

ANNA MARIA DAMIGELLA

LO SCULTORE VINCENZO TORRE CASO UNICO DI BISTOLFISMO IN SICILIA

Il “bistolfismo”, termine con cui «normalmente s’intende quella schiera di cattivi imitatori che, tra il 1910 e il 1925 ed oltre, imitavano gli effetti più superficiali del decorativismo bistolfiano¹», ha acquistato, nel contesto della revisione storico-critica e della rivalutazione di Leonardo Bistolfi², un significato più articolato e oggettivo. Quando nel lontano 1937 Marziano Bernardi ne scrisse, pose l’accento sul potere personale di Bistolfi, presente in concorsi, esposizioni ed eventi dell’arte: «Quella personcina esile e modesta [...], teneva in mano i destini di innumerevoli giovani aspiranti alla gloria: un plauso di Bistolfi era il premio più ambito, l’aiuto di Bistolfi era garanzia di riuscita³». Successivamente sono stati precisati e circoscritti i tempi e i gradi dell’influenza del protagonista della scultura simbolista e liberty su giovani che furono suoi allievi e collaboratori, distinguendo tra i tanti scultori affascinati da una fase ben precisa e temporanea della produzione del maestro, coloro che trovarono modi di espressione personali e gli imitatori.

Poiché il lavoro di Bistolfi si svolse sempre in Piemonte, a Torino e dal 1909 negli studi a La Loggia a pochi km a sud della città, la sua

¹ Sandra Berresford, *Bistolfi e il “Bistolfismo”*, in *Bistolfi 1859-1933 il percorso di uno scultore simbolista*, a cura di R. Bossaglia e S. Berresford, cat. della mostra tenuta a Casale Monferrato nel 1984, Edizioni Piemme, pp. 19-23.

² Per una informazione completa su di lui: Bossaglia, Berresford, op. cit. 1984; *Gipsoteca Leonardo Bistolfi Catalogo delle opere esposte*, a cura di Germana Mazza, Museo Civico di Casale Monferrato, 2001.

³ Marziano Bernardi, *Arte piemontese*, Torino 1937, pp. 188-189, cit. in *Leonardo Bistolfi, Il Fez rosso. Scritti di un operaio della bellezza*, a cura di Walter Canavesio, Torino 2014, pp. 5-6.

influenza si esercitò principalmente su giovani artisti di quella regione⁴, tuttavia il raggio di azione si allargò grazie alla diffusione delle opere e al prestigio e all'autorevolezza del personaggio.

Vincenzo Torre è un caso singolare di “bistolfismo” a tutto campo, comprensivo delle influenze tipologiche e formali e degli effetti della disponibilità di Bistolfi a fare da sostegno e consigliere a giovani promettenti e intraprendenti: «il suo intuito nell'identificare i talenti e la sua apertura verso i giovani erano sorprendenti⁵». L'unico che si sia materializzato in Sicilia: i contatti avvennero a Roma e i risultati concreti sono riscontrabili in opere di Torre collocate in centri della provincia di Catania appartenenti a tipologie largamente presenti nella produzione del maestro: sculture monumentali civili, sculture funerarie, targhe.

Di Torre non si sapeva nulla prima che fosse pubblicata la monografia di cui va dato merito all'architetto Tano Pappalardo, nativo di Pedara (Ct). Appassionato dell'arte del suo territorio, aveva intrapreso una ricerca concentrata su colui che negli anni venti eseguì il Monumento ai Caduti di Pedara; aveva raccolto testimonianze, ricordi, opere, rintracciato eredi, con l'obiettivo di ricostruire la storia umana e professionale di Torre e farne un libro. La fine immatura aveva interrotto il lavoro, ma per fortuna i materiali reperiti sono stati riuniti, arricchiti e pubblicati nel libro *Vincenzo Torre scultore*⁶. Abbastanza per conoscere il profilo umano e professionale, il contesto familiare e ambientale, le modalità operative e i risultati, la vita privata movimentata, i viaggi di un artista che, fuori dai quadri della cultura accademica, contribuì alla vitalità e alla crescita del patrimonio artistico di piccoli centri, col sostegno delle pubbliche amministrazioni, di esponenti illuminati della classe sociale medio-alta, e soprattutto con il punto di forza nella chiesa attraverso figure di parroci intraprendenti. Un lavoro il suo, che si fondava sostanzialmente sul mestiere, sulle tecniche della

⁴ W. Canavesio, *L'atelier di Leonardo Bistolfi. Allievi e collaboratori*, in «Percorsi», n.7, 2004, pp. 51-82.

⁵ Canavesio, op. cit. 2014, p. 6.

⁶ Tano Pappalardo, *Vincenzo Torre scultore*, a cura di Giuseppe Mazzaglia, Grafiche Zappalà s.n.c., Belpasso (CT), dicembre 2011.

modellazione di impasti di materiali vari, dove la scuola era il sapere empirico e la qualità progressista si affidava tutta alle doti individuali di buona manualità. Lo scoglio era l'attaccamento a schemi convenzionali, trasmessi dalla tradizione barocca e da modelli ottocenteschi irrigiditi; era la mancanza del soffio vivificatore dello studio dal vero dei modelli e della osservazione della realtà. Un limite che Torre riuscì a superare.

Vincenzo Torre (Nicolosi, Ct, 1889 - Roma 1970) fu addestrato dal padre muratore con una lunga pratica di scalpellino, stuccatore e plasticatore, che lo dotò di sicurezza di mano, padronanza di tecniche complesse, capacità nella lavorazione dei materiali e facilità nel tradurre o interpretare soggetti e modelli diversi della decorazione plastica. La sua formazione fu tecnico-pratica con radici nei luoghi da cui gli vennero le prime commissioni, Nicolosi, Pedara, Belpasso, e comportò l'acquisizione di un equilibrio controllato tra l'adattamento a realtà locali, con precise aree di occupazione nei generi e categorie richieste - sculture funerarie, decorazioni per chiese - con un margine limitato di libertà individuale. Il giudizio complessivo su di lui: «straordinario autodidatta, cresciuto in mezzo ai muratori e agli stuccatori, le cui mani avevano il dono naturale dell'arte⁷», spiega perché ad un certo momento, poco più che trentenne, già con una pesante esperienza di vita e di lavoro su di sé, abbia sentito la necessità di uscire fuori da un territorio dove il lavoro non mancava e dove aveva acquisito ottimi rapporti a sostegno della sua attività per la buona reputazione professionale di stuccatore e modellatore e plasticatore⁸. Dopo avere vissuto il dramma della guerra, ferito e congedato, nel 1922, appena contratto il secondo matrimonio, si allontana dai principali luoghi di attività, Nicolosi, Pedara, Belpasso, per spostarsi prima a Messina, per un breve periodo, forse attratto dal fervore di opere edilizie per la ricostruzione dopo il terremoto, e poi, nel

⁷ Mazzaglia in *Vincenzo Torre* cit. 2011, p.19.

