴⁰ Si pensi ad esempio all'affresco di Olivio Sozzi nella volta del salone del piano nobile di Palazzo Drago. Cfr. G. Sommariva, *Palazzi nobiliari di Palermo*, Palermo 2004, pp. 37, 118. Cfr. anche M.C. Di Natale, *Analisi iconografica e iconologica della decorazione di palazzo Natoli a Palermo: dall'affresco allo stucco*, in "Storia dell'arte", 93/94 (1999), pp. 396-401.

¹⁴¹ Emanuele e Gaetani F. M., marchese di Villabianca, *Il Palermo...*, vol. IV, Palermo 1873, rist. an. Bologna 1974, vol. 23, p. 111. Per una analisi della distribuzione degli spazi interni in Palazzo Belmonte si veda M. Giuffrè, *Palermo. La cultura dell'abitare ...*, 1995, pp. 547-549.

¹⁴² Cfr. I. Bruno, *Prime ricerche ...*, 2001, pp. 32

¹⁴³ Il palazzo, inserito lungo l'asse viario più antico e significativo della città, l'antico Cassaro (poi via Toledo e oggi corso Vittorio Emanuele) "di fronte al piano delli Bologni", fu – secondo quanto scrisse il marchese di Villabianca (F. M. Emanuele e Gaetani, *Il Palermo ...*, a cura di G. Di Marzo, vol. IV, 1873, rist. an. vol. 23, 1974, p. 111) – "tutto opera e fabbrica di detto vivente principe, sebbene piantato interamente sopra il sito della sua casa vecchia che occupava l'istesso porto, e fu un dì retaggio essa casa, che i Ventimiglia acquistarono dalla famiglia Afflitto". A queste notizie Gioacchino Di Marzo (F. M. Emanuele e Gaetani, *Il Palermo ...*, a cura di G. Di Marzo, vol. IV, 1873, rist.

an. vol. 23, 1974, p. 111, nota 1) aggiunse che "il palazzo fu costruito dall'insigne architetto Giuseppe Venanzio Marvuglia ed è senza fallo un de' più belli e stupendi che sieno per merito di arte da ammirare in Palermo". Lo studioso indicava inoltre i successivi proprietari scrivendo che "per ragioni di dote passò in potere del principe di S. Giuseppe, poi del principe di Pandolfina", che lo vendette infine a Giovanni Riso, barone di Calabria. Quest'ultimo nel 1933 diede in affitto il palazzo per essere utilizzato come sede della Federazione dei Fasci palermitani. Successivamente, i bombardamenti del 1943 danneggiarono gravemente gli interni lasciando in parte intatto solo il prospetto principale. Sull'intervento di Marvuglia e le vicende costruttive della fabbrica cfr. M. Giuffrè, Classicismo..., 1991, pp. 119-157; V. Capitano, Giuseppe ..., 1984, p. 92-94. L' edificio preesistente è documentato da un incisione pubblicata da P. La Placa, La reggia..., 1736,

p. 181.

144 Particolarmente interessanti risultano le descrizioni dei lavori preliminari alla pittura della volta, annotati nelle *Cautele di Cassa* dell' Archivio Belmonte – come ad esempio quelli eseguiti da mastro Giovanni Ferraro nella "galleria" del palazzo sul Cassaro – dalle quali è possibile ricavare le tipologie dei controsoffitti in uso nelle abitazioni private dell'Ottocento. Cfr. I. Bruno, *La "camera picta"...*, aa. 1995-1996, pp. 22-26.

¹⁴⁵ ASPa, Fondo Belmonte, b. 726, c. 769, in I. Bruno, *La "camera picta"…*, aa. 1995-1996, p. 314. Cfr. anche I. Bruno, *Giuseppe Patania…*, 1993, pp. 22-23 e p. 53 nota 53.

¹⁴⁶ ASPa, Fondo Belmonte, b. 726, c. 880, in I. Bruno, *La "camera picta"…,* aa. 1995-1996, p. 290

¹⁴⁷ S. Cardella, *Dove si aduna il Consiglio Nazionale del P. N. F. Il Palazzo Riso*, in "Panormus", giugno 1933.

148 Iliade, XIV, 214 ss.

¹⁴⁹ Cfr. F. M. Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, *Il Palermo...*, a cura di G. Di Marzo, vol. IV, 1873, rist. an. vol. 23, 1974, p. 123. Poche le notizie sulle vicende costruttive: appoggiato alle mura di cinta, venne edificato fino al primo piano nel Settecento, mentre la successiva elevazione fu realizzata nella seconda metà dell'Ottocento, dopo il 1878. In questo anno infatti il palazzo passò alla famiglia Mortillaro Tuminello, il cui capostipite Vincenzo era primo ministro di Vittorio Emanuele e direttore del Catasto. Appartanente ancora agli ultimi eredi, ospita al primo piano la sede dell'Associazione Amici della Musica.

¹⁵⁰ A. Gallo, *Notizie...*, ms. XIX sec., BCRS, XV H 19, s. c. (*passim*). Per le notizie biobibliografiche sul pittore cfr. M. P. Demma, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, *ad vocem*.

¹⁵¹ La Farina compare anche tra i pittori che intervengono nella decorazione della stessa Villa Belmonte: nel 1809 gli venne infatti affidato l'incarico di completare l'interno del caféaus,

dipingendo le lunette laterali con figure di centauri e, nella cupola, un tendaggio circolare a pieghe. Cfr. I. Bruno, *La "camera picta"...*, aa. 1995-1996, p. 159.

152 A. Gallo, *Parte seconda...*, ms. XIX sec., XV H 19, s. c., *passim*.

153 Al suo fianco lavorò Giuseppe Renda, anche lui presente nel cantiere di Villa Belmonte all'Acquasanta, che si occupò in maniera specifica della decorazione.

154 Le citazioni si riferiscono alla serie di tavole che riproducono le pitture ritrovate in una stanza il 18 gennaio 1749 durante gli "scavi della torre dell'Annunciata in un luogo detto Civita, dove a un di presso può credersi che fosse situata l'antica Pompei" (Le Antichità...., 1755-1792, tomo I, p. 93, nota 2). In particolare, la figura del primo ottagono sotto il quadrone centrale somiglia "alla giovane e ben formata donna, che balla e suona" della tavola XXI (Le Antichità...., 1755-1792, tomo I). La danzatrice nella formella ottagonale opposta richiama la "bella e delicata figura" dai biondi capelli e dalla gialla "sottilissima veste che con vago panneggiare le vela piuttosto che cuopre alcuna parte del corpo lasciando ignuda la mezza vita dalla cintura in sopra non meno che i piedi" della tavola XIII (Delle Antichità..., 1755-1792, tomo I, p. 103), raffigurata "in mossa di ballare" tenendo con la mano sinistra un disco colore argento "che potrebbe avere forse qualche rapporto al ballo" (Delle Antichità..., 1755-1792, tomo I, p. 101). Quest'ultima, come la figura della tavola XII, venne identificata da alcuni in Venere, mentre da altri in una di "quelle lascive ballatrici, che talora nude apparivano" nei "privati divertimenti" o nei "pubblici teatri", come per le "feste florali", quando "le meretrici si spogliavano sulla scena, e facevano a vista del popolo de' movimenti e de' gesti oscenissimi" (Delle Antichità..., 1755-1792, tomo I, p. 103). Un' altra usanza molto diffusa in epoca romana era quella di farsi servire nei conviti "da donzelle ignude", moda che indurrebbe a vedere in questa figura "una ministra che portava un piatto" (Delle Antichità..., 1755-1792, tomo I, p. 102, nota 8). Sopra il quadrone centrale, la figura rappresentata all'interno della cornice a sinistra appare "leggiadra e gentil...coverta di una lunga e sottilissima veste a color paonazzo" proprio come quella della tavola XXII delle Antichità di Ercolano (1755-1792, tomo I, p.119). La figura pompeiana racchiusa nella cornice ottagonale di destra richiama la "donna coverta di bianca tonaca e da una sopravveste di colore turchino, orlata da un lembo di colore rosso...." della tavola XXIV, che si distingue dalle altre perché tiene un "ramoscello colle due frutte pendenti, che sembrano cedri" nella destra e "lo scettro a colore oro" nella sinistra (Delle Antichità..., 1755-1792, tomo I, p. 125). Nelle lunette, poste tra le cornici ottagonali, sono raffigurati due putti con strumenti musicali: uno tiene il triangolo e l'altro il "cembalo intorniato di sonali", o "tympanum" (tamburello), che "solevano tenere le Baccanti" (*Delle Antichità...*, 1755-1792, tomo I, p.105, nota 5). A completare la decorazione si aggiunge il partito ornamentale che fa da sfondo alla parte figurata, caratterizzato da una ricchezza di motivi tratti dal consueto repertorio neoclassico, dalle donnine alate, alla cetra, ai grifi, ad eleganti arabeschi.

