

LEDA VASTA

BALDASSARE GRASSO
"esimio pittore acese"

Tra gli uomini illustri ricordati da Lionardo Vigo nella "Relazione Generale dei lavori dell'Accademia di scienze, lettere ed arti degli Zelanti di Acireale", Mariano Leonardi Gambino viene definito: "...modestissimo giovane illustratore delle arti belle, scrittore politico e sensato e degnissimo erede del nome paterno...".¹ Era il 1841.

In quegli anni, Mariano, che dal padre Paolo aveva ereditato l'amore per la storia e l'arte della sua città², continuava ad ampliare la collezione di famiglia - il primo nucleo di opere d'arte della Pinacoteca Zelantea di Acireale - acquistando quadri, stampe, incisioni, recuperando antichi dipinti di maestri acesi; attività alla quale seguivano puntuali e attente osservazioni scritte tra il 1835 e il 1848, dalle quali emerge l'aspirazione ad oltrepassare i limiti di una città di provincia, ed a porsi in rapporto dialettico con centri culturalmente più avanzati, come testimoniano anche alcune lettere dirette a studiosi e conoscitori d'arte di Palermo e Messina.

¹ Lionardo Vigo, *Relazione generale dei lavori dell'Accademia di scienze, lettere, ed arti degli Zelanti di Acireale*. Messina 1841. Rist. anast. Acireale 1977. p. 86 e p. 103 note 248-249: "Mariano Leonardi nacque ad Acireale da Paolo e Luigia Gambino l'undici ottobre del 1797; di lui si legge nell'Oreteo, giornale di Palermo, anno 1839 n. 4, una lodevole epistola su taluni nostri antichi dipinti."

² Paolo Leonardi Pennisi, nacque ad Acireale nel 1768. Scrisse, tra il 1811 e il 1820, insieme a Mariano Finocchiaro Valastro, un manoscritto in due volumi dal titolo "Storia di Acì".

Perfettamente consapevole di aver dato un notevole contributo al recupero del patrimonio artistico della sua città, "...per riparare i danni del tempo e dell'ignoranza...", traccia un quadro sintetico della pittura ad Acireale dal XVII al XIX secolo in "*Memorie de' pittori accesi*", invitando il lettore ad accostarsi alla produzione figurativa locale prescindendo da giudizi di valore estetico: "... tutti questi artisti se di rado oltrepassano la mediocrit , pur tuttavia meritano la nostra considerazione, qualor si ponga mente allo stato della pittura siciliana di quei tempi, e pi  ancora se si rifletta di essere vissuti in una citt  di provincia, ove non ebbero sprone al ben fare, n  consiglio di sorta"³.

Tale riflessione sembra anticipare le linee guida della moderna metodologia storica la quale, piuttosto che puntare soltanto allo studio della produzione "aulica", che rimane in un certo senso al di l  e al di fuori della storia, privilegia il rapporto fra la produzione artistica, anche se di qualit  per cos  dire "minore", e la cultura locale.

Grazie ad alcuni preziosi riferimenti contenuti nei manoscritti del Leonardi, nonch  alla notevole competenza del prof. Matteo Donato, al quale si deve la catalogazione e il riordino delle opere d'arte della Pinacoteca Zelantea, numerosi dipinti provenienti dalla collezione Leonardi sono stati individuati e correttamente assegnati al loro autore.

Tuttavia, un numero consistente di opere di tale collezione - tra le pi  interessanti della Sicilia - attende ancora una adeguata sistemazione che le renda disponibili all'attenzione del pubblico e degli studiosi.

E' il caso di una tela raffigurante *l'Immacolata Concezione* che, a mio avviso, dovrebbe essere oggetto di un tempestivo intervento di restauro per almeno due valide ragioni:   una delle poche opere rimaste di Baldassare Grasso (Acireale, 1664-1714) e la sua esecuzione   profondamente connessa con la storia di Acireale, della quale rappresenta un aspetto completamente inedito. (fig. 1)

La mia proposta di attribuzione di questo dipinto al Grasso si fonda su una citazione del Leonardi Gambino che, tra i dipinti della sua collezione, sosteneva di possedere una sua tela con *l'Immacolata*

³ Mariano Leonardi Gambino, *Memorie dei pittori acesi*, ms. A69, fasc. XIV, Biblioteca Zelantea, Acireale, 1844.

Concezione della quale, finora, non si aveva notizia.⁴ L'assegnazione a Baldassare Grasso di quest'opera, già ricondotta⁵ a Giacinto Platania (Acireale, 1612-1691), trova ulteriore conferma anche dal confronto stilistico con un altro quadro di questo pittore, "*La Vergine Odigitria*", segnalata nella chiesa eponima di Nunziata di Mascali dal Leonardi Gambino.⁶ (fig. 8)

I delicati lineamenti del viso della Vergine, incorniciato da biondi capelli raccolti dietro la nuca e ricadenti sugli omeri, la foggia degli abiti dai colori azzurro e rosa, nonché l'impostazione volumetrica della figure, presentano numerose tangenze e sono certamente riconducibili alla medesima cifra stilistica.

La complessa valenza semantica dell'*Immacolata Concezione* della Zelantea, merita un'attenta riflessione poiché rimanda al periodo storico in cui fu realizzata, alla cultura, alla sensibilità dell'artista e della committenza riconducibile all'ambito dell'Ordine francescano che affermava il dogma dell'Immacolata Concezione e ne diffondeva il culto.

Come nella vicina Catania, anche ad Acireale l'antichissima devozione alla Vergine Immacolata⁷ conobbe un ulteriore impulso dopo il

⁴ Mariano Leonardi Gambino, "*Notizie sopra alcuni oggetti di belle arti, di letteratura che sono in mio potere e continuazione di alcun'altre analoghe...*" ms 1841 in: M. Donato, *La Pinacoteca Zelantea di Acireale*, Acireale, 1992 (2 ed.). Doc. 3, nota 4, p. 34.

"Oltre la suddetta tela di Baldassare (la Madonna del Carmine), del medesimo ivi un'altra ne ho collocata, in quest'anno 1841, d'inferior pregio e di stile diverso di tutte le opere finora di lui vedute. Ella rappresenta la S.S. Vergine Immacolata..."

⁵ M. Donato, *La Pinacoteca Zelantea di Acireale*. Acireale, 1992, scheda n. 167, p. 98. Nel catalogo, la tela è ricondotta a Giacinto Platania.

⁶ Il Leonardi Gambino la individua sull'altare maggiore della chiesa di S. Maria dell'Itria di Nunziata Mascali attribuendola senza esitazioni a Baldassare Grasso. Cfr. "*Memorie de' pittori acesi*" 1844, ms. A69, fasc. XIV, f. 3, Acireale, Biblioteca Zelantea.

⁷ Tale iconografia fu codificata nel 1649 da Francisco Pacheco del Rio, pittore, scrittore e censore artistico dell'Inquisizione. Il nuovo impulso dato al culto della Vergine durante la Controriforma, aveva dato luogo alla creazione di un nuovo tipo dell'Immacolata Concezione, i cui caratteri essenziali della

terremoto del 1693 in seguito ad eventi che apparvero miracolosi. Le terribili scosse, infatti, atterrarono il convento e la chiesa di S. Biagio dei P.P. Minori Osservanti, lasciando i frati miracolosamente illesi.⁸ “Molti fecero voto di verginità e castità, altri presero l’abito monastico o entrarono a far parte del terz’ordine francescano, cercando in tal modo di rendersi accetti agli occhi di Dio, e non essere più oggetto di tali tribolazioni.”⁹. Successivamente, il culto si consolidò fino a dar luogo, nel 1757, alla creazione di una confraternita intitolata all’Immacolata con sede nella chiesa di S. Biagio, frattanto ricostruita grazie alla generosità di numerosi fedeli.

Nonostante le condizioni di notevole degrado della superficie pittorica, costellata da estese lacune, questo dipinto offre l’unica e singolare immagine dello spettacolo fino ad oggi affidato soltanto all’immaginazione ed al racconto delle cronache, degli effetti devastanti del terremoto del 1693 ad Acireale come si legge sul cartiglio ai piedi della Vergine¹⁰. (fig.2)

“donna incinta, vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul capo una corona di dodici stelle.” desunti dal libro dell’*Apocalisse*, 12, 1, erano già stati collegati con la Vergine Maria dal francescano S. Bonaventura, nel XIII secolo.