⁸ Informazioni sulle tecniche usate le dà il Mazzaglia (in op. cit. 2011): la tecnica dell'impasto a stucco a base di cemento, nelle lavorazioni con l'impasto di inerti locali con struttura in pietra e ferro, le malte con grassello di calce e presumibilmente aggiunta di polveri di marmo, secondo i procedimenti usati dagli stuccatori del tempo: struttura in pietrame e ferro con successiva malta composita e successiva lustratura finale.

1923, trasferirsi a Roma.

I. Il Monumento ai Caduti di Pedara

I pochi mesi intercorsi dall'insediamento nella capitale all'affidamento della esecuzione del Monumento ai Caduti in marmo, deliberato dal Comune di Pedara il 1 settembre 1923, fanno pensare a una decisione nata da ragioni locali: il credito di cui Torre godeva fondato sul lavoro recente nella chiesa di San Biagio, il fregio di putti in stucco nell'arco sopra altare, di bell'effetto decorativo, esempio del revival barocco che è una componente del liberty nella Sicilia orientale.

Il contratto tra Torre e il sindaco pro tempore è stipulato il 25 febbraio 1924; il lavoro procede senza intoppi, senza mutamenti in corso d'opera, come prova il bozzetto⁹, e il monumento è inaugurato il 24 maggio 1925, con una cerimonia cui partecipano le rappresentanze municipali di altri cinque paesi etnei, Nicolosi, Belpasso, S. Giovanni La Punta, Trecastagni, segno della condivisione del territorio di quell'alta impresa.

Il monumento ai Caduti di Pedara appartiene alla categoria dei monumenti simbolici. Niente soldati, costumi, armi, riferibili alla contemporaneità; due figure in piedi unite a formare unico blocco, che evocano il mondo classico, per rappresentare il combattente "caduto", accolto dalla Patria (o la Gloria). Che è impersonata da una robusta figura femminile panneggiata alla greca, in posa, con un ginocchio piegato in avanti, la testa appesantita dai capelli a calotta e dalle trecce, china a toccare il capo del giovane che si piega all'indietro verso di lei, nudo nerboruto armato di scudo e gladio, la cui condizione di morente



Monumento ai caduti di Pedara

⁹ Ripr. in Mazzaglia, op. cit. 2011, p. 50.

sembra smentita dalla posa eretta delle gambe, dal gesto del braccio che impugna lo scudo, dai muscoli guizzanti. Un gruppo compatto e solido che si offre a due punti di vista entrambi di effetto: la figura maschile di fronte, quella femminile di lato, oppure l'inverso, la donna dominante di fronte e l'uomo di profilo. Nel nudo eroico si concentra il pathos, mentre la donna è bloccata nell'atteggiamento di protettrice e consolatrice. Le proporzioni ben calcolate dell'insieme, l'impianto verticale, con l'alto piedistallo con lesene lisce che suggeriscono la forma della croce, e un fregio con motivo regolare e leggero di foglie d'alloro, equilibrano e correggono la pesantezza dei corpi.

Torre si era avventurato nel territorio della scultura monumentale con grandi figure nude e paludate all'antica: un bel distacco dai lavori precedenti, un salto dal buon artigianato all'arte pura, una bella sfida per chi non aveva fatto studi accademici di anatomia.

Punto di riferimento capitale fu Bistolfi. È possibile che Torre abbia avuto la possibilità di incontrarlo quando cominciava a mettere mano al monumento e che si sia trattato di un contatto fortemente voluto e cercato, dato che opere funerarie nel cimitero di Belpasso, eseguite da lui in anni precedenti al trasferimento a Roma (se ne parla più avanti al §3), portano a ritenere che conoscesse le sculture di Bistolfi attraverso riproduzioni che potevano vedersi in periodici illustrati di larga diffusione («L'Artista Moderno», «Emporium», «L'Illustrazione Italiana») e soprattutto nella pubblicazione monografica *Leonardo Bistolfi* edita da Bestetti & Tumminelli, Milano 1911, che è una raccolta di grandi tavole. Deve essere scattata nella parte romantica dell'animo di Torre una adesione istintiva all'opera del grande simbolista, che la visione diretta del *Sacrificio*, il più bello dei quattro gruppi monumentali in marmo collocati nella prima balastra del Vittoriano (precisamente quello sul versante ovest), contribuì a rafforzare.

Il *Sacrificio* (1908-11)¹⁰, unica opera monumentale di Bistolfi a

¹⁰ Il *Sacrificio* è uno dei risultati più alti del cambiamento avviato da Bistolfi con *La Croce*, monumento funerario per il sen. Tito Orsini (1899-1907). Dopo avere visto opere di Rodin, van Biesbroeck, Meunier alle Biennali di Venezia, egli rivolge la sua attenzione al corpo umano; le sculture diventano antropocentriche, la muscolatura è resa con più enfasi, i drappaggi sono classicheg-

Roma, è uno straordinario groviglio di corpi e panneggi dove vince il movimento e la materia sembra non avere peso: quattro figure concatenate fra loro, una librata in aria, il cui significato fu esposto dall'artista stesso in ottobre 1908, su richiesta dei componenti della Commissione artistica: «[...] viene chiamato il prof. Bistolfi e invitato dal Presidente a dare la significazione del proprio bozzetto, egli dice di avere rappresentato nel simbolo del "Sacrificio" l'olocausto del popolo per la libertà della patria. In alto è il Genio della Libertà cui l'uomo, l'eroe anela di giungere e di baciare e verso il quale tende con tutte le sue forze anche in punto di morte, nel momento cioè dell'estremo sacrificio della vita. In questo supremo disperato sforzo, egli è sorretto dall'uomo ancora schiavo ed avvinto in ceppi, ma del pari animato da un santo desiderio di libertà e della consorte, simbolo della famiglia, che lo conforta e lo aiuta. Ai piedi l'eroe ha lo scudo su cui egli sarà dopo morto depresso [...]»¹¹ .