¹⁵⁵ A. Gallo, *Parte seconda...*, ms. XIX sec., XV H 19, c. 133.

¹⁵⁶ All'epoca la strada si chiamava via Ingham, cfr. R. La Duca, Repertorio bibliografico degli edifici pubblici e privati di Palermo. Parte prima. Gli edifici entro le mura, Palermo 1994, p. 162.

157 E. Sessa, La ditta Golia e la cultura dell'abitare a Palermo, in "Nuove Effemeridi", a. IV, n. 16, 1991/IV, p. 76; cfr. anche M. C. Ruggieri Tricoli, G. Fatta, Medioevo rivisitato, Palermo 1980; P. Palazzotto, Teoria e prassi dell'architettura neogotica a Palermo nella prima metà del XIX secolo, in Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia, atti del convegno (Palermo, Palazzo Steri-Palazzo dei Normanni-Facoltà di Lettere e Filosofia, 15-17 aprile 2003) a cura di S. La Barbera, Palermo 2004, pp. 225-237; sull'architettura italiana di questo periodo si vedano anche: L. Patetta, L'architettura dell'eclettismo, Milano 1972; Il Neogotico nel XIX e XX secolo, a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano 1990; Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano, a cura di G. Zucconi e T. Serena, Venezia 2002, pp. 133-166; F. Zucconi, L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale, Venezia 1997.

¹⁵⁸ Scrisse a tal proposito Maria Accascina (*Ottocento...*, 1939, rist. 1982, p. 14): "Il neoclassicismo, non fu mai adulatorio e retorico, non identificò Giove a Napoleone, ma valse ad esaltare le proprie origini".

¹⁵⁹ Questo tema è stato ampiamente sviluppato da chi scrive in: *Palermo "culla ..."*, in corso di stampa.

¹⁶⁰ E. Sessa, *La ditta Golia* ..., 1991, p. 76. L'attenzione per il Medioevo si tradusse innanzitutto in un'intensa campagna di restauri incentrata attorno ai principali monumenti dell'arte arabo-normanna, considerati "simboli di un periodo di grandezza e autonomia politica dell'Isola", emblemi del ruolo che il passato medievale aveva lasciato alla città e della posizione che questa rivendicava nel panorama culturale nazionale ed europeo. Autore principale degli interventi, avviati dopo il 1860 per riportare agli antichi fasti il patrimonio architettonico cittadino, fu l'architetto palermitano Giuseppe Patricolo. Avvennero in quegli anni i restauri delle chiese di Santa Maria dell'Ammiraglio, Santo Spirito, San Giovanni degli Eremiti, San Cataldo, secondo l'indirizzo, allora in voga, rivolto alla rimozione delle aggiunte, che nel tempo erano state sovrapposte alla parte più antica del monumento, ed in qualche caso al ripristino e alla ricomposizione in stile delle parti originarie, non più esistenti. In quello stesso periodo ebbero luogo i restauri dei mosaici degli edifici normanni, da quelli della c.d. "Stanza di Ruggero" a Palazzo Reale, intrapresi da Emanuele Grimaldi nel 1849, a quelli della Cappella Palatina di Palermo, della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, delle cattedrali di Cefalù e di Monreale. La riscoperta di quel passato fu alimentata dal sorgere di un'importante stagione di studi storico-critici, inaugurata nel 1838 da Domenico Lo Faso, duca di Serradifalco, e continuata da Domenico Gravina, Gioacchino Di Marzo e Michele Amari. Ad essi si aggiungano i numerosi contributi sull'architettura medievale siciliana, tra i quali si segnalano gli scritti di Domenico Lo Faso Pietrasanta, duca di Serradifalco, dalle Antichità di Sicilia esposte ed illustrate pubblicate a Palermo in cinque volumi tra il 1834 e il 1842, con disegni di Francesco Saverio Cavallari, a Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne del 1838. Cfr. E. Sessa, Antichità ..., 1989, pp. 24-27; F. Tomaselli, Il ritorno dei normanni. Protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento, Roma 1994 (in particolare: pp.155-

¹⁶¹ Su questo aspetto si rimanda al recentissimo contributo di P. Palazzotto, *Teoria e prassi ...,* 2004, pp. 225-237.

162 A tal proposito cfr. R. Giuffrida, R. Lentini, L'età dei Florio, Palermo 1985; R. Trevelyan, La storia dei Whitaker, Palermo 1988.

163 In realtà la "data di nascita" del neogotico in Sicilia, almeno dal punto di vista architettonico - come è stato messo in luce dai diversi studi di M. Giuffré, E. Sessa, M. C. Ruggeri Tricoli, ai quali vanno aggiunti gli ultimi, ma non meno importanti, contributi di P. Palazzotto risale a molti anni addietro, come dimostrano il Belvedere del 1804 sulla montagnola nel parco del principe di Belmonte e il campanile del Duomo di Palermo, realizzato da Emanuele Palazzotto, sorprendente anticipazione rispetto alle date continentali. Cfr. a tal proposito E. Sessa, Neoclassico e neogotico, in G. Pirrone, Ernesto Basile architetto, catalogo della mostra a cura di A. De Bonis, G. V. Grilli, S. Lo Nardo, Venezia 1989, p. 33 (con bibliografia precedente).

¹⁶⁴ G. Bozzo, *Biografia del prof. Carlo Giachery*, in «Nuove Effemeridi Siciliane di Scienze, Lettere ed Arti», I, 1869, p. 422.

165 Le scene figurate, che illustrano le gesta di Carlo Magno e dei suoi compagni d'arme, mostrano un preciso intento narrativo e una inclinazione al racconto ispirato a temi cavallereschi che trova riscontro, per le affinità contenutistiche e formali, nelle pitture dei carretti siciliani. Nella seconda metà dell'Ottocento era consueto, infatti, che i pittori di carri rappresentassero nei quattro 'scacchi', corrispondenti alle fiancate del carro, episodi tratti dal ricco repertorio iconografico delle storie del ciclo carolingio. In particolare una sorta di pron-

tuario di spunti figurativi costituiva l'opera di Giusto Lodico, Storia dei paladini di Francia, stampata per la prima volta a Palermo tra il 1858 e il 1860 in quattro volumi corredati da una copiosa serie di xilografie di Mattaliano. A tal proposito cfr. A. Cusumano in in Sicilia: le tecniche i Temi i simboli, in arte popolare catalogo della mostra (Siracusa, Santa Maria di Montevergine, 26 ottobre 1991-31 gennaio 1992) cura di G. D'Agostino, Palermo 1991, pp. 112-115. Il motivo a catena della cornice che delimita i vari spicchi triangolari della volta, inoltre, è identico a quello che caratterizza normalmente le riquadrature degli episodi illustrati nelle fiancate del carro. Si vedano, ad esempio, i laterali di un carro di collezione privata palermitana pubblicato in Arte popolare..., 1991, p. 17, figg. 14-19. Pertanto, in mancanza di precisi riferimenti documentari sugli artefici di queste pitture, è possibile ipotizzare che Vincenzo Florio, impegnato con la sua attività nel rilancio economico dell'Isola, abbia voluto manifestare nella decorazione degli interni della sua casa l'intento preciso di rivendicazione di una specifica identità culturale, non solo nella scelta dei soggetti da raffigurare, ma anche nella resa stilistica di essi, chiedendo l'intervento di un esperto pittore di carri siciliani. Annamaria Ruta riporta che le leggende familiari impresse nella memoria dei Paladino, oggi unici eredi di Vincenzo junior, echeggiano come autore delle pitture il nome di Murdolo, da identificare con il bagherese Emilio Murdolo, pittore di carretti. La studiosa tuttavia scarta questa possibilità perché Murdolo nacque nel 1889 e solo in tarda età si dedicò alla pittura. Cfr. A. M. Ruta, Divagazioni su Vincenzo Florio, in Vincenzo Florio. Il gusto della modernità, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Ziino, 30 maggio-31 agosto 2003) a cura di M. Giordano, Palermo 2003, pp. 47-48.