Secondo i canoni stabiliti dal Pacheco, l’Immacolata doveva avere l’aspetto di una fanciulla con una veste bianca ed un manto azzurro, le mani sul petto o giunte in preghiera.; doveva portare il cordone francescano a tre nodi, il crescente lunare con le punte rivolte verso l’alto (antico simbolo di castità). L’immagine poteva essere accompagnata da iscrizioni frequentemente tratte dal Cantico dei Cantici: “*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*” (4, 7); “*Pulchra ut luna, electa ut sol*” (6, 10). Come abbiamo avuto modo di osservare, l’incipit di questi versetti ha ispirato l’iscrizione che appare nella tela dell’*Immacolata Concezione* della Zelantea.

⁸ C. Alliotta, *Le tre corone*, Catania, 1693 rist. anast. in C. Cosentini, *Il terremoto del 1693 ad Acireale*. “Memorie e rendiconti” serie IV- vol. III. Accademia degli Zelanti e dei Dafnici. Acireale 1993, p. 33.

⁹ K. Trovato - A. Grasso, *Storia e arte nel convento di S. Biagio*, Acireale, 1996.

¹⁰ Nonostante il parziale distacco della superficie pittorica in questa zona, è ancora chiaramente leggibile: “...Aci...”.

Alterando sapientemente il rapporto tra la monumentale figura della Vergine, che appare come sospinta in avanti, e lo sfondo segnato da una linea d'orizzonte ribassata, il pittore ritrae la città, livida, nei colori grigio argenteo e madreperla di un tempo minaccioso, desolata e spettrale con le chiese squarciate e prive di cupole, le torri campanarie diroccate.

Un'immagine che il pittore, certamente testimone del disastro, non avrebbe più dimenticato e nella quale convergono tutte le straordinarie qualità lirico- espressive del suo linguaggio.

L'artista *storicizza* il paesaggio e al tempo stesso ne rimanda un'immagine metastorica che appartiene già alla memoria.

Ad Acireale, a differenza di altri centri, la letteratura su questo argomento è piuttosto esigua limitandosi ad utilizzare le notizie riportate ne " *Le tre corone*", memoriale del sacerdote acese Cherubino Alliotta, pubblicato nel 1693, fonte estremamente preziosa che ci consente di avere un quadro abbastanza completo delle condizioni in cui versava la città.¹¹

Il racconto dell'Alliotta si concentra in modo particolare sui numerosi edifici sacri, esteticamente qualificati dalla decorazione pittorica di artisti dall'insolito talento, punto di riferimento paradigmatico nei quali si consolidava l'identità collettiva di una città *emergente*, da poco affrancata dalla soggezione feudale: la loro distruzione coinvolgeva profondamente gli acesi facendo vacillare il loro senso di appartenenza. Nella visione di Baldassare, che tra le macerie delle più belle chiese della città vede svanire i suoi migliori affreschi, il ricordo e la realtà hanno labili confini. Le rovine delle chiese si susseguono in una malinconica, paratattica sequenza quasi riecheggiando la cronaca di quei giorni: "... *Le Chiese, Oratori, e lochi pii, tutte rovinarono eccettuate alcune poche, come la Chiesa Maggiore ... che si mira destrutta nelle volte dell'ale e del Mattello, e pure nella Cupola, e parte del Campanile...*" , mentre la basilica dei santi Pietro e Paolo "... *pati al-*

¹¹ Cfr.: A. Longhitano, *Il terremoto del 1693 ad Acireale*. "Memorie e rendiconti", serie IV- vol. III Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, Acireale, 1993. Secondo il Longhitano l'unica eccezione è rappresentata dagli studi di G. Gravagno in "*La loggia giuratoria e le Basiliche. Vicende delle fabbriche*", Acireale 1989

*cune fessure e precipitò la volta del Cappellone Maggiore dipinta d'un insigne pittore messinese unitamente la Sagristia e Cappella collaterale di Gesù e Maria ... rovinò la Chiesa di S. Sebastiano buttando al suolo il Coro dipinto dal vago pennello d'un esimio pittore acitano...*¹²

L'Alliotta allude a Baldassare Grasso¹³ e, definendolo "*esimio pittore ... dal vago pennello*", è perfettamente consapevole della portata innovativa del suo stile. Diversamente dalla produzione figurativa degli artisti acesi del XVII secolo quali i Platania, il Lo Coco, il Ragonisi, il Costanzo, contrassegnata da marcate linee di contorno, tinte accese e bruschi contrasti tonali, quella del Grasso introduce una diversa sensibilità nella percezione delle immagini che adesso acquistano una levità, un dinamismo ed una trasparenza davvero inediti sicché le percepiamo come direttamente plasmate dalla luce.

Nella figura della Vergine, in un sacrale isolamento contro il bagliore impenetrabile del fondo, con le mani congiunte in preghiera e lo sguardo rivolto verso il cielo, si condensa la poetica del *delicato* o della *vaghezza*, approdo smaterializzato e incorporeo della filosofia belloriana, la via dell'Ida, emendata da un aristotelismo che addirittura esclude la materia e la rigetta, fino a giudicare la pittura null'altro che "*un'idea delle cose incorporee, quantunque dimostri li corpi*" in contrapposizione alla *maggior chiarezza* di matrice naturalistico-caravaggesca.

Dall'intimo dell'artista il "disegno interno" muove l'immagine con la fluida musicalità del pannello ed il contenuto iconico, insieme alle sue componenti arcaiche, si enfatizza per l'accostamento di gamme cromatiche fredde alla luminosità intensa delle superfici smaltate dell'incarnato. E' evidente una riflessione attenta sull' "*Immacolata Concezione*" di Guido Reni del Metropolitan Museum of Art di New York. Come il pittore bolognese, infatti, Baldassare traslascia le prece-

¹² C. Alliotta, op. cit. p. 31

¹³ Che l'Alliotta si riferisca a Baldassare Grasso viene confermato da V. Raciti Romeo in "*Acireale e dintorni, guida storico-monumentale*" Acireale, 1927 rist. anast. 1980. "*Questo pittore acitano, come risulta da altri documenti, era Baldassare Grasso, maestro del Vasta*", p. 120

denti soluzioni iconografiche dense di citazioni simboliche tratte dall'antico testamento e ridefinisce, semplificandola, l'immagine della donna dell'Apocalisse, col crescente lunare rivolto verso l'alto e la corona di dodici stelle.

Ancora profondamente turbato dalla tragedia che si è appena abbattuta su Acireale, la cui futura incolumità è rimessa nelle mani dell'Immacolata, l'artista affida ad alcuni versetti, scritti su un cartiglio, il confronto fra la purezza della Vergine e la città, colpevole di gravi peccati:

"...PULCHRA FUIT QUAM (LUNA)

... GRATIA QUIA NULLU(M)

.....UM HABUIT PECC(ATUM)"

"Era bella come la luna e (piena) di grazia, poiché non commise alcun peccato".¹⁴

Diversamente, la città di Aci, un tempo "regale" ed "amplissima", splendida per la presenza di numerose chiese e sontuosi palazzi che rispecchiavano una società opulenta, aveva iniziato a macchiarsi di colpe legate, nell'immaginario collettivo, all'accresciuto benessere economico quali, ad esempio, gli sfrenati festeggiamenti durante il Carnevale e le feste patronali, il gioco delle carte, ecc... meritando in tal modo la terribile punizione.

Come racconta l'Alliotta, infatti, la spiegazione più convincente delle cause del terremoto fornite al popolo, era quella secondo la quale non v'è castigo che non segua la nostra colpa. Di solito, spiega lo storico, Dio non manda "gran castighi dove non sono gran colpe ed a misura de' peccati dimostra la sferza de' flagelli. Scorgendo quanto poco conto si faceva della sua divina legge a tanta libertà in quest'anno 1693 ... mandò un terremoto, che fé mettere pensiero ed intimorire a molti".¹⁵ L'interpretazione per *peccatum mors* della catastrofe, diede luogo a smisurati sensi di colpa per i peccati commessi e

¹⁴ La tela è stata tagliata ai margini per essere inserita in una cornice diversa da quella originale; per tale motivo la frase si presenta incompleta. Tra parentesi le integrazioni al testo, lacunoso per le numerose cadute di colore. L'*incipit* dei versetti ricorda il Cantico dei Cantici (6-10): "Pulchra ut luna...".

¹⁵ C. Alliotta, op cit. p. 9 – 10.

ad una serie espiatoria di processioni e pubbliche penitenze, tra le quali, la più lieve era l'aspersione con la cenere o il camminare a piedi scalzi e il battersi a sangue, mentre le più raccapriccianti consistevano in veri e propri atti di fanatismo: "...battendosi il petto e le spalle con catene di ferro gridavano: "Dio mio le mie sceleragini sono state la causa di tanto danno, meritatamente, signore c'havevete castigato per li nostri peccati... Molti comparvero posti in croce, altri legati a pali, alcuni con pesi intollerabili sul collo e con croci pesantissime sulle spalle, innumerabili nudi strascinati per terra, molti tirati come animali, vestiti da animali, feriti con pugnali e bastonati con nodosi bastoni..."¹⁶

Realizzata in un clima così profondamente segnato da un diffuso senso di colpa, come descritto dall'Alliotta e accresciuto dalla opprimente presenza dell'Inquisizione spagnola, l'*Immacolata Concezione* della Zelantea racchiude una straordinaria forza evocatrice e la stessa valenza documentaria di un testo scritto.