Chiusa l'infelice vicenda della partecipazione alla Commissione Reale per il Monumento a Vittorio Emanuele II, finita con le dimissioni¹², prendeva la sua rivincita da artista: Il *Sacrificio* fu finito nel 1910 e collocato con gli altri gruppi nel Vittoriano in giugno 1911.

Negli anni Venti, l'ultima fase della sua attività, Bistolfi era oberato di lavoro – nel 1928 si sarebbe finalmente inaugurato il grandioso monumento a Carducci a Bologna – e tutta la sua produzione si faceva negli studi a La Loggia presso Torino, con la collaborazione di allievi e aiutanti. A Roma veniva spesso per impegni istituzionali, collegati con la carica di senatore avuta, e ricevuta senza grandi entusiasmi, in marzo 1923, per la partecipazione a Commissioni e altro. Torre ebbe la fortuna di avvicinarlo e l'illustre maestro, con lo spirito democratico e

gianti, il simbolismo si fa sempre più complesso, decorativismo e linearismo si complicano e si esasperano (Berresford, in op. cit. 1984, pp. 20-21).

¹¹ Verbale della seduta della Sotto Commissione Tecnico-Artistica per Monumento a Vittorio Emanuele II in Roma del 29 ottobre 1908, ACS, in Aa.Vv., *Il Vittoriano Materiali per una storia*, Roma 1988, vol. II, pp. 95-98.

¹² In novembre 1906 Bistolfi fu chiamato a fare parte della Commissione per il Monumento a Vittorio Emanuele II con Benedetto Croce, Ludovico Pogliaghi, Corrado Ricci; in febbraio 1907 diede le dimissioni.

la simpatia per i giovani artisti entusiasti e bravi che lo distinguevano, non negò al siciliano intraprendente attenzione e suggerimenti. Una fotografia scattata presso la casa-studio di Torre nel quartiere di Monteverde, lo ritrae ormai anziano, accanto a lui¹³.

Nessun dubbio che Torre abbia ideato il monumento ai Caduti di Pedara con lo sguardo puntato sul *Sacrificio* e la tesi che nel corso della esecuzione abbia avuto pareri e suggerimenti da Bistolfi può anche essere suffragata dalla notizia che il monumento in marmo finito fu spedito in Sicilia da Avenza, lo scalo ferroviario di Massa Carrara,



Il sacrificio del Vittoriano.

e per questo il 23 maggio 1925 il Comune di Pedara dovette venire incontro alle richieste di provvedere alla spesa per il trasporto. Dunque la traduzione in marmo avvenne nel medesimo laboratorio di cui si serviva Bistolfi e dove era stato eseguito in marmo *Il Sacrificio*: i prestigiosi Laboratori Artistici (o Studi di Scultura) Nicoli a Carrara¹⁴.

Dal *Sacrificio* Torre trae due motivi di intenso pathos e lirismo, il corpo nudo del giovane curvato verso la donna consolatrice che china la testa ad accoglierlo e il contatto tra le due figure in un legame “affettivo” ideale. Anche la riduzione dei personaggi a due rimanda a Bistolfi, solito tornare, con piccoli mutamenti, su immagini efficaci di sua invenzione: nella Targa per i Caduti per la patria di Cinisello Balsamo, rilievo in bronzo inaugurato nel 1919, riprende la figura femminile, l’Italia o la Patria, «che raccoglie a sé un eroe morto seminudo con sciabola¹⁵». Il significato poi è lo stesso: il tema del monumento di Torre non è forse “il

¹³ La foto è pubblicata in *Vincenzo Torre* cit. 2011, pp. 28, 30, dove si dice che fu scattata nel 1928 nel quartiere di Monteverde.

¹⁴ *Pappalardo*, in op. cit. 2011, p. 53.

¹⁵ *In Bossaglia, Berresford*, op. cit. 1984, pp. 272 e 123.

Sacrificio” e il suo premio, il sacrificio di una giovane vita per la Patria che l’accoglie? E ancora: la torsione del corpo della donna, accentuata dal movimento della gamba piegata che ne alleggerisce il peso, richiama statue simboliche di Bistolfi dei primi anni venti, *Il Dolore*, *La Poesia*, *L’Amore* per il Monumento funerario Hofmann, Torino (1921-25), *La Volontà* (1925 ca.)¹⁶. Ma l’impianto solido e robusto dei corpi e del pannello dei personaggi del monumento di Torre deve qualcosa agli altri gruppi allegorici del Vittoriano: al giovane nudo armato di lancia e scudo che simboleggia *La Forza* nel gruppo di Augusto Rivalta, al giovane che personifica il Popolo nel gruppo *La Concordia* di Ludovico Pogliaghi per la posizione sfalsata delle gambe, alla figura femminile del *Diritto* nel gruppo di Ettore Ximenes¹⁷.

Il viso della donna atteggiato a dolore e soprattutto la testa del soldato con l’acconciatura alla greca, piegata all’indietro sono modellati con il vigore e la plasticità sintetica caratteristici della scultura degli anni Venti, che Torre ebbe opportunità di conoscere a Roma.

Come?

Una indicazione interessante viene da pubblicazioni recenti sulla Villa Strohl-Fern¹⁸, l’affollata colonia di artisti all’interno del parco di Villa Borghese che per lungo tempo fu un luogo di riferimento importante per la cultura figurativa della capitale: nel fitto elenco di nomi figura Vincenzo Torre, non sappiamo a che titolo, se come presenza stabile o occasionale. In ogni caso lì poté incontrare diversi scultori, anziani e della sua generazione, dato che di Villa Strohl-Fern furono

¹⁶ *Ripr. in Mazza*, op. cit. 2001, pp.118-119, 152.