166 Cfr. J. Crowe, G.B. Cavalcaselle, History of Painting in Italy from the second to the sixteenth century, I, Londra 1864, p. 73.

¹⁶⁷ Il marchese Enrico Forcella, erudito, grecista, appassionato d'arte, archeologia e numismatica, dal 1834 ricoprì l'importante carica di amministratore generale della Casa e dei Siti reali di Palermo e della provincia e, con questa qualifica, si fece promotore molto probabilmente dei restauri ottocenteschi di Palazzo dei Normanni, che portarono alla luce i mosaici della cd. "Stanza di Ruggero" (allora denominata Sala delle Dame) "fino a quel momento coperta di stoffe" (F. Di Pietro, I mosaici siciliani dell'età normanna, Palermo 1946, p. 71), riecheggiati nella sua dimora. Cfr. anche P. Palazzotto, Teoria e prassi ..., 2004, pp. 225-237. 168 Cfr. E. Sessa, *La ditta Golia* ..., 1991, p. 76. In questo contesto si possono inserire pure i fregi delle volte di una delle palazzine neogotiche in via Paolo Paternostro, edificate alla fine dell'Ottocento in un'area di espansione urbana nelle vicinanze del Teatro Politeama che vide sorgere numerosi edifici della nuova edilizia borghese. In essi il pattern ricorrente deriva dalla stilizzazione del motivo del pavone, con la vistosa coda aperta a ruota e le tipiche piume ad occhielli, mutuato proprio dalle stoffe medievali. Cfr. I. Bruno, Palermo "culla...", in corso di stampa.

Cfr. E. Sessa, *La ditta Golia* ..., 1991, p. 76; P. Palazzotto. Declinazioni neogotiche in arredi siciliani in osso di fine secolo, in Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte trapanese e nella Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale "A. Pepoli", 15 febbraio-30 settembre 2003) a cura di M.C. Di Natale, Palermo 2003, pp. 227-230.

F. Grasso, Ottocento ..., 1981, p. 175.

¹⁷¹ Cfr. I. Bruno, *Prime ricerche* ..., 2001, pp. 31-53

¹⁷² Cfr. *infra*, nota 30.

173 S. Bordini, Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento, in La pittura in Italia. L'Ottocento, a cura di E. Castelnuovo, vol. 2, Milano 1991, pp. 581-601

¹⁷⁴ R. Barilli, Ragioni e percorso di una mostra, in Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 20 febbraio-3 maggio 1992), Milano 1992, pp. 31-33. Cfr. anche F. Mazzoca, L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo, Vicenza 2002.

¹⁷⁵ A. Gallo, *Saggio* ..., 1842, p.144.

¹⁷⁶ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a I. Bruno, Giuseppe Patania..., 1993.

¹⁷⁷ M. Accascina, Ottocento ..., 1939 rist. 1982, p. 28. ¹⁷⁸ Cfr. I. Bruno, *Giuseppe Patania*..., 1993, sche-

de nn. I.84, I.110-111, I.145, I.160, I.165.

179 L'inedita lettera (datata Acireale, 18 febbraio 1847) fa parte di un ampio carteggio tra pittori, committenti ed eruditi dell'Ottocento, individuato ed in corso di studio da parte di chi scrive per una pubblicazione di prossima usci-

¹⁸⁰ In questo ambiente concentrò, allineandoli in alto lungo le pareti, i ritratti degli uomini illustri siciliani "tra i quali – scrisse Raymondo Granata – tengono il primato i maestri ed i migliori amici del Gallo, allogati in essa stanza appositamente, onde in tutte le ore possa egli farne rimemorazione, loro pregando pace financo dal modesto letticciuolo, ove riposa". (G. Raymondo Granata, Duecentosessanta giorni in Palermo nel 1861 ovvero Biografia e Gabinetto scientifico-artistico dell'archeologo signor Agostino Gallo, Messina 1863, p. 86). I ritratti erano stati distribuiti ordinatamente secondo il secolo ed erano contrassegnati ognuno da una targa che conteneva il nome del personaggio, l'epoca e un distico composto dallo stesso Gallo, con cui venivano esemplificate le qualità per cui questi si era distinto. Alla morte dello studioso, la raccolta fu divisa: la Biblioteca Comunale, in esecuzione del suo testamento, ricevette in perpetuo deposito i 152 dipinti di siciliani illustri Cfr. a tal proposito anche Siracusa antica nella pittura siciliana dell'Ottocento, catalogo della mostra (Siracusa, Galleria Regionale di palazzo Bellomo, 22 ottobre 1988-8 gennaio 1989) a cura di G. Barbera, Siracusa 1988, pp. 46-49, 74-78; I. Bruno, Giuseppe Patania..., 1993, pp. 33-34, 147-167, 173-177.

¹⁸¹ Di essa è possibile ricostruire non soltanto la fisionomia, ma anche l'allestimento, grazie alla accurata e puntuale descrizione che il messinese Raymondo Granata pubblicò nel 1863. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a I. Bruno, *Prime ricerche* ..., 2001, pp. 33-35, 48-53 (che riporta l'inventario della collezione in appendice).

¹⁸² Cfr. I. Bruno, Giuseppe Patania..., 1993, schede nn. I.50, I.57-59, I.60, I. 76, I.137.

¹⁸³ A. Zerega, Giuseppe Patania, in "Passatempo per le dame", a. IV, n. 12, 19 marzo 1836, pp. 93-95.

¹⁸⁴ Cfr. *infra*, paragrafo III.

¹⁸⁵ I. Bruno, *Giuseppe Patania*..., 1993, scheda n. I.7.

186 S. Susinno, in Civiltà dell'Ottocento..., 1997, pp. 479-480, n. 17-62.

¹⁸⁷ Secondo la critica del tempo i difetti della prima "maniera di pitturare" di Patania vennero superati con l'esperienza degli anni: "Egli che da principio non avea molto corretto il disegno – scrisse Leonardo Vigo (Giuseppe Patania, in "Il Vapore", a. III, v. III, n. 2, 20 gennaio 1836, pp. 12-15) – lo migliorò col copiare dal 'vero', epperò non più le figure erano nell'insieme difettose, ma ben proporzionali e rese belle per la eleganza delle parti ch'ei sempre sin da ragazzo conobbe. Moderò la troppa sveltezza delle figure e la espressione caricata e la ridusse a quel punto che la verità richiede. Moderò ben anche il colorito per cui lasciando quel lusso e quello sfarzo di tinte soverchiamente brillanti lo ridusse alla sobria imitazione della

bella natura".

188 I. Bruno, *Giuseppe Patania...*, 1993, pp. 37-38 e schede n. I.91-92.

189 I. Mattarella, Pittori siciliani dell'Ottocento, Palermo 1982, p. 10.

190 Sul pittore cfr. R. Sinagra, Salvatore Lo Forte nell'Ottocento Siciliano, Napoli 1998.

¹⁹¹ M. Accascina, *Ottocento...*, 1939, rist. 1982, p. 37. ¹⁹² I. Bruno, *Giuseppe Patania*..., 1993, pp. 40-

41 e scheda n. I.134.

¹⁹³ R. Barilli, *Ragioni* ..., 1992, p. 33.

194 A. Gulli, Cenno sui pittori contemporanei, in "Passatempo per le dame", 1837, p. 3. 195 Ibidem.

¹⁹⁶ A. Purpura, in Salvatore Lo Forte nelle collezioni del museo, catalogo della mostra (Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna, 25 giugno-25 luglio 1998) a cura di A. Purpura, schede di R. Sinagra, Palermo, 1998, p. 7.