La lettura di questo dipinto permette di risalire alla formazione artistica del Grasso che, come ho già osservato a proposito di Antonio e Giacinto Platania,¹⁷ prende certamente l'avvio dalla frequentazione degli ambienti culturali francescani nei quali, nell'ambito della variegata produzione pittorica del Seicento genericamente indicata come "barocca", si prediligeva particolarmente la corrente classicista¹⁸.

¹⁶ C. Alliotta, op. cit. p. 45.

¹⁷ L. Vasta, *Due dipinti inediti di Giacinto Platania*, in "Agorà" n. 19/20, 2005.

¹⁸ Lo stile delle opere dei maestri acesi di questo periodo appare sistematicamente connotato da una rigida osservanza dei dettami tridentini e, salvo poche eccezioni, riconducibile agli schemi del Reni, dei Carracci, del Maratta. Nel XVII secolo, il ruolo, ancora da indagare, dei frati Cappuccini nel processo di aggiornamento e di orientamento del linguaggio artistico in Sicilia, assume una valenza fondamentale allorché l'evoluzione della pittura subiva una battuta d'arresto dovuta all'esaurirsi dell'immigrazione di artisti provenienti dalla Toscana ed alla mancata acquisizione dei linguaggi artistici più aggiornati da parte degli artisti messinesi, tradizionalmente ricettivi e aperti alle novità culturali, costretti ad una vera e propria diaspora in seguito alla drammatica rivolta di Messina contro il dominio spagnolo tra il 1674 e il 1678.

Nato ad Acireale il 30 aprile del 1664 da Michele e Innocenza Cali Pigno¹⁹, Baldassare Grasso diviene ben presto celebre, oscurando la fama dell'anziano maestro Giacinto Platania.

Prima del 1693, ottiene la prestigiosa commissione degli affreschi della Cappella del Crocifisso nella Cattedrale raffiguranti *La Passione di Cristo*,²⁰ quella per gli affreschi del coro della basilica di S. Sebastiano (distrutti dal terremoto) e della parete meridionale della basilica di S. Pietro e Paolo (1689) "*barbaramente distrutti...quando si volle con improvvido consiglio riformare l'interno del tempio ove il pittore avea lavorato forse con più studio, perché lo richiedeva il luogo.*"²¹

Ad Acireale, la sua produzione artistica era apprezzata dai membri di alcune tra le più esclusive confraternite, come la Nobile Compagnia dei Bianchi,²² o la confraternita degli Agonizzanti per la quale realizzò, come penso, i perduti affreschi della Cappella del Crocifisso del duomo acese e una tela di modeste dimensioni custodita nella sacrestia, tradizionalmente indicata come "*Gli Agonizzanti*"²³ assimilabile, in realtà, all'iconografia dell'*ars moriendi*. (fig. 3)

¹⁹ L. Vigo, "*Vita di Pietro Paolo Vasta*", in "*Omaggio a Pietro Paolo Vasta nel centenario della nascita*" rist. anast a cura dell'Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, Acireale.1999

²⁰ Verosimilmente, la commissione gli fu affidata dalla confraternita degli Agonizzanti "dello altare dello Crocifisso" che dal 1650 aveva sede nel duomo di Acireale. Cfr. T. Lo Bruno, *Cronaca di Acireale, sec. XVII*. Rist. anast. Acireale, 1987.

²¹ M. Leonardi Gambino, *Memorie de' pittori acesi*, ms. 1844 A69, fasc. XIV, f. 3 Acireale. Biblioteca Zelantea "Rilevo da un documento della chiesa di aver ricevuto il pittore once 15 il 1689 in saldo della pattuita mercede, per aver pitturato al muro di mezzogiorno alcuni miracoli operati dai Santi Apostoli Pietro e Paolo."

²² Cfr. V. Raciti Romeo, "*Acireale e dintorni...*" op. cit. p. 174 per la Confraternita dei Bianchi aveva eseguito un quadro (irrintracciabile), raffigurante la Madonna.

²³ V. Raciti Romeo, "*Per la storia di Acireale. Cronaca del Sac. dott. Tommaso Lo Bruno. sec. XVII*". rist. anast. a cura dell'Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, Acireale. 1987. p. 81. "L'Opera delli Agonizzanti dello altare del Crocifisso nella Matrice chiesa si fundao allo primo di giugno nell'anno 1650 con lettere del Vicario generale." vedi anche la nota 1 a cura

Nonostante le modeste dimensioni, il dipinto è un vero e proprio saggio dell'abilità del pittore che dilata lo spazio interno come mai, prima d'ora, s'era visto nei dipinti dei Platania, caratterizzati da una impostazione prospettica estremamente semplificata, funzionale alla rappresentazione della dimensione ultraterrena.

Qui, al contrario, l'artista ci permette di entrare in uno spazio concreto, teatrale, dove un vistoso letto scarlatto, ravvivato dai guizzi luminosi di una morbida coltre di seta, rivela gli agi di una casa borghese. Come un sipario, i drappi di un sontuoso baldacchino si schiudono sulla scena in cui si consumano gli ultimi, drammatici istanti della vita di un uomo, assistito da un angelo e da un sacerdote. Dalla penombra, a destra, affiora una donna in lacrime cui a sinistra, fa riscontro il demonio che si dimena, sconfitto nella lotta per la contesa dell'anima in virtù delle *"Opere di messe per li Agonizzanti all'altare del S.S. Crocifisso e di Maria Vergine, a' pie' della Croce in questa città di Acì"* come recita chiaramente la didascalia ai margini del dipinto. L'angelo fuga la disperazione e la solitudine dell'uomo mostrandogli la visione della Cappella, coperta da volte a crociera, con l'altare del Crocifisso davanti al quale un sacerdote sta pregando per la sua salvezza.²⁴

Un'immagine icastica che rappresenta "l'arte di morire" in grazia di Dio, come veniva definito nel Medioevo, un insieme di testi desti-

del Raciti Romeo. "Per questa Opera, fu dipinto da Baldassare Grasso, in epoca posteriore, il bel quadro degli Agonizzanti esistente nella sacrestia capitolare del Duomo. Lungo il margine inferiore si legge la seguente didascalia: "Opera di messe per li Agonizzanti all'altare del S.S. Crocifisso e di Maria Vergine a' pie' della croce in questa città di Acì". Si desume che, fino al 1720, allorché fu aperta al culto la nuova chiesa di N. Signora degli Agonizzanti, la confraternita aveva sede nel duomo acese. (nda), tuttavia secondo G. Vasta, la confraternita degli Agonizzanti avrebbe avuto sede nella chiesa di S. Maria di Monserrato (ubicata nei pressi del duomo), distrutta dal terremoto del 1693, riedificata nel 1702 e definitivamente demolita nel 1811. Cfr. G. Vasta, *Fede e solidarietà*. Acireale, 2002, p.126.

²⁴ L'immagine potrebbe rimandare a quella Cappella del Crocifisso che, posta lungo una delle navate laterali del Duomo, secondo il Lo Bruno apparteneva alla Confraternita degli Agonizzanti. (cfr. nota 23).

nati in origine ai sacerdoti che se ne servivano per offrire ai fedeli un rifugio dalle paure di un aldilà inimmaginabile ma terribile.

Particolarmente diffusi tra il XVI e il XV secolo, il loro uso conobbe un nuovo impulso durante il periodo della Controriforma, dando luogo ad un'ampia trattatistica. I testi, illustrati con incisioni che rappresentavano la contesa fra angeli e demoni per il possesso dell'anima del moribondo, vennero utilizzati ben presto anche dai laici, specie nell'ambito delle associazioni confraternali le quali, come è noto, si prendevano cura dei loro adepti al momento della morte.

A tale iconografia va ricondotto il "*Transito di S. Giuseppe*", un piccolo affresco sito in un altarinio nella centralissima via Lancaster²⁵, "*il solo rimastoci ad attestare il valore dell'artista nei freschi*", come affermava il Leonardi Gambino che, definendolo di "*un tinger veneziano*", apprezzava in Baldassare le qualità di grande colorista. (fig.4)

Oggi, purtroppo, il dipinto si legge a malapena per le condizioni di estremo, ingiustificabile, degrado in cui versa, tuttavia si può ancora scorgere il particolare del letto a baldacchino, ricoperto da un drappo rosso, che rimanda alla tela del duomo.

