

ACCADEMIA DI SCIENZE LETTERE E BELLE ARTI  
DEGLI ZELANTI E DEI DAFNICI DI ACIREALE

# OMAGGIO A PAOLO VASTA

NEL CENTENARIO DELLA NASCITA



ACIREALE

Redazione a cura del Consiglio direttivo dell'Accademia  
di scienze, lettere e belle arti  
degli Zelanti e dei Dafnici  
Piazza Duomo, 1 - Acireale

Riservati tutti i diritti



USPI Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

L'Accademia Zelantea  
con stima, affetto, deferenza,  
dedica questo volume,  
che ricorda il sommo Artista acese  
Pietro Paolo Vasta,  
al proprio Presidente Prof. Cristoforo Cosentini  
in occasione del suo ottantesimo compleanno.  
Personalità di rilievo del mondo della cultura,  
a lungo Preside della Facoltà di Giurisprudenza  
dell'Università di Catania,  
l'Accademia gli è particolarmente grata  
per il suo elevato ed incessante impegno  
nel progresso dell'antico Sodalizio acese  
cui ha dedicato lungamente tanto di sé  
con animo sempre intrepido  
e numerosi, interessanti scritti  
a promozione e difesa della memoria storica  
e della identità spirituale di Acireale.



Il terzo centenario della nascita dell'Artista ha sollecitato varie iniziative ad Acireale da parte del Comune, di Scuole, di Enti culturali o meno e pur desiderosi di far sentire la propria voce, che hanno espressa

con discorsi, mostre, concerti, stampa di cartoline, bolli postali figurati e financo con la coniazione di una moneta commemorativa in bronzo ed in argento.

E' stato un coro. L'Artista è ritornato al centro dell'attenzione generale da parte di laici e di ecclesiastici, uniti, oggi, per l'occasione nel nome dell'Arte, ch'è bene sacro di tutti.

Questa Accademia ha creduto di partecipare alla ricorrenza ripubblicando in anastatica, e diffondendo, lo scritto sul Vasta dovuto ad un illustre Studioso della Città - Lionardo Vigo - vissuto tra fine Settecento ed Ottocento (1799-1879), che tenne sempre vivo nel suo animo, nell'ampio arco della sua vita, l'Artista e le sue opere.

Alla ristampa del volume farà seguito un inserto, con alcuni scritti ed illustrazioni sul Vasta.

La ristampa dell'opera del Vigo è preceduta da un'ampia e puntale introduzione del prof. Casimiro Nicolosi, studioso intelligente ed acuto del mondo classico in ogni sua espressione, appassionato d'arte, presi-

de del Liceo scientifico statale "Archimede" di Acireale e presidente della Classe di "Lettere e Belle Arti" di questa Accademia.

Egli ha considerato il volume del Vigo in ogni suo aspetto, nella terza edizione che qui si pubblica - che è anche una sua scoperta, essendo nota fino allora soltanto la seconda edizione, che il Nicolosi ha confrontato con la terza, segnandone le differenze, anche con l'ausilio di appunti dello stesso Vigo. Ed è andato pure alla ricerca della prima edizione che, malgrado le intense indagini, non si è ancora trovata.

Il Nicolosi ha ripercorso quindi momenti essenziali della vita del Vasta - l'apprendistato, gli incontri, i rapporti -; ha considerato i caratteri dell'Arte al suo tempo, soffermandosi poi sull'intento del Vigo, autore del volume. L'intento - rileva il Nicolosi - era "di fare uscire il Pittore da quella dimensione cui lo stato attuale delle conoscenze inesorabilmente lo condannava", cioè, di "riparare ad un'ingiustizia del tempo e ridare all'arte del Vasta quella meritata rinomanza, oltre i confini della sua regione, di cui stranamente non godeva". E' questo il vero scopo del libro - rileva il Nicolosi -. Il convincimento del Vigo era chiaro ed espresso in termini di certezza: "Verrà stagione per fermo - egli scriveva - in cui le mura e le tavole animate da' pennelli del Vasta, per le ingiurie e le vicissitudini degli anni affatto mancati", rivivranno. Paolo Vasta - secondo il Vigo - avrebbe assolto il compito proprio di un pittore insigne del suo tempo, assumendo un ruolo "decisivo" (scrive il Nicolosi, riferendosi al Vigo) "nel progresso e sulla rinascita della pittura siciliana dopo la parentesi involutiva del barocco".

Vigo aveva scritto - concludendo il suo volume -: "Sopra tutti si elevò Vasta (in Sicilia) e per le innumerevoli opere di cui noi abbiamo poche descritte, molte accennate, e per la molteplicità de' suoi esercizi pittorici, e per la sua valenzia nell'arte: onde puossi affermare che nel trascorso secolo (cioè nel '700) la Sicilia non ebbe artefice da paragonarsi a Paolo Vasta, il quale non solo fu giovevole alla sua terra natale con le opere della mano, ma bensì dell'intelletto, e con lo stuolo numeroso de' suoi allievi. Tale - conclude - si era lo stato della gentile arte de' colori in Sicilia nel Settecento, che di poi, caduti i vasteschi, si

estinse nel lato orientale dell'Isola”.

La “certezza” del Vigo non è stata invero conclamata dagli Studiosi del Vasta e di coloro che hanno considerato l'arte pittorica, in Sicilia, nel '700.