¹⁷ Simona Antellini, *Il Vittoriano Scultura e decorazione tra classicismo e liberty*, Roma, 2003, pp. 21-27.

¹⁸ *Artisti a Villa Strohl-Fern: luogo d’arte e di incontri tra il 1880 e il 1956*, a cura di Giovanna Caterina de Feo e Gloria Raimondi, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi, 2012, Roma, Gangemi, p.189. Torre compare nell’elenco provvisorio di artisti e pensionati nella *Villa Strohl Fern* tra il 1882 e il 1956, con un ? al posto degli estremi biografici. In Francesco de Feo, *L’incanto di Villa Strohl-Fern*, Davide Ghaleb Editore, Tipografia Tecnostampa SRL, Sutri (Vt), 2011, a p. 128 è citato Vincenzo Torre (?) scultore e la fonte è la Guida Monaci, a. LXVII, 1939, p. 746.

ospiti saltuari Arturo Martini e Vincenzo Gemito e furono stanziari, con studio, Ercole Drei, Alfredo Biagini, Nicola Dantino, Attilio Selva, Attilio Torresini, Francesco Nagni, Francesco Coccia, Renato Brozzi.

2. Il Monumento a Luigi Capuana

Sull'onda della buona riuscita del monumento ai Caduti di Pedara, forte dei contatti importanti stabiliti a Roma, Torre si propose al Presidente del «Comitato per le onoranze alla memoria di Luigi Capuana» dottor cavaliere Giuseppe Blandini¹⁹ per essere preso in considerazione per un eventuale concorso per il monumento allo scrittore. Gli fu consigliato di fare un bozzetto per essere valutato ed egli comunicò che lo avrebbe sottoposto «ad uno dei due grandi scultori che possa vantare l'Italia oggi, Zanelli oppure Bistolfi» e chiese ragguagli e misure della piazza. Alla fine di gennaio 1926 il Podestà di Mineo Croce Albertini a nome del Comune propose a Torre di realizzare il monumento e chiese un bozzetto in gesso 1/8. Torre accettò e si mise al lavoro²⁰. Si avviò

¹⁹ Giuseppe Blandini (Mineo 1878-1953), medico, scrittore e pubblicista. Autore di: *Davanti la salma di Luigi Capuana elogio funebre*, Mineo 5 dicembre 1915, Roma, 1928; *Il cappello del Canonico Sorrento*, 1928; *Le novelle di Ericce Tipi e macchiette della vita paesana*, Caserta, 1933; *Raccolta di componimenti lirico-didascalici*, Caserta, 1933; *Il grano-lirica*, Napoli tip. Francesco Tessitore, 1933; *L'onurata società di «Li Nazioni» tipi e macchiette di «La Lega»*, Mineo Dicembre-Luglio 1936 XIV, Caserta, 1940.

²⁰ Sulla complessa vicenda del monumento a Capuana si vedano: G. Recepto Gulizia, *Cenni storici su Mineo, con biografie d'illustri menenini*, Noto 1933; gli articoli di giornali dell'epoca citati in Gino Raya, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, editrice Ciranna Roma 1969, pp. 167, 168, 170, 175, 180, 182-183, 184, 186, 196.; Agrippino Todaro, *Il luogo dove sarebbe sorto il monumento a Luigi Capuana a Mineo*, «Storia 2.0», 5 agosto 2015; A. M. Damigella, Turillo Sindoni (1868-1941), *l'autore mancato del monumento di Capuana*, ibid., 10 agosto 2015; Leone Venticinque, *Dall'Archivio Storico del Comune di Mineo, la vicenda del monumento a Capuana* (1), ibid., 3 agosto 2015; Id., *Lo scultore Turillo Sindoni e il destino di una «generosa offerta»*. *Dall'Archivio Storico del Comune di Mineo, la vicenda del monumento a Capuana* (2), ibid., 10 agosto 2015; Id., *Come venne scelto lo scultore della statua in P.za Buglio? Dall'Archivio Storico del Comune di Mineo, la vicenda*

un percorso accidentato prima di giungere alla forma definitiva²¹: si resero necessarie modifiche, i tempi di esecuzione furono lunghi con gravi ritardi nella consegna e solo il 29 ottobre 1939 il monumento fu inaugurato in piazza Buglio, nella ricorrenza del centenario della nascita di Capuana e delle celebrazioni dei grandi siciliani.

Un monumento commemorativo dedicato a uno scrittore moderno, protagonista della corrente verista, era un tema nuovo, non solo per Torre. Per ricordare quella categoria di uomini illustri si ricorreva generalmente al busto-ritratto, sbrigativo e poco dispendioso. Lasciando da parte il monumento a Carducci, il sommo poeta civile e vate d'Italia, commissionato a Bistolfi nel 1908 e inaugurato nel 1928, magnifica opera scenografica paragonabile ai monumenti di Victor Hugo e di Balzac creati da Auguste Rodin, sarebbero potuti essere dei modelli, tra i pochi esempi preesistenti, i monumenti a Manzoni: quello eretto a Milano in piazza S. Fedele nel 1883, statua in bronzo in piedi, di Francesco Barzaghi, e soprattutto il monumento in bronzo a Lecco opera di Francesco Confalonieri (1850-1925), autore di una celebre *Saffo*. Manzoni è rappresentato seduto sul piedistallo con bassorilievi con scene dai *Promessi Sposi*²².

Dei due bozzetti preparati da Torre, uno si richiamava a suo dire alla «Magna Grecia, con cariatidi con corone d'alloro da cui partivano fregi a semicerchi attorno a Capuana», improprio per il campione della narrativa verista; perciò Blandini indirizzò l'artista verso una chiara composizione realistica: una statua del protagonista e raffigurazioni che richiamassero la sua opera letteraria. Un tipo di monumento iconico, appannaggio di grandi uomini politici e condottieri, che apparteneva alla tradizione tardo ottocentesca e si fondava sul principio di catturare

del monumento a Capuana (3), *ibid.*, 24 agosto 2015; *Id.*, *Dall'Archivio Storico del Comune di Mineo, la vicenda del monumento a Capuana* (4), *ibid.*, 4 settembre 2015.