¹⁹⁷ Salvatore Lo Forte ..., 1998, p. 12, n. I.2.

¹⁹⁸ I. Bruno, *Prime ricerche* ..., 2001, p. 38.

¹⁹⁹ Per le notizie biobibliografiche sull'artista cfr. M. C. Gulisano, in L. Sarullo, Dizionario..., vol. II, 1993, ad vocem.

- ²⁰⁰ A Gallo, *Saggio...*, 1842, p. 141.
- ²⁰¹ A tal proposito cfr. F. Mazzocca, *Il modello accademico e la pittura di storia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. II, Milano 1991 (II ed.), pp. 602-628.

²⁰² A Gallo, *Saggio...*, 1842, p. 141.

- ²⁰³ I. Bruno, in *Ottocento Siciliano...*, 2001, pp. 156-157.
- ²⁰⁴ A. Gallo, *Leda col cigno, favola dipinta da Patania*, in "Mercurio Siculo", n. 32, 25 dicembre 1823.
- ²⁰⁵ I. Bruno, *Giuseppe Patania*..., 1993, pp. 24-29 e schede nn. I.52-54, I.80, I.83, I.88-89. Cfr. anche I. Bruno, *Patania*..., 1996, pp. 4-9.
- ²⁰⁶ A. Gallo, *Notizie...*, ms. XIX sec., BCRS, XV H 20, cc. 272-304. L'elenco è riportato per esteso in appendice in I. Bruno, *Giuseppe Patania...*, 1993, pp. 246-255.

²⁰⁷ I. Bruno, *Giuseppe Patania*..., 1993, p. 164 e scheda n. I-88.

- ²⁰⁸ F. Grasso, *Ottocento...*, 1981, p. 175; I. Bruno, *Giuseppe Patania...*, 1993, p. 156 e scheda n. I.56. Cfr. anche I. Bruno, *Patania...*, 1996, p. 9.
- ²⁰⁹ I. Bruno, *Giuseppe Patania...*, 1993, scheda n. I.178. Cfr. anche I. Bruno, *Patania...*, 1996, fig. a p. 29.
- ²¹⁰ Albani, *Belle Arti*, in "Passatempo per le dame", n. 33, a. 6, 29 settembre 1838, pp. 257-258. L'opera, firmata e datata 1838, citata da A. Gallo (*Notizie...*, ms. XIX sec., BCRS, XV H 20, c. 292) per l'avv. Francesco Franco e, successivamente, da M. Accascina (*Ottocento...*, 1939, pp. 147-150) nella collezione degli eredi, è stata rintracciata sul mercato antiquario.
 ²¹¹ Albani, *Belle Arti...*, 1838, p. 258.

²¹² M. G. Paolini, *Sulla mostra di inediti siciliani a Palermo*, in "Bollettino d'arte", II-III, 1973, p. 182.

- ²¹³ I. Bruno, *Giuseppe Patania...*, 1993, p. 190, scheda n.I-190, al quale si rimanda anche per i numerosi altri dipinti e disegni di soggetto storico eseguiti da Patania nel corso della sua attività.
- ²¹⁴ Cfr. M. Vitella, infra.
- ²¹⁵ I. Bruno, *Patania...*, 1996, p. 24.
- ²¹⁶ A tal proposito cfr. *La cultura estetica in Sicilia fra Ottocento e Novecento*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. Studi e ricerche", a cura di L. Russo, Palermo 1990.
- ²¹⁷ F. Grasso, *Ottocento...*, 1981, pp. 178-181. ²¹⁸ Sulla pittrice cfr. T. Crivello, *Anna Turrisi Colonna*, Palermo 2001.
- ²¹⁹ A tal proposito cfr. S. La Barbera, *La critica d'arte* ..., 2003, pp. 9-29.
- ²²⁰ A. Gallo, *Saggio...*, 1842, p. 140.
- ²²¹ Cfr. T. Crivello, *Anna* ..., 2001, pp. 60-62.
- ²²² Cfr. I. Bruno, *Introduzione*, in T. Crivello, *Anna Turrisi Colonna*, Palermo 2001, pp.11-13.
 ²²³ T. Crivello, *Anna*..., 2001, pp. 17-18.
- ²²⁴ Cfr. T. Crivello, *Anna* ..., 2001, pp. 50-59 e schede nn. 16-21. *Civica Galleria d'arte moderna Empedocle Restivo. Pittori e scultori tra '800 e '900 collezione permanente*, catalogo delle opere, a cu-

- ra di A. Purpura, Palermo 1999, pp. 25-26.
- ²²⁵ Per le notizie biobibliografiche sull'artista cfr. M. C. Gulisano, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, *ad vocem.* Si veda inoltre il recentissimo contributo di M. Vitella, *Una traccia su Luigi Lojacono*, in *Francesco Lojacono* 1838-1915, catalogo della mostra (Palermo, Spazi ex convento Sant'Anna 1 ottobre 2005-8 gennaio 2006) a cura di G. Barbera, L. Martorelli, F. Mazzocca, A. Purpura, C. Sisi, Milano 2005, che mette in luce aspetti inediti della sua produzione.
- ²²⁶ Cfr. I. Mattarella, *Pittori siciliani dell'Otto-cento*, Palermo 1982, p. 14.
- ²²⁷ Per le notizie biobibliografiche sull'artista cfr. G. Davì, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, *ad vocem*.
- ²²⁸ Sulla casa-museo di Agostino Gallo cfr. I. Bruno, *Prime ricerche* ..., 2001, pp. 33-35, 48-53.
- ²²⁹ Il dipinto di Pietro Novelli è menzionato nel "notamento di quadri" della collezione di Agostino Gallo stilato per la Commissione di Antichità e Belle Arti al momento del passaggio della raccolta al Museo Nazionale di Palermo. Roma, Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I vers. b. 289.
- ²³⁰ Cfr. I. Bruno, *Velasco...*, 1998, p. 6. G. Raymondo Granata (*Duecentosessanta...*, 1863, p. 58) lo descrisse nella quinta stanza: "San Vincenzo Ferreri che risuscita un fanciullo; bozzetto di complicata composizione, pennellato con franchezza e nobiltà di stile dal Velasquez. Però a questa fu sostituita l'altra composizione che servì pel quadro dello stesso Santo, in San Domenico di Palermo, in atto di predicare nella peste avvenuta al suo tempo tela ammirata da tutti gli artisti".
- ²³¹ G. Raymondo Granata, *Duecentosessanta* ..., 1863, p. 48.
- ²³² Cfr. I. Bruno, *Giuseppe Patania*.., 1993, schede nn. I-129, I- 200.
- ²³³ Cfr. I. Bruno, *Giuseppe Patania..*, 1993, pp. 41-45.
- ²³⁴ Sulla pittura di paesaggio nell'Ottocento, cfr.: *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Milano 2003. Cfr. anche F. Mazzoca, *L'ideale classico...*, 2002.
- ²³⁵ Cfr. F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bologna 1827, p. 291; *La pittura di paesaggio...*, 2003, p.17.
- ²³⁶ C. Sisi, *Introduzione*, in *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Milano 2003, p. 14.
- ²³⁷ A. Gallo, *Saggio ...*, 1842, p.144.
- ²³⁸ Per le notizie biobibliografiche sull'artista cfr. F. Grasso, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, *ad vocem.* Cfr. anche F. Grasso, *Zerilli*, "Kalós. Maestri siciliani", suppl. al n. 2 (a. IV) di "Kalós-Arte in Sicilia", Palermo 1992.
- ²³⁹ A. Gallo, *Saggio* ..., 1842, p.136.
- ⁰ Ibidem.
- ²⁴¹ S. Troisi, Appunti per una storia del veduti-