Un'altra rara testimonianza dell'attività di *freschista* del Grasso, forse soltanto un frammento di un'opera che doveva essere certamente più vasta, è il *S. Pietro d'Alcantara*²⁶ (fig.5) sulla parete sinistra della chiesa del convento di S. Biagio²⁷ a conferma del suo impegno al servizio dell'ordine francescano al quale, come abbiamo visto, è legata l'iconografia dell'*Immacolata* che nella produzione di Baldassare ricorre più volte; infatti, un quadro con tale soggetto, custodito nella sacrestia della Cattedrale acese, è citato dal Leonardi Gambino, attento, anche in questo caso, al colore "...*sì denso da sembrare lavoro fiammingo*"²⁸ (fig. 6). Oggi, osservando questo dipinto, il giudizio del col-

²⁵ Vedilo in M. Pricoco, *Gli "atareddi" di Acireale*. Acireale. 1982

²⁶ Presumibilmente, l'artista aveva realizzato altri dipinti nella chiesa, distrutti in seguito al terremoto del 1693.

²⁷ V. Raciti Romeo, *Acireale e dintorni, guida storico-monumentale*, 1927. Rist. anast. Acireale, 1980 p. 198.

²⁸ Mariano Leonardi Gambino, "*Memorie dei pittori acesi*" ms. 1844 A69, fasc. XIV, f. 3 Acireale, Biblioteca Zelantea. Dal Leonardi il dipinto è attribuito a Baldassare Grasso

lezionista ci sembra eccessivamente benevolo poiché la qualità si mostra decisamente scadente, nonostante l'assetto compositivo rimandi all'*Immacolata* della Zelantea; la qualcosa lascia pensare che la tela originale sia stata sostituita o che incauti interventi di restauro ne abbiano alterato profondamente l'aspetto e reso illeggibile la cifra stilistica.

Un terzo quadro raffigurante l'*Immacolata*, (fig. 7) conservato nella chiesa del convento domenicano di S. Rocco,²⁹ ricorda l'*Immacolata* della Zelantea per la postura, i colori dell'abito e l'acconciatura della Vergine qui circondata da cherubini e serafini con rose e gigli.

Secondo il Vigo, la tela venne ritoccata dal pittore Mariano Vasta (uno dei figli di Pietro Paolo Vasta) che la ritagliò e ne rimosse il registro inferiore nel quale erano raffigurati S. Filippo Neri e S. Rocco³⁰. L'infelice "restauro" sembra aver risparmiato soltanto il viso della Vergine, lasciando quasi del tutto inalterate le trasparenze e le impercettibili modulazioni chiaroscurali.

.....

Successivamente al 1693, non si hanno testimonianze dell'attività di Baldassare Grasso ad Acireale, malgrado le sue capacità lo pongano ben al di sopra degli altri artisti locali.

Soltanto intorno al 1710, ultimata la fase di ripristino e ricostruzione, la decorazione pittorica delle chiese è affidata ai fratelli Filocamo, celebri pittori messinesi, e ad artisti acesi qualificati da un lungo apprendistato a Roma, quali Matteo Ragonisi e Giovanni Lo Coco.

Spinto, come penso, da necessità economiche - fino al 1710 l'artista non aveva ricevuto alcun compenso per gli affreschi eseguiti nel coro della chiesa di S. Sebastiano³¹ - è costretto a cercare nuovi e

²⁹ V. Raciti Romeo, *Acireale e dintorni, guida storico-monumentale*, Acireale, 1927 rist. anast. 1980 p. 177.

³⁰ L. Vigo, *Vita di Pietro Paolo Vasta*, in "Omaggio a Pietro Paolo Vasta nel centenario della nascita" rist. anast a cura dell'Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, Acireale, 1999

³¹ G. Gravagno, *La loggia giuratoria e le basiliche di Acireale. Vicende delle fabbriche*. Acireale 1989. "Ancora nel 1710 il pittore non aveva ricevu-

più facoltosi committenti in altre città: nel 1695, per la chiesa di S. Antonio abate di Palagonia, dipinge una tela raffigurante il Santo epónimo; nel 1707 soggiorna per qualche tempo a Militello Val di Catania dove, su commissione delle famiglie più illustri, esegue numerosi dipinti, tra i quali "*L'elemosina di S. Nicola*", tela attualmente custodita nel locale Museo di S. Nicolò.

Baldassare Grasso, la "*Vergine Odigitria*" (1693 ca.) olio su tela.

Menzionata per la prima volta nel 1835 dal Leonardi Gambino che la individua sull'altare maggiore della chiesa di S. Maria dell'Itria di Nunziata di Mascali,³² costituisce un indispensabile riferimento per l'assegnazione al medesimo artista della *Immacolata Concezione della Zelantea* alla quale la accostano evidenti affinità stilistiche. (fig. 8)

Nel 1844, in "Memorie dei pittori acesi", il collezionista acese così scrive: "*ivi non si nota alcuna traccia di secchezza, ma un fare largo e un bello studio di pieghe nella veste della Vergine. Ma ciò che distingue questo lavoro sono le teste di due vecchi eremiti, che sono di gran carattere eseguite con pennello franco anche nelle barbe e nei capelli. Il colorito è sì gaio e armonioso come nelle altre sue opere ma sono trascurate l'estremità e insignificanti due angeli nella gloria che richiamano debolmente altri due angeli del Natale di Cristo, lavoro di Giacinto ivi esistente.*"³³

to il compenso per il suo lavoro, al pagamento del quale si impegnò il rev. Antonino Amato (si veda: ASCA – Registro Soggiogazioni 1710-11. f.37: avrebbe corrisposto al pittore B. Grasso onze 10 "In pictione Cori Divinae Ecclesiae ante terremotum)". p. 149 nota 9. La notizia si rivela estremamente preziosa permettendoci di capire il motivo dell'assenza di Baldassare dal cantiere della ricostruzione che in quegli anni interessava Acireale.

³² M. Leonardi Gambino, "*Notizie sugli artisti di Aci*", ms 1835 fasc. XIV f. 364 b.

³³ M. Leonardi Gambino, "*Memorie dei pittori acesi*", ms 1844, fasc. XIV. f. 3 b.

Nella stessa chiesa, inoltre, egli segnala anche due pregevoli quadri del pittore acese Giacinto Platania³⁴ che, a suo avviso, mostrano “*una certa conformità*” con lo stile del Grasso il quale, a suo dire, potrebbe essere stato discepolo del più anziano maestro. Com'era consuetudine nei dipinti del Platania, anche Baldassare inserisce un paesaggio sullo sfondo per narrare una “*picciola storia*”³⁵ della quale, al Leonardi Gambino, doveva evidentemente sfuggire il significato.

La scena rappresenta la solenne processione in onore della Vergine Odigitria. La statua della Vergine, sotto un baldacchino rosso, è sorretta a spalla da due monaci basiliani. In prima fila, i notabili del luogo eleganti nei loro abiti di circostanza, indossano lunghe parrucche bianche, seguiti da un silenzioso corteo di fedeli. In lontananza, tra la vegetazione lussureggiante, si intravede un castello.

Come vedremo, nonostante la primitiva chiesa di S. Maria dell'Itria³⁶ risalga presumibilmente alla prima metà del '500 e il dipinto sia stato realizzato soltanto nel XVII secolo, il culto per la Vergine Odigitria o dell'Itria³⁷ a Nunziata, risale al Medioevo. Infatti, accade spesso che la scelta dei soggetti dei quadri destinati alle chiese non avvenga per caso, legata piuttosto, alle esigenze della fede e alle vicende che riguardano il territorio.

Di antichissime origini orientali, la rappresentazione della Vergine Odigitria, dal greco οδηγοζ (= colui che conduce, guida): la Madonna che guida il cammino dei viandanti, è stata diffusa in Occidente ad

³⁴ Cfr. L. Vasta, “*Due dipinti inediti di Giacinto Platania nella chiesa di S. Maria dell'Itria di Nunziata di Mascali*” in “*Agorà*” n. 19-20. Catania 2005.

³⁵ Il Leonardi cita una tela raffigurante *S. Lucia* non più rintracciabile, da lui individuata nel 1835 nella chiesa di S. Lucia di Acicatena nella quale era raffigurata una “*picciola storia*”.

³⁶ Cfr. A. Alibrandi, *Cenni su Nunziata e sulla chiesa di S. Maria dell'Itria*. Nunziata di Mascali. 1992.