²¹ L'interessante vicenda è ricostruita dettagliatamente da L.Venticinque, art. cit., «Storia 2.0», 24 agosto e 14 settembre 2015.

²² L'inaugurazione avvenne l'11 ottobre 1891 alla presenza di Carducci, che tenne un discorso, e fu descritta con un articolo e una fotografia in «L'Illustrazione Italiana» (18 ottobre 1891, n. 42, pp. 249, 251).

l'attenzione del pubblico con il ritratto somigliante del protagonista, come fosse vivo tra i cittadini, e con immagini aggiunte a scopo di arricchimento e abbellimento dell'insieme e di informazione sulla identità del personaggio celebrato. Sugerì a Torre il formato definito «a piramide»,- con base larga e sviluppo in altezza, con la statua in cima e sotto, ai lati, quattro statue che illustrassero opere di Capuana nei diversi generi: per il teatro *Malia* o *Paraninfo*²³, per il romanzo *Il*



Bozzetto del monumento a Capuana



Il monumento realizzato

marchese di Roccaverdina, *Giacinta* o *Profumo*, per le fiabe *C'era una volta*, *Scurpiddu* o *Re Giacalone*, per le novelle *Le Paesane*; «statue», non rilievi, «sul tipo del monumento a Bellini a Catania»²⁴.

Il bozzetto presentato con in cima la statua di Capuana seduto, contiene nei rilievi con scene allusive a testi narrativi delle citazioni di Bistolfi: in *Giacinta* - una coppia, lei seminuda, si bacia con passione - gli steli fioriti di gigli ricordano i motivi floreali della celebre *Sfinge* di Bistolfi; nel *Marchese di Roccaverdina*, impassibile come una sfinge con accanto la piccola figura in ginocchio di Agrippina Solmo afflitta

²³ La novella *Il paraninfo* [persona addetta a combinare matrimoni] fu pubblicata sul «Fanfulla della Domenica» del 12 aprile 1903 e fu trasposta in seguito in testo teatrale dialettale rappresentato nel 1914 dalla compagnia di Angelo Musco.

²⁴ Lettera di Blandini a Torre, 25 marzo 1926 (Archivio Storico del Comune di Mineo).

che lo implora, la donna ammantata di spalle che si allontana viene dalle figure del rilievo *Il funerale di una vergine* del Monumento sepolcrale Hierschel De Minerbi a Belgirate (1899-1903)²⁵.

E in generale, per la sequenza di personaggi Torre tenne presenti le figure ad altorilievo di La Croce, monumento funerario del senatore Tito Orsini (1899-1907), Cimitero di Staglieno, Genova²⁶.

Il bozzetto di Torre del monumento a Capuana sembra «una vera e propria parodia del monumento a Bellini in Catania», scrisse Gino Raya²⁷, e a ragione, perché la posizione seduta della statua e l'evidenza anche dimensionale delle figure alla base effettivamente avevano dato come risultato la somiglianza, del resto suggerita dalle indicazioni di Blandini, col monumento di Vincenzo Bellini collocato in Piazza Stesicoro, opera di Giulio Monteverde, inaugurato nel 1882, il più prestigioso monumento di un siciliano illustre rintracciabile nelle vicinanze.

Il difetto dell'eccessivo risalto delle scene figurate, che finivano per mettere in secondo piano il protagonista, e di una incongrua e anacronistica coesistenza di verismo e liberty floreale bistolfiano andava corretto. Perciò via l'eccessiva sporgenza delle figure con effetto di scultura a tutto tondo, via le espressioni passionali esibite nella rappresentazione di *Giacinta*, il primo romanzo che causò a Capuana attacchi e accuse di oltraggio al pudore, e il carattere troppo esplicito della scena del *Paraninfo* che abbraccia la ragazza ritrosa e a fianco un altro uomo, via i due bimbi nudi e le rose nel fondo della realistica raccontatrice di fiabe, la donna anziana col capo coperto dalla mantellina. E soprattutto un cambiamento sostanziale: Capuana sarebbe stato rappresentato in piedi, soluzione ratificata nel contratto stipulato tra Torre e il Comitato nelle persone di Blandini e del Podestà Croce Albertini il 2 febbraio 1927, dopo che era avvenuta in dicembre 1926 la visita a Roma nello studio dell'artista per visionare il bozzetto ed era

²⁵ Disegno preparatorio, bozzetto e modello del bassorilievo ripr. in Mazza, op. cit. 2001, pp.80-81

²⁶ Bossaglia, Berresford, op. cit. 1984, pp. 84-85, 228.

²⁷ G. Raya, *Bellini o Capuana?*, in «Il Vespro», settimanale, Catania, 18 ottobre 1926 (cit. in Raya, op. cit.. 1969, p.182).

garantita l'approvazione di Bistolfi²⁸ e Zanelli, diventata una clausola dell'accordo.

Nella doppia veste di artista celebre e di politico, per via della carica di senatore, Bistolfi fu per Blandini un punto di forza e garanzia della scelte e del modo di condurre il lavoro; seguì il monumento nel corso dell'esecuzione e diede conto dei suoi giudizi positivi. Quanto a Zanelli, assunto alla notorietà con la vittoria su Arturo Dazzi nel concorso per il fregio a rilievo in marmo dell'Altare della Patria, all'inizio degli anni venti era attivissimo, impegnato nella messa in opera della colossale statua della Dea Roma al centro del fregio, avvenuta nel 1925, e in diverse commissioni ufficiali, comprese le opere di decorazione scultorea per il grandioso Capitolio di L'Avana a Cuba²⁹. In questa impresa aveva tra gli aiutanti anche Torre; lo dice lui stesso nel pronunciarsi a suo favore per il monumento a Capuana: «lavora con me al grande monumento per l'Indipendenza cubana che sto ultimando»³⁰.

Per la statua di Capuana in piedi Torre fece un bozzetto con lo scrittore vestito di uno spolverino, con pancia evidente, appena girato, in posa ballerina in piedi con una gamba piegata, la testa china, appoggiato a un leggio ornato da un rilievo con Scurpiddu seduto a suonare la siringa e accanto un grosso tacchino, e sul leggio un libro aperto, attributo professionale³¹.