- smo a Palermo, in Vedute e luoghi di Palermo nei secoli XVIII e XIX, catalogo della mostra (Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna, 11 novembre-20 dicembre 1995), Palermo 1995, p. 21.
- ²⁴² M. Picone Petrusa, *Dal 1848 alla fine del se-colo*, in *Civiltà dell'Ottocento*. *Le arti figurative*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte; Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998), Napoli 1997, pp. 425-432
- ²⁴³ Cfr. S. Troisi, *Vedute di Palermo*, Palermo 1991; *Vedute di Palermo*, catalogo a cura di A. Purpura, Palermo 2000. *Civica Galleria ...*, 1999, pp. 40-46. Per le notizie biobibliografiche sugli artisti cfr. L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, *ad voces*.
- ²⁴⁴ A. Gallo, *Saggio ...*, 1842, p.136. Cfr. anche G. Meli, *Sulle arti del disegno in Sicilia nel secolo XIX*, in "Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Palermo", vol. V, Palermo, 1875. p. 8.
- ²⁴⁵ Le opere si trovano alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Cfr. M. La Barbera, in *Vedute ..., 2000*, pp. 45-47.
- ²⁴⁶ Per le notizie biobibliografiche sugli artisti cfr. L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, *ad voces*.
- ²⁴⁷ Cfr. M. La Barbera, in *Vedute ...,* 2000, p.
- ²⁴⁸ Cfr. S. Troisi, *Appunti* ..., 1995, p. 23.
- ²⁴⁹ I. Bruno, *Giuseppe Patania* ..., 1993, scheda I-164; I. Bruno, *Patania*... 1996, pp. 26-27. Ad ulteriore testimonianza della produzione di genere paesistico di Patania, in gran parte dispersa in collezioni private o sul mercato antiquario, si segnala la tela, datata 1812, che raffigura il tratto di costa nei pressi dell'antica Solunto, da Palermo in direzione di Cefalù, pubblicata recentemente da G. Barbera (in *Quadreria* 2004. *Storia, ritratto, paesaggio. Pittori in Italia tra Neoclassico e romantico*, catalogo della mostra, Roma, 20 maggio-20 giugno 2004, a cura di F. Leone, Roma 2004, p; 21, n. 15).
- ²⁵¹ F. Grasso, *Ottocento ...,* 1981, p. 175.
- ²⁵² S. Bietoletti, *La pittura di paeso. Una via alla modernità dell' arte*, in *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Milano 2003, p. 33.
- ²⁵³ Ibidem.
- ²⁵⁴ F. Netti, *Per l'arte italiana* (1868), in *Scritti vari*, Trani 1895, p. 94. Cfr. anche S. Bietoletti, *La pittura di paese...*, 2003, p. 34.
- ²⁵⁵ Cfr. C. Sisi, *Introduzione...*, 2003, p. 17.
- ²⁵⁶ Per le notizie biobibliografiche sugli artisti cfr. L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, *ad voces*.
- ²⁵⁷ L'attenzione sul pittore è stata notevole, dagli articoli dedicati alle sue opere dalla stampa dell'epoca, al catalogo della mostra curato da F. Grasso (*I Lojacono. Luigi e Francesco Loja*cono nella raccolta del Museo e nelle collezioni private, catalogo della mostra, Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna, 29 dicembre 1995-

28 gennaio 1996, a cura di F. Grasso, Palermo 1995), fino alla rivisitazione dell'opera in occasione della mostra, in corso di allestimento. Cfr. Francesco Lojacono 1838-1915, catalogo della mostra (Palermo, Spazi ex convento Sant'Anna 1 ottobre 2005-8 gennaio 2006) a cura di G. Barbera, L. Martorelli, F. Mazzocca, A. Purpura e C. Sisi, Milano 2005 (ancora in fase di stampa al momento della redazione del presente testo). In quest'ultima occasione sono emersi nuovi interessanti dati biografici su Luigi e Francesco Lojacono, basati su documenti inediti, frutto della scrupolosa ricerca di Pierfrancesco Palazzotto presso gli archivi palermitani, e confluiti nel catalogo della mostra, al quale si rimanda.

²⁵⁸ Cfr. M. Genova, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, ad vocem (con bibliografia prece-

²⁵⁹ Cfr. A. Purpura, *Civica Galleria* ..., 1999, pp. 46-52; F. Grasso, I ladri della natura, in Villa Zito. Museo d'arte e archeologia "I. Mormino", Palermo 2002, pp. 58-63.

260 Ibidem.

²⁶¹ F. Grasso, Ottocento ..., 1981, p. 175. A Purpura, Civica Galleria ..., 1999, p. 47

²⁶² Cfr. A. Purpura, *Civica Galleria ...,* 1999, p.

²⁶³ G. Barbera, La pittura dell'Ottocento, in Storia della Sicilia, vol. X, II ed., Roma 1999, p.375. Per un'approfondita analisi stilistica delle opere si rimanda a Francesco Lojacono..., 2005.

²⁶⁴ La collezione Sinatra. Paesaggi di Francesco Lojacono e altri temi della pittura siciliana tra '800 e '900 in allievi e epigoni, a cura di G. Costantino, Palermo 1997.

⁵⁵ G. Costantino, Francesco Lojacono nella collezione Sinatra, in La collezione Sinatra. Paesaggi di Francesco Lojacono e altri temi della pittura siciliana tra '800 e '900 in allievi e epigoni, a cura di G. Costantino, Palermo 1997.

²⁶⁶ Cfr. F. Grasso, Ottocento ...,1981, pp. 191-192; I. Mattarella, Pittori ..., 1982, pp. 20-24. Cfr. anche anche F. Grasso, Leto, "Kalós. Maestri siciliani", suppl. al n. 5 (a. II) di "Kalós-Arte in Sicilia", Palermo 1990; Antonino Leto nelle collezioni del museo, catalogo della mostra (Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna, 18 dicembre 1998-18 gennaio 1999) a cura di A. Purpura, Palermo 1998.

²⁶⁷ M. Accascina, *Ottocento...*, 1939, rist. 1982, p. 83. L'opera, datata 1863, è segnalata dall'Accascina nella collezione Titone di Palermo. ²⁶⁸ Nel 1872 espose *Una giornata d'inverno in* Sicilia, nel 1874 Bosco di Portici, Villa Borghese nel 1875, Spezia, Studio dal vero nel bosco di Portici, nel 1877 I bagni alla Spezia.

²⁶⁹ Cfr. A. Purpura, *Civica Galleria* ..., 1999, p. 54, tav. 40. Si veda anche S. Troisi, Vedute di Palermo, Palermo 1991.

²⁷⁰ Cfr. A. Purpura, Civica Galleria ..., 1999, p. 57, tav. 45.

²⁷¹ Dell'opera si conosce una replica, di dimensioni più ridotte, conservata al Museo di Capodimonte di Napoli. F. Grasso, *I ladri ...*, 2002,

pp. 64-65. ²⁷² Si vedano ad esempio *Marina di Capri*, *Fa*raglioni a Capri, Grotta azzurra, conservate alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo. ²⁷³ Cfr. M. Genova, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, ad vocem (con bibliografia precedente).

²⁷⁴ Cfr. A. Purpura, Civica Galleria ..., 1999, p. 55, tav. 41.

²⁷⁵ G. Barbera, La pittura dell'Ottocento, in Storia della Sicilia, vol. X, II ed., Roma 1999, p.376. Sul pittore cfr. anche A. Pandolfelli, *Catti Mi*chele, in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 22, Roma 1979, p. 516-517; F. Grasso, Catti, "Kalós. Maestri siciliani", suppl. al n. 1 (a. V) di "Kalós-Arte in Sicilia", Palermo 1993; *Mi*chele Catti nelle collezioni del museo, catalogo a cura di A. Purpura, Palermo 1998.

²⁷⁶ Cfr. M. C. Gulisano, in L. Sarullo, *Diziona*rio..., vol. II, 1993, ad vocem (con bibliografia precedente).

M. Accascina, Ottocento..., 1939, rist. 1982, p. 83. Cfr. anche A. Giardina, Michele Catti, Quaderni dell'A.F.R.A.S.", n. 1, 1974.

²⁷⁸ M. C. Gulisano, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, p. 90.

²⁷⁹ M. C. Gulisano, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, p. 91.

²⁸⁰ Le opere si trovano alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Cfr. A. Purpura, Civica Galleria ..., 1999, pp. 59-63.

²⁸¹ M. C. Gulisano, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, p. 91.