La chiesa, edificata presumibilmente intorno alla prima metà del XVI secolo e distrutta dal terremoto del 1693, venne rapidamente ripristinata anche se i lavori di restauro si conclusero nel 1792, come si evince da un cartiglio sul soffitto della chiesa.

³⁷ Semplificazione che, nel corso dei tempi, ha subito il termine originario, erroneamente collegato al termine “acqua”.

opera del clero greco attraverso due differenti soluzioni iconografiche. La più antica, attribuita a S. Luca dalla tradizione e nota anche nell'Italia settentrionale, è quella che mostra la Vergine stante, con la mano destra rivolta verso il Bambino che regge con il braccio sinistro.

La seconda, ed è quella che interessa il nostro dipinto, rappresenta la Vergine con il Bambino su una cassa portata a spalla da due monaci basiliani o Caldieri (appellativo che veniva dato in Sicilia ai monaci di rito greco). Secondo la leggenda, infatti, ogni martedì, due monaci basiliani portavano a spalla il quadro della Vergine Odigitria in processione per le vie di Costantinopoli. In seguito all'iconoclastia, si narra che il quadro venisse gettato in mare insieme ai due monaci per riemergere miracolosamente, dopo qualche tempo, in un luogo imprecisato sulle coste dell'Italia meridionale o su quelle della Sicilia orientale.

In quei luoghi, dove maggiormente è diffuso il culto per questa Madonna, intorno al V secolo furono edificate numerose chiese e conventi basiliani dai quali proviene la maggior parte dei quadri raffiguranti la Vergine Odigitria. Tra questi, alcuni mostrano la soluzione iconografica con i due monaci, la qualcosa, oltre a dare un fondamento storico a questa leggenda, lascia supporre che essa sia nata nell'ambito delle chiese basiliane, portata dall'Oriente dai monaci greci e diffusa, in seguito, anche nelle chiese di rito latino.³⁸

Fino al 1901, a Nunziata erano ancora visibili i ruderi di un antico convento basiliano³⁹ e, poco distante, una chiesetta bizantina,⁴⁰ attorno ai quali era sorto il primo nucleo di case⁴¹

³⁸ T. Pugliatti, *La "Vergine Odigitria" di Alessandro Allori. Vicenda Critica e iconologica*, in *Scritti in onore di Vittorio Di Paola*, Messina 1985, pp. 263-308, ora anche (ma senza illustrazioni) in M.A. Pavone, *Modelli di lettura iconografica*, Liguori, Napoli 1999, pp. 159-176, con postilla in Appendice critico-bibliografica a cura di F. Formica, in part. pp. 351-352.

³⁹ A. Cali S. Raccuglia, *Masali*, Acireale 1901 p. 18 in: A. Alibrandi, *Cenni su Nunziata e sulla chiesa di S. Maria dell'Itria*, Giarre, 1992 pp. 9-11.

⁴⁰ A. Alibrandi, op. cit. Alle pp. 8 - 9 viene riportata la relazione del prof. Enzo Maganuco sulla chiesetta della Nunziatella. L'analisi stilistica del lobo dell'abside e dell'affresco che ne decora il catino, hanno permesso di collocarla nell'ambito della cultura bizantina, alla quale, del resto si possono ri-

E' molto verosimile, dunque, che il culto per la Vergine Odigitria a Nunziata, avesse una lunga tradizione, legato agli ambienti dei monaci basiliani ed alle esigenze dei fedeli che, alla Vergine Odigitria, chiedevano protezione prima di intraprendere il loro non facile cammino. Infatti, le numerose vie e le impervie trazzere che si dipanavano in quel territorio fitto di boschi fino ad Acireale, erano "il più sicuro ricetto di banditi e fuoriusciti, spesso riuniti in "quompagnie" a cui si aggregavano disertori delle guarnigioni spagnole o di milizie mercenarie ...contro costoro - perfino protetti da ufficiali di pochi scrupoli e spesso sovvenzionati, interessatamente da certa nobiltà terriera - poco poteva l'impegno del Capitan Giustiziere ...e a nulla gli indifesi viandanti, i piccoli proprietari terrieri, la gente comune."⁴²

La condizione di precarietà e il senso di angoscia che certamente provavano coloro che erano costretti, loro malgrado, a mettersi in cammino, potrebbe aver fatto rinverdire e consolidare la devozione per la Vergine Odigitria, la Madonna dei viandanti, alla quale venne intitolata la nuova chiesa edificata intorno al XVI secolo. Alla fine del '600, questo culto doveva essere talmente radicato e le scelte artistiche dei committenti orientate dai frati francescani, per i quali Nunziata era una delle numerose tappe dell'itinerario che collegava i loro conventi accesi con molteplici centri del vasto territorio tra Messina e Catania, che l'esecuzione della pala dell'altare maggiore raffigurante l'immagine della Vergine Odigitria, lungi dall'essere commissionata a qualsivoglia pittore, fu affidata a Baldassare Grasso, *esimio pittore acese*.

condurre il vicino cremo della Vergine della Vena e le chiese bizantine della valle dell'Alcantara: S. Domenica, Mojo e Malvagna. Oggi, questa antica chiesa, col titolo di "Nunziatella", si presenta in uno stato di incomprensibile abbandono e degrado; eppure essa rappresenta una delle rare testimonianze di architettura e pittura riconducibili al X secolo circa, come si evince anche dai frammenti degli affreschi che decorano il catino absidale.

⁴¹ P. Busacca, *Il racconto del territorio. L'Enna tra le Aci e l'Alcantara*. Roma, 2000 p. 46. "Alcuni dei borghi di Mascali- Nunziata, Tagliaborse, S. Venerina, Giarre, oltre alla stessa Mascali esistevano già in epoca romana e bizantina".

⁴² G. Gravagno, *Storia di Aci*, Acireale, 1992 pp. 223-225.

Le tele del museo "S. Nicolò" di Militello Val di Catania

A differenza dei centri feudali della Sicilia orientale, nei quali la presenza di generosi mecenati aveva favorito la rapida conclusione del processo di ricostruzione post-terremoto, ad Acireale, città demaniale, i tempi della riedificazione furono notevolmente più lunghi a causa delle esigue risorse economiche. L'assenza di personalità carismatiche generosamente promotrici di arte e cultura, costrinse gli artisti a cercare lavoro altrove.

Presumibilmente per tale ragione, nel 1695, il Grasso accetta di eseguire una tela raffigurante "S. Antonio abate" per la chiesa eponima di Palagonia. Il contratto è corredato da un disegno preliminare accompagnato da un'iscrizione che ne colloca la realizzazione a completamento dei lavori di riedificazione della chiesa distrutta dal terremoto del 1693.⁴³ Il pittore si obbligava nei confronti del sacerdote Tommaso Aiello, procuratore ed economo della chiesa, a "*fare il quadro di S. Antonio abate sopra tela di lunghezza palmi dodici e di larghezza palmi octo, in forma pontificale col suo solito posto in sedia in forma di benedire, con tre miraglie sotto li piedi significando tre miracoli differenti: uno del fuoco, un altro del flagello delli demoni e l'altro a gusto seu arbitrio del detto Grasso pittore ... incominciando da quando li piacerà in detta città di Jaci e finire per tutto il mese di gennaio di quest'anno presente p. v*" per la considerevole cifra di dieci onze: la qualcosa lascia pensare che il pittore godesse di una certa notorietà.⁴⁴ (fig. 9).

⁴³ E' allegato all'atto il disegno da eseguirsi nel quadro commissionato ed, in calce alla carta è scritto "post terremotum qui fuit anno 1693, factum anno 1695 in reedificazione ecclesiae".

⁴⁴ Il documento e il disegno di cui era corredato, generosamente segnalati dal prof. Sebastiano Di Fazio, sono stati pubblicati in ASCA "Horribilis terremotus eventus in die 11 januari 1693" Catania, 1993 vol. II p. 188-189 doc. 556

La tela, finora considerata irrintracciabile, potrebbe essere identificata in un dipinto custodito nel Museo di S. Nicolò di Militello Val di Catania, individuato come "S. Eligio in cattedra"⁴⁵ (fig. 10).

L'inconfondibile cifra stilistica dell'artista e le numerose tangenze con il disegno preliminare, mi inducono a formulare la proposta di attribuzione a Baldassare Grasso che, nel 1695, ha trentun'anni ed è all'apice della maturità artistica, come dimostra l'altissima qualità dell'esecuzione.