Nel corso del 1927 e del 1928, intervennero i mutamenti che portarono il monumento a Capuana ad essere quello che vediamo oggi, (Fig.5) con qualche suggerimento accorto di Bistolfi³² per trovare la soluzione

²⁸ I giudizi positivi sono espressi nella lettera di Bistolfi a Blandini del 12 dicembre 1926 cit. in L.Venticinque, art. cit., «Storia 2.0», 14 settembre 2015.

²⁹ Su di lui: *Angelo Zanelli 1879-1942* Comune di Brescia, cat. della mostra. Testi di Rossana Bossaglia, Bruno Passamani, Valerio Terraroli, Grafo edizioni 1984; Michela Valotti, *Angelo Zanelli (1879-1942) Contributo per un catalogo*, Comunità Montana di Valle Sabbia, 2007.

³⁰ Dichiarazione di Zanelli cit. in: L.Venticinque, art. cit. «Storia 2.0», 14 settembre 2015.

³¹ Bozzetto documentato da tre fotografie firmate Torre, Blandini, Albertini, conservate in Casa Museo «Luigi Capuana» e Biblioteca comunale, Mineo.

³² Nell'insieme il monumento ricorda il Monumento a Urbano Rattazzi a Ca-

giusta: non più marmo ma bronzo per la statua, «per dare maggiore effetto pittorico», spiega Torre che volle quel cambiamento col beneplacito di Bistolfi e Zanelli; niente leggio e Scurpiddu annesso, «così la figura di Capuana è completamente libera e si eleva più semplice e maestosa a coronare i bassorilievi», diventati più semplici una volta ripuliti dalle incrostazioni floreali e dagli atteggiamenti melodrammatici, con figure di un realismo chiaro e controllato, dall'accento popolare, accuratamente studiate anche nei costumi e ben modellate.

Nella tipologia di monumento iconico doveva essere il titolare a dominare e imporsi, i rilievi servivano ad arricchire, decorare e offrire contenuti esplicativi. Ed ecco pertanto la statua di Capuana in piedi, in atto di scrivere, come pare usasse fare abitualmente, abolita la figura di Scurpiddu, prevista in rilievo sul leggio; rilievi meno evidenti e passionali, con una correzione moralistica dei soggetti: in posizione frontale *Giacinta*, a destra *C'era una volta*, sul retro *Il marchese di Roccaverdina*, a sinistra, al posto del Paraninfo, Bona genti, testo teatrale in dialetto messo in scena nel 1906.



Contemporaneamente all'incarico del monumento, nel 1926 fu richiesta a Torre dal Comune di Mineo, promotore Blandini, la Targa destinata ad essere collocata su una parete esterna della casa natale di Capuana. Il bozzetto in gesso (Casa Museo << Luigi Capuana >>, Mineo) è vistosamente bistolfiano

per formato, composizione, atteggiamenti dei due personaggi e stile.

sale Monferrato, opera giovanile di Bistolfi del 1883-1887: statua in bronzo in piedi in abiti moderni, in atteggiamento naturale, e due discreti bassorilievi in bronzo ai lati del piedistallo con soggetti riferentisi alla vita politica di Rattazzi. Riproduzione e scheda del monumento in Bossaglia, Berresford, op. cit. 1984, pp. 250-251.

La curva, leit motiv a partire dal profilo centinato, la posizione delle due figure femminili simmetriche, inginocchiate a capo chino e braccia allungate a sorreggere il neonato, accompagnata dai due rami con foglie posti sopra di esse, il panneggio morbido e mosso, l'acconciatura, la posizione delle iscrizioni, la frase latina al centro, tutto porta a Bistolfi, in particolare alla Targa commemorativa per Guido Giovanni (1905)³³. Un perfetto esempio di liberty, anacronistico nei pieni anni venti? Forse sì, dato che nel secondo modello preparatorio e nel rilievo in bronzo definitivo eseguito nel 1927, firmato in basso a destra V. Torre, (Fig.6) l'impianto compositivo e il modellato si adattano allo stile plastico netto e asciutto, geometrizzante, della scultura art déco: il formato è rettilineo, le pieghe disegnate con profili in rilievo, le acconciature dei capelli alla moda. Le due figure femminili che sorreggono il bambino appena nato evocano le antiche divinità romane propiziatrici del parto, Juno Lucina, Giuturna, Egeria, invocate dalle partorienti, o le Carmentes divinità della nascita, maghe e levatrici, che profetizzano le sorti del nuovo nato e proteggono il parto, ma la corona di alloro in capo e il rotolo di fogli fa della donna a destra una Musa dell'arte della scrittura e la citazione dal *De Bello civile sive Pharsalia* (L. I, v. 120) di Marco Anneo Lucano (61-65 d. C) STIMULOS DEDIT AEMULA VIRTUS («La virtù emulatrice

lo stimolò» o «Stimoli offre l'emula virtù») si riferisce ai futuri successi del pargolo.

Nel 1931 Torre dedicò AL COMM. GIUSEPPE BLANDINI DEL MONUMENTO A CAPUANA ISPIRATORE ROMA ANNO MXMXXXI (così recita l'iscrizione) una Targa³⁴ sul modello delle targhe e targhette dedicatorie ricorrenti nella produzione di Bistolfi e allievi, dove



³³ Modello in gesso ripr. in Mazza, op. cit. 2001, p.93; bassorilievo in bronzo in Bossaglia, Berresford, op. cit. 1984, p. 258.

³⁴ La Targa è firmata in basso a destra Torre; si conserva nella Casa Museo «Luigi Capuana», Mineo.

talvolta è presente il ritratto somigliante del titolare.

Blandini è rappresentato a destra, in primo piano di profilo a mezzo busto, con un realismo fotografico; a sinistra, di fronte a lui è il monumento di Capuana, reso con rilievo leggero e con uno stacco dimensionale che indica più che la distanza, la relazione mentale tra l'opera e colui che ne era appunto l'ispiratore. La frase latina *IN TENUI LABOR, ATTENUI [errore per tenuis] NON GLORIA*, verso delle *Georgiche* (Libro IV, v. 6) di Virgilio, tradotta alla lettera significa «Il lavoro è esiguo (o modesto), ma darà gloria non esigua» oppure «Lavoro di modesto contenuto ma non di modesta gloria». Nel testo fa

riferimento alle api e al loro lavoro, che pur sembrando insignificante, dona all'uomo un prodotto eccelso come il miele; qui vuole dire: la gloria che verrà dall'opera supererà la modestia del lavoro. Torre fa sfoggio di umiltà e omaggia il committente, forse per farsi perdonare il ritardo nel compimento del monumento.