²⁸² A. Giardina, Michele Catti..., 1974, pp. 11-12

²⁸³ Cfr. "Palermo e l'Esposizione nazionale del 1891/1892. Cronaca illustrata", Milano, 1891-92. Il periodico, uscito in fascicoli, si trova - rilegato adesso in un unico volume – nelle principali biblioteche italiane. Cfr. anche Catalogo generale dell'Esposizione Nazionale in Palermo 1891-92, Palermo 1892, ristampa anastatica Palermo 1991; "L'esposizione nazionale illustrata di Palermo 1891-92", Milano 1892. A. Lo Forte Randi, Una escursione artistica alla Mostra Nazionale di Palermo, in "Natura ed Arte", a. 1, n. 9, 1 aprile 1892, p. 697; L'esposizione nazionale a Palermo, in "Illustrazione Italiana", a. XIX, n. 15, 10 aprile 1892, p. 239.

²⁸⁴ Cfr. A. Purpura, Civica Galleria ..., 1999, p.

²⁸⁵ A. Schettini, M. Bargiotti, A. Dragone, Pittura italiana dell'Ottocento nella collezione Morra in Palermo, Firenze 1955. Del volume sono state stampate soltanto n. 640 copie per la vendita, numerate, e n. 40 copie fuori commercio. Sulla collezione cfr. I. Bruno, *Prime ricerche* ..., 2001, pp. 38-39.

²⁸⁶ Il barone seguiva da una parte le orme di Francesco Lojacono, dall'altra quelle del famoso Matera, "il più caratteristico figurinaio dell'Isola". Realizzò una trentina di buoni studi di paesaggio, scene con pastori e animali, esposti poi dal figlio in una delle sale della sua abitazione. A. Schettini, M. Bargiotti, A. Dragone, Pittura italiana ..., 1955, p. IX.

87 Cfr. A. Schettini, M. Bargiotti, A. Dragone, Pittura italiana ..., 1955, p. XXIII. Due sole erano, fra queste, le opere del primo Ottocento: Il Ritratto della Baronessa Melazzo di Giuseppe Patania e il Ritratto di Giovinetto di Salvatore Lo Forte, definiti dallo studioso "esemplari notevoli di un neoclassicismo trasformato in realismo" (A. Schettini, M. Bargiotti, A. Dragone, Pittura italiana ..., 1955, p. X).

²⁸⁸ A. Schettini, M. Bargiotti, A. Dragone, Pittura italiana ..., 1955, p. XII.

289 Ibidem.

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ A. Schettini, M. Bargiotti, A. Dragone, Pittura italiana ..., 1955, p. XXIII.

²⁹² A. Schettini, M. Bargiotti, A. Dragone, Pittura italiana ..., 1955, p. XXIII.

²⁹³ A. Schettini, M. Bargiotti, A. Dragone, Pittura italiana ..., 1955, p. XXIII. Tra le altre scuole quella piemontese è una delle maggiormente rappresentate, come mostrano i quattordici Delleani scelti con l'intento di documentare l'attività dell'artista nei suoi momenti migliori. Pittori piemontesi (Vittorio Avondo Delleani, Angelo Morbelli), lombardi e veneti (Luigi Galli, Piccio, Hayez, Tranquillo Cremona, Mosè Bianchi, Leonardo Bazzaro, Giorgio Belloni, Alfredo Protti, Luigi Nono, Guglielmo Ciardi, Alessandro Milesi, Ettore Tito, Fragiacomo, Federico Zandomeneghi, Spadini, Gola) figuravano con importanti tele acquisite in gran parte nelle varie esposizioni.

²⁹⁴ E. Di Stefano, Le arti figurative, in Palermo 1900, catalogo della mostra (Palermo, 1981), a cura di G. Pirrone, Palermo 1981

²⁹⁵ F. Meli, La regia Accademia di Belle Arti di Palermo, Firenze 1941.

²⁹⁶ Cfr. I Mirabella. Una famiglia di pittori a Palermo, catalogo della mostra (Palermo, Loggiato di San Bartolomeo, 9 novembre-1 dicembre 2001), Palermo 2001, ed in particolare su Mario Mirabella I. Bruno, Tre generazioni di pittori, pp. 22-25. Si vedano inoltre anche: A. D'Antoni, in L. Sarullo, Dizionario..., vol. II, 1993, p.358; Mario Mirabella, in Ottocento Italiano, a cura di M. Angelini, Milano 1995, p. 206; Mario Mirabella, in Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento, n. 29, Milano 2000, p. 275. ²⁹⁷ M. Accascina, *Ottocento...*, 1939, rist. 1982, p. 100.

⁹⁸ Ihidem

²⁹⁹ Sul dipinto cfr. I. Bruno, *Tre generazioni* ..., 2001, p. 23. Si veda anche D. Malignaggi, Le collezioni ..., 1992, p. 248.

300 Sulla storia del vedutismo in Sicilia cfr. S. Troisi, Vedute ..., 1991. Più in generale S. Susinno, La veduta nella pittura italiana, Firenze 1974.

301 Sui pittori menzionati cfr. L. Sarullo, Dizionario..., vol. II, 1993, ad voces.

³⁰² Su questo genere artistico cfr. F. Mazzocca, Luigi e Salvatore Marchesi e la fortuna della pittura prospettica nell'Ottocento italiano, in Luigi e Salvatore Marchesi. Suggestioni di luce nel*l'Ottocento italiano*, catalogo della mostra (Parma, Fondazione Cassa di Risparmio, 22 novembre 1998-14 febbraio 1999), Parma 1998, p. 13.

di luce nell'Ottocento italiano, catalogo della mostra (Parma, Fondazione Cassa di Risparmio, 22 novembre 1998-14 febbraio 1999), Parma 1998, p. 13. Sul pittore in particolare: I. Bruno, Salvatore Marchesi "palermitano d'elezione", in Luigi e Salvatore Marchesi. Suggestioni di luce nell'Ottocento italiano, catalogo della mostra (Parma, Fondazione Cassa di Risparmio, 22 novembre 1998-14 febbraio 1999), Parma 1998, pp. 13-22.

³⁰⁴ Cfr. ACS, Ministero della Istruzione Pubblica. Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Istituto di Belle Arti (1860-1896), busta 80,

fasc. 2.

³⁰⁵ Cfr. I. Bruno, in *Luigi e Salvatore Marchesi...*, 1998, pp. 147-177, nn. 14S-39S.

³⁰⁶ Cfr. I. Bruno, in *Luigi e Salvatore Marchesi...*, 1998, pp. 172-173, n. 34S.

³⁰⁷ Cfr. I. Bruno, in *Luigi e Salvatore Marchesi...*, 1998, pp. 146-147, n. 14S.

³⁰⁸ G. Barbera, *In margine a una mostra di pittura siciliana dell'Ottocento*, in *Ottocento Siciliano*. *Dipinti di collezioni private agrigentine*, catalogo della mostra (Agrigento, complesso Chiaramontano Basilica dell'Immacolata, 20 marzo-20 maggio 2001) a cura di G. Barbera, Napoli 2001, pp. 17-29.

³⁰⁹Antonino Leto ..., 1998.

³¹⁰ R. Cobianchi, in *Luigi e Salvatore Marchesi...*, 1998, pp. 188-192, nn. 49S-56S. I. Bruno, in *Luigi e Salvatore Marchesi...*, 1998, pp. 192-193, nn. 57S-58S.

³¹¹ Sul pittore cfr. *Luigi Di Giovanni 1856-1938*, Palermo 2003, ed in particolare sulla sua produzione: I. Bruno, *Luigi Di Giovanni e l'ambiente artistico palermitano tra Otto e Novecento*, in *Luigi Di Giovanni 1856-1938*, Palermo 2003, pp. 9-43.

³¹² Tra le famiglie più in vista dell'emergente classe borghese, oltre ai Florio e i Whitaker, figurano i Tagliavia, Tasca, Briuccia, Amato-Poiero, ed ancora tra quelle di imprenditori, i Pecoraino, Caflish, Santocanale, Di Stefano, Hugony, impegnati nei settori più diversi. Cfr. O. Cancila, *Palermo...*, 1988, pp. 3-55; Cfr. anche E. Sessa, *Ernesto Basile dall'eclettismo classicista al modernismo*, Palermo 2002, p. 77.