Rispetto al disegno iniziale, sono simili l'impostazione prospettica della nicchia all'interno della quale è inserita la monumentale figura del Santo; il modo particolare di definire plasticamente i panneggi; il cuscino scarlato e la pedana, il pastorale. Nell'unico medaglione rimasto (gli altri due sono stati sottratti), è raffigurata l'elemosina al mutilato; particolare dal quale si evince che il santo raffigurato è S. Antonio abate, protettore degli infermi e degli zoppi. Inoltre, il primo dei due giovani preti a sinistra, è colto nell'atto di spegnere una fiamma che, come è noto, è uno dei simboli iconografici di questo santo poiché allude suo potere taumaturgico sul cosiddetto "fuoco di S. Antonio" (herpes zoster), la qualcosa esclude la tradizionale identificazione con S. Eligio. (fig. 11)

Nel sacerdote dai serici paramenti che regge il pastorale, si potrebbe individuare il ritratto dell'Aiello, committente dell'opera, mentre a destra, nel volto del *chierico* che ci osserva, l'autoritratto dell'artista. (fig. 12) Un viso dai tratti semplificati e appiattiti da un intervento di restauro che ha cancellato le variazioni chiaroscurali. Ma quel naso importante, le piccole labbra tornite e quegli occhi neri e penetranti li incontreremo ancora, in un altro dipinto conservato nello stesso museo: una tela autografa dell'artista acese, raffigurante "L'elemosina di S. Nicola" (1707). (fig. 13).

Tredici anni separano le due opere, ma nello sguardo intenso e nei lineamenti del volto leggermente segnato dal tempo, del personaggio a

⁴⁵ In basso a sinistra sono visibili tre nomi: "Raffaello Riccio, Manfredo Baldanza, Giacomo Leggeri, 183..." Verosimilmente coloro ai quali fu affidato un restauro da "Em(anuele) Fagone 18...", nome che si legge su una pagina del libro aperto.

destra del Santo si può individuare con certezza un secondo autoritratto di Baldassare. (fig. 14)

Durante il periodo trascorso a Militello Val di Catania, splendida città barocca, legata da una lunga tradizione alle famiglie culturalmente più vivaci della nobiltà siciliana e nella quale ferveva ancora il grande cantiere della ricostruzione post terremoto, l'artista gode certamente di solida stima ed è apprezzato in particolar modo da committenti aristocratici come conferma l'iscrizione che appare su questa tela, dipinta per una delle famiglie più in vista della città⁴⁶ e come si evince dall' inventario del patrimonio del barone Mario Bottigliero, nel quale sono elencati ben cinque quadri dell'artista acese.⁴⁷

La composizione del dipinto segue uno schema consueto nella produzione artistica tra XVII e XVIII secolo, tuttavia, lo stile personalissimo dell'artista affiora in taluni audaci accostamenti tra parti minutamente definite, come il piviale del santo e i brani architettonici, e parti semplificate, come le coloratissime ali degli angeli nel registro superiore dove perfino le nuvole appaiono stilizzate dal chiaroscuro modulato da bruschi trapassi. Talune sgrammaticature nella resa anatomica delle figure, tradiscono la mancanza di studi dal vero, ma le gradevoli scelte cromatiche, il realismo dei volti, specie quello inondato di luce di San Nicola sul quale converge la nostra attenzione, riscattano l'armonia dell'insieme.

Come è noto, a quel tempo le commissioni agli artisti erano prevalentemente veicolate dalla fitta rete di relazioni che intercorrevano fra

⁴⁶ Sulla tela, in basso a destra, appare la seguente dedica: "ALPHY FAGONE BETTA, GORGONIO DE BARONE SUMPT PROPRIYS 1707 B. G." Dopo la stipula del contratto, avvenuto nel gennaio del 1707, l'artista si fermò per qualche tempo a Militello, come documentato dal canone d'affitto di 4 tari per il seguente mese di febbraio. (Il documento è stato recuperato dal prof. Sebastiano Di Fazio).

⁴⁷ S. Di Fazio, *Frammenti. Cronache e storie militelliane d'altri tempi*. A cura del Museo di S. Nicolò. Militello Val di Catania, 2004. Nella descrizione dettagliata del patrimonio della famiglia Bottigliero, redatto nel 1733, vengono elencate cinque tele, purtroppo disperse, di Baldassare Grasso: "Maria SS. Annunziata"; "Immacolata Concezione"; "Fuga in Egitto"; "Natività"; "Adorazione dei Magi".

i membri delle numerose congregazioni laiche e religiose presenti in luoghi talvolta molto distanti tra loro. E' probabile dunque, che le scelte artistiche dei nobili militellesi siano maturate nella sfera delle associazioni confraternali collegate ad analoghi sodalizi accesi al cui ambito, come abbiamo visto, era legata l'attività artistica del Grasso.

Le tele del convento dei PP. Cappuccini di Francavilla di Sicilia

Edificato nella seconda metà del XVI secolo, il convento dei PP. Cappuccini di Francavilla custodisce veri e propri tesori d'arte dovuti alla munificenza delle nobili famiglie Balsamo e Ruffo⁴⁸. Al suo interno, la semplicità della chiesa francescana ben si coniuga con l'austera bellezza della decorazione tardobarocca della cappella Ruffo e della macchinetta lignea dell'altare maggiore disegnate da Innocenzo Mangani, come si evince dal testamento del visconte Giacomo Ruffo. Questi, dotato di particolare sensibilità nei confronti dell'arte e della cultura come lo zio Antonio, principe di Scaletta, che nella sua splendida residenza di Messina possedeva una delle più prestigiose collezioni di dipinti dell'Italia meridionale, amava circondarsi di artisti, intellettuali e scienziati tra i quali il Malpigli ed il Borelli. Alla sua morte, avvenuta nel 1674, la famiglia Ruffo di Francavilla cadrà rapidamente in disgrazia. In quello stesso anno, infatti, scoppiava la rivolta antispagnola di Messina, e Carlo, fratello ed erede di Giacomo, ribelle agli spagnoli ed alleato dei francesi, sarà costretto a fuggire precipitosamente allorché la Francia abbandonerà gli insorti. Egli, privato del titolo e del feudo, fu obbligato a versare ingenti somme alla corona spagnola.

Nel 1677, su richiesta dei giurati di Francavilla, il palazzo dei Ruffo e, significativamente, il convento dei Cappuccini "*quasi un prolungamento spaziale e temporale della loro dimora terrena*"⁴⁹, furono posti sotto il controllo dell'esercito spagnolo. Il feudo di Francavilla, dal

⁴⁸ Le vicende storiche relative alla famiglia Ruffo di Francavilla sono tratte dal saggio di M. C. Calabrese, *I Ruffo a Francavilla. La "corte" di Giacomo nel Seicento*. Messina 2001.

⁴⁹ S. Di Marco, S. La Maestra, *Introduzione alla storia dell'Arcipretura e della Chiesa Madre di Francavilla*, in AA.VV. *Chiesa Madre. V Centenario, 1493-1993*. Francavilla, 1993, p. 27 in M. C. Calabrese, op. cit. p. 15, nota 3.

1679 bene demaniale, sarà venduto a Domenico Oneto, investito del titolo di visconte nel 1680,⁵⁰ per esser posto di nuovo in vendita nel 1681.

In tali drammatici frangenti, mi sembra improbabile che suor Maria Teresa, sorella ed esecutrice testamentaria di Giacomo, abbia avuto modo di far attuare le volontà del fratello dando inizio alla realizzazione delle opere previste per la decorazione della chiesa del convento, ormai sottoposto al controllo degli spagnoli, mentre le risorse della propria famiglia dovevano essere talmente esigue - al punto da dover sopprimere perfino il vitalizio assegnato allo scienziato Alfonso Borrelli - e che, certamente, si saranno attesi tempi più tranquilli per il completamento degli arredi interni, verosimilmente gli anni '90 o il primo decennio del XVIII secolo, allorchè un'amnistia porrà fine all'esilio di Carlo (1702).

A quegli anni, come presumo, potrebbero risalire le quattro splendide tele dell'altare maggiore che, tra i numerosi dipinti che ornano la chiesa, si distinguono per la raffinata qualità dell'esecuzione.

Variamente ricondotte al messinese Filippo Iannelli e a frà Umile da Messina, esse andrebbero a mio avviso assegnate a Baldassare Grasso che negli anni '90 era già noto per aver eseguito gli affreschi nel duomo e nelle basiliche di Acireale. Come ho detto altrove, dopo il terremoto del 1693, causa della distruzione della maggior parte dei suoi affreschi, l'artista accettò prestigiose commissioni in altri centri della Sicilia orientale.

In assenza di riferimenti biografici, possiamo ipotizzare che egli avesse frequentato la bottega dei Platania, collaborando con l'anziano maestro Giacinto al quale lo accomunano alcune consonanze, prima fra tutte la cultura figurativa di matrice francescana e messinese.⁵¹

L'incisione che ritrae il poeta Pietro Paolo Platania, uno dei soci più autorevoli dell'Accademia degli Zelanti, eseguita da Baldassare

⁵⁰ V. Palizzolo Gravina, *Il blasone in Sicilia*, Catania, 2000.