3. Sculture funerarie

La tesi che Torre abbia fatto di Bistolfi il maestro di elezione ancora prima di riuscire a conoscerlo, guardando e ammirando riproduzioni delle sue di opere, trova un sostegno decisivo nelle sculture funerarie. Poiché anche in centri urbani di relativa importanza la richiesta di sepolture abbellite da lapidi con bassorilievi e da statue costituiva un buon campo di occupazione per gli scultori, Torre assolve incarichi di questo genere prima di trasferirsi a Roma: nel Cimitero di Nicolosi la Tomba Longo, un angelo adagiato e appoggiato alla lastra, con una croce in grembo, databile nel 1913, nel Cimitero di Acicatena la Tomba denominata della «Fiorentina» del 1919, distrutta e nota da fotografia dell'epoca, nel Cimitero di Belpasso la Tomba Annetta Caponetto, firmata *V. Torre fece* sulla basetta³⁵. Sono

³⁵ La tomba Longo è riprodotta e analizzata da Pappalardo (op. cit. 2011, pp.

tre sculture funerarie con delle affinità iconografiche: una figura a tutto tondo con caratteristiche di angelo o di donna, lastra tombale a terra segnata da una grande croce; ma soprattutto le unisce un curioso e personale mix di forme di derivazione tardo barocca, patrimonio di stuccatori decoratori di chiese, campo operativo principale di Torre, e di motivi veristi. L'angelo mollemente seduto della Tomba Longo ha i tratti convenzionali nel viso e negli attributi, mentre l'atteggiamento è sciolto e naturale, studiato da una modella in posa, l'angelo inginocchiato su un piedistallo a mani giunte in atteggiamento di preghiera e occhi al cielo della Tomba Caponetto ha il volto gonfio e pesante, con occhi sbarrati, tipico degli angelotti da chiesa in stucco, ma nell'atteggiamento del viso e nel gesto delle mani strettamente giunte è il tentativo di esprimere un sentimento di dolore e i motivi floreali che abbelliscono il piedistallo sono un elemento di verità.

La data 1916 apposta dopo la firma *Torre Vinc.* alla base del monumento funerario con l'intestazione FAMIGLIA GIUSEPPE VASTA (Fig.8) è importante perché permette di riportare a quegli anni i primi segni dell'influenza di Bistolfi. È una tomba "a parete", composta da lastre che danno nell'insieme una forma a croce; la parte principale è la lastra in verticale con un angelo frontale dal collo molto lungo su cui poggia, come su una base, il capo dal volto assente e gli occhi chiusi. Il bassorilievo è tenue, il corpo si stacca appena dal fondo e l'anatomia è appena suggerita - non vediamo né il braccio, né la gamba destra -, volutamente imperfetta e incerta per dare alla figura la capacità di trasmettere contenuti sentimentali e poetici; il panneggio è sottile, disegnato con increspature che lo incollano al corpo. I motivi vegetali disseminati nella targa che contiene il nome del titolare e nel rettangolo sovrastante l'angelo - un fregio di bacche di papaveri modellate con naturalismo - accentuano il carattere di delicata creazione liberty dell'insieme. I due putti seduti ai lati in alto lasciano da parte i modelli

32-35), con la descrizione della tecnica e dei materiali: «struttura in pietrame e ferro con successiva malta composita ed ancora successiva lustratura finale, così si usava sin dai tempi del Serpotta». La tomba «della Fiorentina» è descritta (ivi, pp. 43-45) ma la fotografia che dovrebbe riprodurla (a p. 42) è errata, è della tomba Annetta Caponetto, cui il testo non fa cenno. La tomba Caponetto reca l'iscrizione «Annetta Caponetto nata 17 luglio 1862 morta...»

convenzionali barocchi frequentati da Torre (per esempio i due putti alati nella cappella del Sacro Cuore nella Basilica di S.Caterina d'Alessandria a Pedara) e prendono vivaci accenti individuali con l'atteggiamento di curiosità e attenzione rivolte alla figura angelica sottostante e l'allungamento del corpo. Sono immagini simboliche: il putto a destra ha gli emblemi religiosi del libretto di preghiere e della croce (scomparsa per il grave deterioramento della scultura, ma ancora presente fino a non molti anni fa), quello a sinistra è intento ad abbeverare nella coppa un serpente, riferimento alla «coppa di Igea», la dea rappresentata appunto nell'atto di dissetare in una coppa un serpente, che è poi attributo di Esculapio, con allusione alla salute e qui alla professione di farmacista del titolare.

L'impostazione architettonica e la figura angelica della Tomba Vasta derivano da creazioni di Bistolfi della fase di avvicinamento ai preraffaelliti, specialmente a Edward Burne Jones, e può valere come elemento di confronto uno dei suoi capolavori, la lapide funeraria in marmo *Le Spose della Morte* (1894-97), «visione dell'amor delle anime [...] una specie di porta aperta nell' "au-de-la"»³⁶.

Si va ancora più vicino alla fonte con il rilievo della Lapide Pellegrino, un delicato angelo di profilo inginocchiato a capo chino, perché in questo caso Torre sembra avere preso a modello la figura principale sul lato destro della Targa funeraria per un Giovane Poeta, Alessandro Vignola, morto a 25 anni, eseguita da Bistolfi nel 1894³⁷. Vengono dal



raffinato bassorilievo simbolista la posizione e l'atteggiamento della figura cui l'aggiunta delle ali dà l'identità di angelo, lo stiramento delle braccia e il gesto delle mani che contengono una manciata di bacche di

³⁶ Così si espresse Bistolfi sul soggetto del bassorilievo collocato all'interno della Cappella sepolcrale Vochieri a Frascarolo Lomellina (scheda e ripr. in Bossaglia, Berresford, op. cit. 1984, pp. 70-72, 222-223).