313 Sulla Palermo della *belle époque* si vedano M. Taccari, *I Florio*, Caltanissetta-Roma 1967 *Palermo 1900...*, 1981; R. Giuffrida, R. Lentini, *L'età dei Florio...*, 1985, pp. 103-151.

314 Cfr. S. Requirez, *Casa Florio*, Palermo 1998. 315 Cfr. R. Trevelyan, *La storia dei Whitaker...*, 1988

³¹⁶ Per una analisi dettagliata degli interni di queste abitazioni Cfr. I. Bruno, *La "camera picta"...,* aa. 1995-1996. pp. 65-77 e 181-271. Su Ernesto Basile cfr. E. Sessa, *Ernesto Basile ...,* 2002

317 Si legano, infatti, al mecenatismo dei Florio

le prime opere Liberty – gli edifici cioè di Villa Igiea e del villino Florio all'Olivuzza – che, collocandosi tra il 1899 e il 1900, segnano in questo biennio l'inizio a Palermo del nuovo movimento modernista. Cfr. G. Pirrone, *Palermo Liberty*, Caltanissetta 1971, pp. 6-10; M. C. Sirchia, Rizzo E., *Il liberty a Palermo*, Palermo 1992.

³¹⁸ Sul ciclo pittorico di Antonino Leto e sulle altre decorazioni della villa, rintracciati nel corso dei miei studi per la tesi di Dottorato, cfr. I. Bruno, *La "camera picta"…*, aa. 1995-1996, pp. 160-164, scheda n. 16. Le vicende costruttive della villa e un'analisi del ciclo pittorico si trovano in: G. Sommariva, *La Villa Florio Pignatelli. La vicenda storico-architettonica*, in "Kalós-Arte in Sicilia", n. 3 (a. XI), 2000, pp. 16-18; U. Giambona, *Villa Florio Pignatelli. Le pittura di Antonino Leto*, in "Kalós-Arte in Sicilia", n. 3 (a. XI), 2000, pp. 19-21.

³¹⁹ L'identificazione dei personaggi, resa possibile grazie alla collaborazione della signora Silvia Paladino Florio e della professoressa Diana Billitteri, si trova in: U. Giambona, *Villa Florio*..., 1998, pp. 19-21.

³²⁰ Cfr. S. Troisi, *I Florio...*, 1986, fig. 31; F. Grasso, *Leto...*, 1990, p. 9.

³²¹ Cfr. *infra*, paragrafo III.

³²² F. Grasso, *Ottocento...*, 1981, pp. 191-192; F. Grasso, *Leto...*, 1990; G. Barbera, *La pittura...*, 1991, pp. 529-530.

323 Capitan Fracassa..., 9 febbraio 1881.

³²⁴ G. Barbera, *La pittura*..., 1991, p. 530

³²⁵ Cfr. I. Bruno, *La "camera picta"*..., aa. 1995-1996, pp. 160-164, scheda n. 16.

326 La villa, oggi sede della fondazione Whitaker, sorse in fondo alla via Dante nel 1885 (precisamente il 22 novembre, secondo quanto risulta da un documento inedito conservato nell'archivio della famiglia), in seguito all'acquisto da parte di Joseph Whitaker di circa nove ettari di terreno nel cosidetto Piano di Malfitano (R. Trevelyan, Principi..., 1977, p. 252). L'edificio, a tre livelli, con ampio portico colonnato, fu realizzato in stile neorinascimentale con l'inserimento di diversi elementi in "ferro-vitreous art", quali "l' orangerie, la veranda posteriore, le varie scalette in ghisa ed il lucernario del primo piano, in massima parte commissionati alla celebre fonderia Isambert di Parigi (M. C. Ruggieri Tricoli, in L. Sarullo, Dizionario..., 1993, vol. I, p. 215). L'interno presenta ambienti, sontuosamente arredati, per lo più in stile impero, con pareti e soffitti quasi tutti decorati con motivi che vanno dallo stile neopompeiano al liberty floreale. I. Bruno, La "camera picta"..., aa. 1995-1996, pp. 195-205, scheda n. 26.

³²⁷ Sull'architetto Ignazio Greco, cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1993, vol. I, *ad vocem*. La famiglia Whitaker si rivolse – come testimoniano gli inediti documenti rintracciati nell'archivio privato della famiglia – alle migliori fabbriche palermitane dell'epoca, dalla Fonderia Oretea per l'impianto di ri-

scaldamento, alla ditta di Giuseppe Carraffa e "P. A. Favier" per quello di illuminazione, alla ditta Ducrot per soprammobili e altro tipo di oggetti decorativi. In particolare per i generi di tappezzeria e di ammobiliamento scelse la ditta Solei Herbert rappresentata a Palermo da Carlo Golia. Le fabbriche menzionate dai documenti dell' Archivio Whitaker, conservato presso la Fondazione omonima, sono: la "Fonderia Oretea", la ditta "Giuseppe Carraffa fabbrica e deposito di apparecchi per illuminazione elettrica ed a gas", la ditta "P. A. Favier Illuminazioni a Gas", la ditta "Solei Herbert & C. Giovanni Romeo", ditta "F.& G. Launaro ammobigliamento completo", gioielleria "F. Fecarotta", la ditta "Giovanni Romeo fabbricante di mobili e tapezzerie" e la ditta "Ducrot, successore di Carlo Golia e C. di Solei Herbert, fornitore e decoratore d'appartamenti".

Sul teatro Politeama e sul teatro Massimo cfr. G. Pirrone, *Il teatro Massimo di G.B. Basile a Palermo 1867-1897*, Roma 1984; G. Martellucci, *Palermo. I luoghi del teatro*, Palermo 1999.
R. Giuffrida, R. Chiovaro, *La villa...*, 1986, p. 23; A. Lombardo, *I Whitaker...*, 1987, p. 72; P. Li Pani, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1993, vol. II, *ad vocem.* Rocco Lentini a cura di F. Lentini Specialem U. Mirabelli, Palermo 2001.

³³⁰ P. Gulotta, *Il Palazzo delle Aquile: origini e vicende del Palazzo Comunale di Palermo*, 1980, p. 120.

³³¹ E. Basile, *Il teatro Massimo Vittorio Emanuele in Palermo*, Palermo 1896, p. 13; cfr. pure P. Lipani, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1993, vol. II, ad vocem.

³³² Palermo, Archivio Wihtaker a Malfitano, (d'ora in poi: AFWPa), documenti aa. 1889-1891 riportati in I. Bruno, *La "camera picta"...*, aa. 1995-1996, pp. 302-302, 331-333 (*Regesto-inventario dei documenti*, in *Appendice documentaria*, *infra*).

333 Per le notizie biobibliografiche sul pittore cfr. A. Purpura, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, ad vocem.

³³⁴ Cfr. L. Bica, *Ettore De Maria Bergler, dal Realismo al Liberty*, in *Ettore De Maria Bergler*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo, 3 maggio 1988) a cura di L. Bica, Palermo 1988, pp. 31-45.

335 U. Mirabelli, *Variazione perpetua*, in *Ettore De Maria Bergler*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria d'Arte Moderna Empedocle Restivo, 3 maggio 1988) a cura di L. Bica, Palermo 1988, p. 14.

336 Ibidem.

³³⁷ Su Francesco Padovano cfr. P. Lipani, in L. Sarullo, *Dizionario...*, vol. II, 1993, *ad vocem.* Nicolini, che aveva una grande "fabbrica di mobilia artistica fuori porta San Giorgio dietro il mercato del pesce in palazzo Ponticelli n. 25-26", eseguì numerose opere per casa Whitaker, fra le quali "una base dell'orologio sopra il camino, due basi di legno in noce semplice e tavolini" e ancora "le porte monumentali della galleria". AFWPa, *Libro di fatture*, in I. Bru-

no, La "camera picta"..., aa. 1995-1996, pp. 302-302, 331-333 (Regesto-inventario dei documenti, in Appendice documentaria, infra).