⁵¹ Per le ipotesi relative alla formazione artistica di Giacinto Platania si veda il mio saggio "Due dipinti inediti di Giacinto Platania nella chiesa di S. Maria dell'Itria di Nunziata di Mascali" in "Agorà" n. 19-20, Catania, 2005 p. 32 e segg.

intorno al 1680,⁵² (fig.15) lascia pensare che, nella sua città natale, egli riscuotesse particolari consensi anche presso quella ristretta cerchia di "intellettuali" composta dai soci dell'Accademia della quale facevano parte anche Giacinto Platania ed il fratello di questi, il *clerico* Bonaventura.

Ma come spiegare la committenza Ruffo all'artista acese? Alla fine del Seicento, scomparsi i pittori messinesi più autorevoli come Filippo Iannelli ed Agostino Scilla, e scomparso anche Giacinto Platania, la scelta non poteva che orientarsi sul Grasso, probabilmente suo discepolo, a quel tempo talmente stimato da essere definito "*esimio*". Si consideri, inoltre, la presenza determinante del cappuccino acese Anselmo Grassi⁵³, amico del Platania, presso la "corte" di Francavilla, che potrebbe aver contribuito ad accreditare presso i Ruffo gli artisti di Acireale.⁵⁴ Storico, dotato di eccezionale carisma, nel 1665 compose un'agiografia su S. Venera, volta a promuoverne il culto, ampiamente diffuso forse grazie alla sua incessante propaganda, anche nei centri della valle dell'Alcantara, come testimoniano alcuni toponimi e l'iconografia "acese" di questa Santa.

E non è certamente casuale se in una delle due tele laterali dell'altare maggiore della chiesa del convento di Francavilla, l'immagine di S. Venera è raffigurata con l'iconografia già codificata dai Platania nelle chiese di Acireale: la Santa tiene in mano il Vangelo e la palma con le tre corone, chiara allusione al triplice supplizio cui fu sottoposta⁵⁵ (fig. 16), al contrario, l'immagine di Santa Venera dif-

⁵² Cfr. Matteo Donato, *La Pinacoteca Zelantea di Acireale*, p. 244. Acireale 1992

⁵³ Per le notizie su Anselmo Grassi vedi L. Vigo, *Relazione generale dei lavori dell'Accademia degli Zelanti*, Messina, 1841, e G. Gravagno, *Storia di Aci. Acireale*, 1992 p. 19 n. 1.

⁵⁴ M. C. Calabrese, op. cit. in Appendice documentaria, "Ego Anselmus a Jaci socius et Act. scripsi fideliter", p. 68. La presenza del frate alla corte dei Ruffo di Francavilla, è attestata fin dagli anni '30, come si evince dalla sua firma in calce ad un documento.

⁵⁵ G. Gravagno, op. cit. p. 528. Ad Acireale, il primo quadro raffigurante S. Venera (ormai irrintracciabile), fu dipinto per la chiesa omonima da Antonio Platania nel 1608, al posto dell'antica immagine ad affresco in stile bizantino. Altri dipinti che rappresentano la santa, riconducibili ai Platania, so-

fusa nel territorio messinese è priva di particolari attributi iconografici.

Tale dettaglio non può che confermare l'attribuzione di questi dipinti ad un acese piuttosto che ad un pittore messinese. Del resto, già da qualche tempo, la fama degli artisti acesi, aveva travalicato i confini del territorio etneo. A Francavilla essi dovevano esser noti già da qualche tempo se i committenti della tela del "*Crocifisso e le Anime Purganti*"⁵⁶ per la chiesa matrice dell'Annunziata di Francavilla, avevano preferito orientare la propria scelta verso Giacinto Platania piuttosto che verso artisti messinesi la cui notorietà era tradizionalmente consolidata.

Nell'arco di un decennio, compreso tra gli anni ottanta e novanta del XVII secolo, Baldassare diviene l'unico, vero protagonista della scena artistica di Acireale librandosi più in alto rispetto alla produzione pittorica dei pittori suoi coetanei, Matteo Ragonisi e Giovanni Lo Coco, la cui sintassi dai forti accenti vernacolari era tuttavia gradita a larghi strati di pubblico.⁵⁷ Insieme a loro lavora, forse dando il meglio di sé, nella basilica dei Santi Pietro e Paolo, luogo nel quale già si definiscono i personali linguaggi. Ma a differenza del Lo Coco, fin dagli inizi del '700 impegnato nella decorazione pittorica della chiesa madre di Pedara, ecletticamente proteso verso gli esiti spettacolari del barocco napoletano e i modi più temperati del classicismo romano, e dell'irascibile Ragonisi, pittore "ufficiale" dei Domenicani, Baldassare Grasso frequenterà l'ambiente dei frati Cappuccini inserendosi nei circuiti culturali che attorno a loro gravitavano.

no conservati nella chiesa dell'Indirizzo, nella sacrestia del duomo di Acireale e nella chiesa di S. Maria degli Angeli. Tale iconografia permette di individuare facilmente la santa, a differenza delle iconografie precedenti nelle quali, in assenza di particolari attributi iconografici, era necessario far seguire il nome all'immagine.

⁵⁶ S. Castorina, *Giacinto Platania*. Palermo, 2003 p. 55 e seg.

⁵⁷ Secondo gli storici locali, Matteo Ragonisi e Giovanni Lo Coco studiarono a lungo a Roma. Per le ipotesi sulla formazione della cultura figurativa di Matteo Ragonisi e per l'interpretazione critica del suo linguaggio si veda il mio saggio in AA. VV. "*In propria venit. Capolavori di arte sacra in mostra*". Acireale, 2001.

La formula del fascino della sua arte si rivela pienamente nell'adesione alla poetica del *bello ideale*, a lui congeniale quasi per una predisposizione interiore nella quale naturalismo e incorporeità riescono incredibilmente ad armonizzare, fusi magicamente insieme dalla *vaghezza del suo pennello*.

Il confronto con altre opere certe dell'artista, fuga ogni dubbio sull'attribuzione al Grasso delle quattro tele dell'altare maggiore della chiesa del convento di Francavilla, come si vede chiaramente nella tela destinata al vano centrale "*L'Immacolata con i Santi Francesco, Antonio e Dio Padre*" (fig. 17), attualmente collocata nella parete sinistra della chiesa di fronte la cappella Ruffo, nella quale la figura della Vergine dai biondi capelli raccolti dietro la nuca e ricadenti in riccioli sulle spalle, è quasi totalmente sovrapponibile a quella dell'*Immacolata* della chiesa acese di S. Rocco e, al contempo, a quella dell'*Immacolata* della Zelantea.

Ma qui la ricerca volumetrica si fa più attenta, più marcato è lo studio delle ombre e il gioco di chiaroscuro nelle profonde pieghe dei panneggi, come è ben evidente nel manto di seta di un incredibile color lapislazzulo che, increspandosi in pieghe sottili, si accende di serici bagliori.

Le estese lacune della superficie pittorica e le numerose crettature hanno reso illeggibile il brano paesaggistico; nondimeno, il dipinto svela un artista al culmine della maturità e l'approdo del suo linguaggio alla formula del barocco classicheggiante di distillata misura formale, anche se si percepisce maggiormente l'influenza dei modelli francescani nella profonda e coinvolgente umanità dei due Santi, sottolineata dall'intensità espressiva dei volti.

Nei vani laterali, le due tele che raffigurano, a sinistra *S. Barbara*, a destra *S. Venera*, presentano le figure in piedi contro un fondale scuro, esibendo un'impostazione compositiva analoga a quella delle due tele con le *Sante Agata e Barbara* di Giacinto Platania, custodite nella quadreria del convento acese di S. Biagio. Tuttavia, le corrispondenze tra i due artisti si fermano qui. Ci sorprende la variazione iconografica della rappresentazione di *S. Barbara* (fig. 18) che, al posto della consueta torre stringe in mano un fascio di saette fiammeggianti, chiara allusione non solo alla tradizionale protezione contro i fulmini, bensì

suggestivo rimando ai molteplici interessi "scientifici" dei Ruffo, amici e mecenati di eminenti studiosi quali il Malpigli ed il Borelli.

All'affettuoso e meticoloso naturalismo apprezzabile nei dipinti del Platania, le tele del Grasso oppongono caratteri e orizzonti culturali nuovi di cui si coglie il segno nella pausata e solenne monumentalità delle figure e nella lucida percezione plastica che le contraddistingue, testimoniata in termini emblematici dalle vibrazioni luminose del manto, che aderisce al corpo sottolineando l'anatomia del ginocchio e gonfiandone la forma. Una diversa sensibilità anima i due artisti.