³⁷ Modello in gesso in Gipsoteca Bistolfi, Casale Monferrato (in Bossaglia, Berresford, op. cit. 1984, p.70 e in Mazza, op. cit. 2001, p.73).



papavero. Il periodo di esecuzione dovrebbe essere prossimo alla Tomba Vasta per la somiglianza dell'impianto geometrico e la finitura superiore con semplice lastra rettangolare animata da una profusione di bacche di papavero. Prima di essere rimossa, la lapide faceva pendant con la lapide vicina a nome G. Battista Spampinato con un rilievo simile firmato *V Torre*, un angelo inginocchiato di profilo orientato in modo da essere di fronte all'altro, con la testa sollevata e le braccia alzate in atteggiamento di preghiera: un bassorilievo che sembra disegnato tanto le linee sottili che definiscono l'immagine sono marcate e precise.

Ai tre rilievi con figure angeliche, in atteggiamenti composti o in un abbandono estenuato, dai volti dalla tipologia generica, lunghi colli, motivi vegetali studiati dal vero, va aggiunto il pezzo più spettacolare del cimitero di Belpasso in tema di "bistolfismo": la tomba del canonico Motta³⁸, che è una copia dell'Olocausto di Bistolfi, riprodotto con caratteri stilistici personali.

Il gruppo non reca firma ma non può che essere Torre l'autore dell'ambizioso omaggio al maestro, tardivo dato che notizie locali orali situano negli anni 1940-50 la tomba del canonico Francesco Motta Denaro, ancora in vita negli anni Trenta. Sarebbe stata fatta pertanto nel periodo in cui Torre ritornò in Sicilia, dopo il 1945, per assolvere a importanti interventi nella Chiesa Madre di Nicolosi, l'altare maggiore, i bassorilievi in gesso *Ultima Cena* e *Miracolo di S. Antonio da Padova* e la mula. Gli anni Trenta erano stati operosi, intensi e soddisfacenti:

³⁸ La Tomba del Canonico Motta è segnalata per la derivazione dall'Olocausto di Bistolfi, in: A. M. Damigella, *Il Liberty nella Sicilia orientale*, in *Situazione degli studi sul Liberty*, Atti del convegno Internazionale, Salsomaggiore Terme 1974, Firenze s.d. (1977), p. 147, e in A. M. Damigella, *L'architettura liberty nella Sicilia orientale*, in *Archivi del Liberty Italiano Architettura*, a cura di R. Bossaglia, Milano, Franco Angeli, 1987, p. 478.

Torre nel 1935 aveva fatto un viaggio in Egitto, documentato da fotografie che lo ritraggono in posa, insieme ad altre due persone, davanti alla Sfinge³⁹, e in una sosta al Cairo aveva eseguito il busto di un governatore locale⁴⁰. Le esigenze familiari (una nuova compagna dal 1939 e la nascita di quattro figli) avevano poi reso necessario incrementare il lavoro ed erano giunte propizie le richieste venute da estimatori del paese natale.

L'Olocausto, monumento sepolcrale per Carlos e Luis Croveto, Cimitero del Buceo, Montevideo (1900-1904)⁴¹, pur essendo destinato all'America latina, fu largamente conosciuto. Nel 1905 fu esposto alla Biennale di Venezia il pezzo principale del modello in gesso in due parti⁴², così descritto nella «Illustrazione Italiana»: «Una figura femminile che offre se stessa a un ideale sacrificio, leva la testa al cielo, congiunge le mani, accanto un angelo dolente posa con delicato abbandono la testa sull'omero di lei»⁴³. Il monumento completo, con a destra l'angelo inginocchiato in raccoglimento col capo chino, fu riprodotto (tavola 11) nella monografia dedicata a Bistolfi edita nel 1911, già citata, e fu probabilmente quella riproduzione il modello per il remake di Torre.

Scenografico come l'originale, il Monumento funerario Motta ne ripete esattamente la composizione in due parti, una principale e una collaterale. La prima è formata dai due angeli vicini, uno eretto, con collo abnorme, base per la testa rivolta verso l'alto con gli occhi chiusi, l'altro mollemente appoggiato alla spalla dell'altro; gli esuberanti episodi floreali fanno corpo con le figure e fanno da collegamento con l'angelo inginocchiato, isolato a destra, a testa china, assorto nella preghiera. Steli e boccioli densi e corposi sono simboli della vita della natura che perennemente si rinnova .

³⁹ Fotografie in *Vincenzo Torre* op. cit. 2011, p. 31.

⁴⁰ *Busto di governante egiziano*, fotografia inviata da Torre nel 1937 a Blandini, in Fondo Blandini, ASCM.

⁴¹ Bossaglia, Berresford, op. cit. 1984, pp. 87-89, 229.

⁴² Modello in gesso in due pezzi, in Mazza, op. cit. 2001, p. 88.

⁴³ R. B. [Raffaello Barbiera], *La scultura all'Esposizione di Venezia*, in «L'Illustrazione Italiana», 9 luglio 1905, n. 28, p. 31.

Dagli anni cinquanta in avanti Torre proseguì l'attività professionale a Roma assolvendo a diversi incarichi per edifici pubblici, decorazioni in stucco, interventi di ripristino e restauro, e «lavorò moltissimo a Cinecittà per la ricostruzione delle città romane e soprattutto dei templi con le colonne ricche di decorazioni e di capitelli»⁴⁴.

Ringraziamenti

Prof.ssa Maria Salamanca, direttrice della Casa Museo «Luigi Capuana» e Biblioteca comunale, Mineo, per avere autorizzato la pubblicazione delle fotografie delle opere di Torre conservate nel Museo.

Leone Venticinque per avermi trasmesso notizie tratte dai documenti di archivio sul Monumento di Luigi Capuana ed avere effettuato la ricognizione e le fotografie nel Cimitero di Belpasso.

Salvo De Luca per le fotografie del Monumento ai Caduti di Pedara.

Dott. Giuseppe Mazzaglia, Nicolosi.

Sig. Nunzio Rapisarda (Comune di Belpasso) per le informazioni fornite sulle sculture di Torre nel Cimitero di Belpasso.

⁴⁴ *Vincenzo Torre* cit. 2011, p.18.