338 Per quanto concerne la datazione si deve supporre che il soffitto sia stato decorato tra il 1890 e il 1891 sulla base della data 1890 riportata nel bozzetto di De Maria e di quella 25 maggio 1891 segnata nella fattura intestata a Giuseppe Nicolini e conservata nell'Archivio Whitaker, oggi alla Fondazione omonima. AFWPa, Libro di fatture, in I. Bruno, La "camera picta"..., aa. 1995-1996, pp. 302-302, 331-333 (Regesto-inventario dei documenti, in Appendice documentaria, infra).

339 A Palermo la presenza di decorazioni floreali a tempera nei soffitti divenne una costante negli interni delle ville e palazzi palermitani dei primi anni del Novecento, caratterizzati da una perfetta rispondenza tra gli ornati delle volte, dei tessuti, delle carte da parati e quelli dei balconi in ferro battuto, delle cornici in legno delle specchiere, degli intagli e intarsi dei mobili, etc., secondo quel nuovo tipo di progettazione rivolta essenzialmente alla ricerca di "integrità formale dell'ambiente". E Sessa, *Le arti decorative e industriali*, in *Palermo* 1900, catalogo della mostra, Palermo 1981, p. 137. Cfr. I. Bruno, *La "camera picta"…*, aa. 1995-1996, pp. 64-78

³⁴⁰ V. Valgarenghi, *I Fiori*, in "Per l'Arte", a. 7, fasc. V, maggio 1909, pp. 26-27.

³⁴¹ Cfr. I. Bruno, *I Basile e la cultura botanica e La cultura botanica e il trionfo del Liberty*, in *Ispirandosi all'Orto botanico. Rapporto tra arte, cultura e natura*, guida della mostra (Palermo, Orto Botanico, 4 ottobre-10 novembre 1996) a cura di P. Portoghesi e S. Lo Nardo, Palermo 1996, pp. 52-63.

342 V. Valgarenghi, *I Fiori...*, 1909, pp. 26-27.
343 Oltre alle numerose riviste di arte decorativa, come "L'Art decoratif", "Art et decoration", "Dans Interieurs", "Mobilier et Decoration d'Interieur", veicoli di repertori e stilemi modernisti, costituiscono una importante fonte di ispirazione le raccolte di tavole di repertori decorativi rinascimentali e barocchi, di cui una parte cospicua della ricca collezione della ditta Ducrot si conserva ancora presso la Biblioteca della Fondazione Basile, nella Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo.

³⁴⁴ Cfr. M. C. Di Natale, *Il trionfo del corallo, l'eccezionale raccolta della Fondazione Whitaker*, in "Kalós-Arte in Sicilia", numero fuori commercio, pp. 46-49; Cfr. anche *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Regionale "A. Pepoli" 1 marzo-1 giugno 1986) a cura di C. Maltese, M. C. Di Natale. Palermo 1986.

³⁴⁵ La storia del Circolo, nonché la sua collezione d'arte, sono state ampiamente esaminate nel recente volume: F. Grasso, I. Bruno, *Nel segno delle muse. Il Circolo Artistico di Palermo*, Palermo 1998, al quale si rimanda per ulteriori approfondimenti. Sulla situazione artistica italiana del periodo cfr. R. Maggio Serra, *I sistemi dell'arte nell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, vol. 2, Milano 1991, pp. 629-652; S. Bordini, *L'Ottocento. 1815-1880*, Roma 2002.

³⁴⁶ Su Paolo Vetri cfr. M.C. Di Natale, *Paolo Vetri*, Enna 1990. Su questi artisti cfr. L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani, op. cit.*, 1993, *ad voces* (con bibliografia precedente).

³⁴⁷ Cfr. I. Bruno, *Il Circolo promotore delle Arti*, in F. Grasso, I. Bruno, *Nel segno delle muse. Il Circolo Artistico di Palermo*, Palermo 1998, pp. 17-70, in particolare pp. 22-23.

³⁴⁸ Statuto del Circolo Artistico di Palermo, Palermo 1882, p. 3.

³⁴⁹ Statuto..., cit., 1882, p. 4. Le sale del Circolo ospitarono conferenze dello scultore Ettore Ximenes sulle arti grafiche (gennaio del 1892), del celebre critico d'arte Vittorio Pica, del giornalista Alfredo Testori (novembre 1903), del francese Jules Bois (sul tema "Le misteres de l'aime") e ancora quelle della scrittrice Matilde Serao e del critico d'arte Corrado Ricci. Cfr. Circolo Artistico di Palermo, Collegio delle arti figurative, Verbali della seduta del 5 novembre 1902. Cfr. I. Bruno, Il Circolo promotore ..., 1998, pp. 17-70.

Progetto di Statuto del Circolo Artistico di Palermo, Palermo 1885. Interessanti stimoli alla crescita culturale provenivano ai frequentatori del Circolo pure dalla biblioteca che, soprattutto nei primi anni del Novecento con gli abbonamenti alle più note riviste dell'epoca, come "Natura ed arte", "Emporium", "Minerva", "Critica sociale", "Illustrazione Italiana", "Figaro illustré", "Illustrazione Italiana", "The Studio", "Illustracion espanola", soprattutto dal 1902 fu incrementata notevolmente. Cfr. Circolo Artistico di Palermo, Collegio delle arti figurative, verbali delle sedute del 12/10/1902 e segg. Il vasto patrimonio librario del Circolo è custodito nella sede attuale, attendendo di essere opportunamente

sistemato e sottoposto ad interventi di restauro. L'altro aspetto che non venne mai trascurato fu quello ludico, dovendo il Circolo assolvere anche alla funzione di "geniale ritrovo per quanti si dedicavano per professione o per diletto all'arte". Per questo motivo, oltre alla sala di lettura, vennero creati degli spazi per il gioco e per la conversazione e, molto spesso, il grande salone centrale fu utilizzato per i concerti organizzati dal Collegio d'arte dei musicisti dello stesso Circolo. Il Circolo inoltre era ogni anno attivamente impegnato nella preparazione delle feste per il carnevale che, come annunciava prima del loro inizio il "Giornale di Sicilia", comprendevano "balli pubblici, festivals popolari, corsi di fiori, carrozzate e... altre sorprese non meno dilettevoli e gradite". Cfr. I. Bruno, Il Circolo promotore ..., 1998, pp.

- ³⁵¹ *Progetto di Statuto...*, cit., 1885, pp. 6-7.
- 352 Ibidem.
- 353 Ibidem.

³⁵⁴ Statuto della Società Promotrice di Belle Arti di Palermo, Palermo 1894, p. 3. Società Promotrici di Belle Arti erano state istituite ad esempio a Torino nel 1842, a Genova nel 1852, a Napoli nel 1861, a Bologna nel 1863 (con l'appellativo "protettrice" piuttosto che "promotrice"), a Venezia nel 1865. Cfr. R. Maggio Serra, I sistemi ..., 1991, pp. 629-652.

A Palermo nel 1863 era stata già fondata una Società Promotrice, che ebbe come presidente Francesco Paolo Perez e vice presidente Giovanni D'Ondes Reggio. Quest'ultima organizzò sicuramente le esposizioni del 1863 (a Palazzo Comitini), del 1864 e del 1866. Sulle esposizioni a Palermo durante l'Ottocento e il primo Novecento sono in corso da parte di chi scrive ulteriori ricerche, che confluiranno in uno studio di prossima pubblicazione.

355 Statuto della Società..., cit., 1894, p. 3.

336 Per una possibile Esposizione, in "Giornale di Sicilia", 14 maggio 1888; Per una Esposizione, in "Giornale di Sicilia", 1 giugno 1888. Si vedano anche gli altri articoli sull'Esposizione Nazionale sempre in "Giornale di Sicilia", 18 maggio 1888, 2 giugno 1888, 4 giugno 1888, 6 giugno 1888

"Una ripresa della sua attività si ebbe alla fine degli anni Quaranta, quando si insediò nei vasti locali di Villa Whitaker in via Cavour e riprese la sua programmazione alternando a manifestazioni artistiche e culturali iniziative di tipo mondano.