La catastrofe del 1693, ha mutato la percezione della realtà frantumando il senso dell'identità collettiva e lacerando la memoria con solchi indelebili: sui volti levigati delle Sante, un diffuso sentimento di mestizia si sovrappone al sorriso che illuminava i volti dei personaggi del Platania.

Come abbiamo avuto modo di osservare nelle opere esaminate finora, anche queste tele presentano una qualità d'esecuzione piuttosto alta. Esse sembrano proporsi come espressione sintetica della meditazione effettuata sui diversi filoni culturali della pittura lombarda ed emiliana del XVII secolo, mediata dai frati francescani messinesi⁵⁸ attivi in Sicilia fino agli anni '70, e nelle quali il linguaggio del Grasso, ormai maturo e sapientemente definito, approda ad una monumentalità assolutamente nuova, di concezione scultorea, straordinariamente viva e carica di umanità.

L'artista, che si spegnerà nel 1714 a soli cinquant'anni, verrà ben presto ingiustamente dimenticato. Quello stesso anno, il suo giovane

⁵⁸ Sarebbe lungo l'elenco dei frati Cappuccini artisti. Fra i più noti ricordiamo: Domenico Guargena (1610-1663), noto come frà Feliciano da Messina e considerato il primo tra i non pochi pittori dell'Ordine cui apparteneva, ebbe modo di viaggiare e di conoscere città come Bologna, Venezia e Roma dove si interessò particolarmente alla pittura di Guido Reni che cercò di imitare; Jacopo Imperatrice (1592-1680), noto come Frà Umile da Messina, allievo di Alonso Rodriguez. I suoi dipinti, che si trovano in numerose chiese dei Cappuccini delle province di Messina e di Catania, aspirano ad una sintesi, che talvolta si rivelerà ingenua, tra il naturalismo ed il luminismo del Rodriguez e gli schemi convenzionali del genere pietistico devozionale tipici della pittura della Controriforma.

allievo⁵⁹ Pietro Paolo Vasta, sarebbe partito alla volta di Roma per completare la propria formazione artistica. Al ritorno, i colori smaglianti dei suoi affreschi popolati da una lieta moltitudine di personaggi dal sorriso accattivante, avrebbero contribuito a cancellare rapidamente la memoria del maestro.

Nel 1758, soltanto lo storico Candido Carpinato ne rievocherà, con accenti di paese rimpianto, il talento non comune: *“... lo stile avea sì gentile e il colorito sì vivo tanto ad olio quanto a fresco quanto che sospesi gli spettatori pensavano a distinguere la diversità e quindi riuscivano rari oltre ogni credere i di lui quadri.”*⁶⁰

Ringrazio particolarmente per la cortese disponibilità la dott.ssa Maria Concetta Gravagno, direttrice della Biblioteca Zelantea di Acireale; il prof. Sebastiano Di Fazio, don Roberto Strano, Parroco della cattedrale di Acireale; don Salvatore Alberti, parroco della chiesa di S. Maria del Suffragio di Acireale, don Carmelo Di Costa, parroco della chiesa di S. Maria dell'Itria di Nunziata di Mascali; il sig. Umberto Campisi del Museo di S. Nicolò di Militello Val di Catania, il sig. Salvatore Maugeri del Convento dei Cappuccini di Francavilla.

⁵⁹ V. Raciti Romeo, op. cit. p.168. Secondo il Raciti Romeo, Pietro Paolo Vasta fu allievo di Baldassare Grasso.

⁶⁰ C. Carpinato, *“Notizie storiche sui pittori acesi”* ms 1758, A 71, f 649.



(fig. 1) Baldassare Croce, *Immacolata Concezione* (1602). Olio su tela



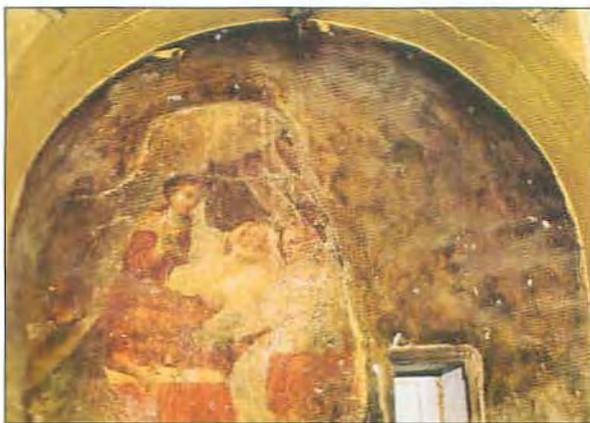
(fig. 2) Baldassare Grasso, *Immacolata Concezione*. part. (1693). Olio su tela. Acireale, Pinacoteca Zelantea.



(fig. 3) Baldassare Grasso,
Ars moriendi. Olio su tela.
Acireale, duomo.



(fig. 5) Baldassare Grasso,
S. Pietro d'Alcantara. Affresco.
Acireale, chiesa di S. Biagio.



(fig. 4) Baldassare Grasso,
Il transito di S. Giuseppe.
Affresco.
Acireale, altarino in via Lancaster.



(fig.6) Baldassare Grasso,
Immacolata Concezione. Olio su tela.
Acireale, duomo.



(fig. 7) Baldassare Grasso,
Immacolata Concezione. Olio su tela.
Acireale, chiesa di S. Rocco.



(fig. 8) Baldassare Grasso, *La Vergine Odigitria*, olio su tela.
Nunziata di Mascali, chiesa di S. Maria dell'Itria.



(fig. 9) Baldassare Grasso, Disegno preparatorio per il "S. Antonio abate". In calce alla carta è scritto: "post terremoto qui fuit anno 1693, factum anno 1695 in reedificatione ecclesiae."



(fig. 10) Baldassare Grasso, (qui attr.) S. Antonio abate. (1695) Olio su tela. Militello val di Catania, Museo di S. Nicolò.



(fig. 11) Baldassare Grasso, S. Antonio abate. (1695) Particolare del "medaglione". Militello val di Catania, Museo di S. Nicolò.



(fig. 12) Baldassare Grasso, S. Antonio abate. Particolare con l'autoritratto dell'artista. Militello val di Catania, Museo di S. Nicolò.



(fig. 13) Baldassare Grasso, *Elemosina di S. Nicola*, (1707). Olio su tela. Militello val di Catania. Museo di S. Nicolò.



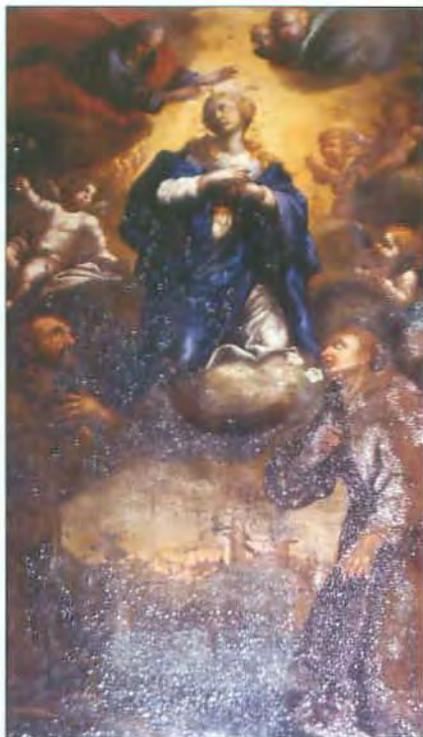
(fig. 14) Baldassare Grasso.
Elemosina di S. Nicola. (1707). Olio su tela.
Particolare con l'autoritratto dell'artista.
Militello val di Catania, Museo di S. Nicolò.



(Fig. 15) Baldassare Grasso (attr.)
Ritratto di Pietro Paolo Platania.
Acquaforte (1680 ca.) Acireale.
Pinacoteca Zelantea.



(fig. 16) Baldassare Grasso (qui attr.),
S. Venera. Olio su tela, Francavilla,
Chiesa del Convento dei Cappuccini.



(fig. 17) Baldassare Grasso (qui attr.),
L'Immacolata con i Santi Francesco e Antonio;
Olio su tela, Francavilla, Chiesa del Convento
dei Cappuccini.



Baldassare Grasso (qui attr.), *Dio Padre*. Olio su tela.
Francavilla, Chiesa del Convento dei Cappuccini.
Tela della cimasa della custodia lignea.



(fig. 18) Baldassare Grasso (qui attr.).
S. Barbara; Olio su tela.
Francavilla, Chiesa del Convento dei
Cappuccini.