I giudizi sull'opera dell'Artista sono ancora discordanti: positivi, anche ammirati, alcuni; critici, altri: a) le figure del Vasta peccano, talvolta - si è detto da parte di questi ultimi - di staticità accademica; b) egli non può essere considerato un genio della pittura; c) è un artista ecclético, ed altro.

Talune di tali affermazioni sono state contrastate o ridimensionate. Non sono mancate, però, le critiche denigranti sia nei confronti del Pittore e forse pure della Città di Acireale. “Palermo - è stato scritto - dove domina (poco prima della metà del '700) l'arte di Vito D'Anna, non è Acireale, che deve accontentarsi del mediocre Paolo Vasta”; il quale - è stato scritto ancora - pur indicato come “gloria pittorica del paese” (si vuol dire della Città di Acireale, ovvero altro, riferendosi al “paese” ?), “si muove nel fragile mondo pittorico del Settecento con la grazia un po' goffa ed insicura di un uccello dalle ali di creta”. E ancora: “il gigantissimo delle figure del Vasta e la sua spesso accecante resa coloristica sono in gran parte le cause dell'appariscente sovrabbondanza che si nota nelle chiese di Acireale, al confronto dei contemporanei ambienti palermitani”. Pure è stata rilevata, in alcuni dipinti del Vasta, “una eccessiva dipendenza, se non addirittura una riedizione di celebri modelli”. Si è fatto anche ricorso alla “committenza locale, forse di più ostinata chiusura ed immobilità culturale nei confronti dello stesso ambiente palermitano”. A parte pochissimi marginali rilievi favorevoli, Vasta sarebbe stato, in definitiva, “un modesto pittore di formazione romana classicista”, vissuto in un “paese” ostinatamente chiuso ed immobile culturalmente.

In presenza di tali contrastanti giudizi, ci si dovrebbe rassegnare, considerando anche che l'arte è prevalentemente gusto e sentimento e che potrebbero esserlo pure i giudizi su di essa: che, cioè, non sarebbero frutto di logica o di ragione, o matematica. “L'artista - è stato scrit-

to - è mediocre quando ragiona invece di sentire". Ed in merito ai "plagi", alle "dipendenze" alle "riedizioni di celebri modelli", di cui il Vasta è accusato, un grande critico affermava (in generale) che "il vero artista crea, copiando". E sui "capolavori"? Il "capolavoro" - diceva Victor Hugo - è una specie di miracolo"; ed io rilevo che deputati a questi (cioè ai miracoli), non sono i pittori ma i Santi, che essi dipingono.

Se tutto è così, dovrebbe andar bene tutto: ammirazione e critica anche denigrante (ma, quest'ultima, senza rinvii, o denominazioni impropri, dovuti di certo non a sprezzo, ma a non conoscenza. E per la critica a Paolo Vasta - in genere - non si verifichi ciò che scrisse J. De Saint - *Amand, A propos de Tannhäuser*: "Au moment où Ignace de Loyola allait rendre son âme à Dieu, ses disciples lui dirent: 'Mon Père, que nous souhaitez-Vous?' Le fondateur de l'ordre des Jésuites répondit: 'Des persécutions'. Dans le domaine de l'art, comme dans celui de la religion, on gagne souvent à être persécuté". "In arte, come in religione, c'è tutto da guadagnare ad essere perseguitati!".

Non diano i critici a Paolo Vasta - consentendogli di trarne profitto - l'aiuto della loro denigrazione (nell'ipotesi non probabile che il Vasta di quell'aiuto avesse di bisogno!).

Ma, ci si può accontentare di tali arguzie, e chiudere qui? Se fossimo persuasi di tanto poco, non avremmo partecipato all'iniziativa per Vasta. L'abbiamo condivisa e la condividiamo, perché siamo persuasi che la diffusione del volume del Vigo, e degli altri scritti qui pubblicati daranno un contributo determinante alla ulteriore conoscenza di Paolo Vasta, anche attraverso le eventuali discordanze su singoli punti, accrescendo l'attenzione su di lui, pur con indagini che daranno ulteriore luce al problema.

c.c.

1

Lionardo Vigo

**Vita di P. P. Vasta  
pittore di Acireale**

*Poiché le pagine della ristampa anastatica recano una doppia numerazione - quella del testo originale e quella della presente edizione - occorre avvertire che nella introduzione si farà riferimento ai numeri dell'originale*



*Introduzione*

E' difficile precisare quando abbia avuto luogo il primo vero «incontro» tra le due maggiori glorie della cultura acese.

Il più antico documento da cui risulta aver Lionardo Vigo raccolto per la prima volta notizie su Pietro Paolo Vasta e sulla sua attività artistica risale al 17 giugno 1822; si tratta di una lettera indirizzata al ventitreenne Vigo dall'amico palermitano Agostino Gallo, il quale si dice «obbilgatissimo per le notizie intorno al dipintore Paolo Vasta di costì». Queste notizie erano state richieste già in una precedente lettera del 13 dicembre 1821, e servivano al Gallo perché questi aveva in animo di scrivere una storia delle belle arti in Sicilia (progetto che poi non riuscirà a realizzare integralmente) (1).

Di sicuro saranno state, queste inviate al Gallo, informazioni som-

---

(1) Le due lettere (contrassegnate rispettivamente dalle sigle di collocazione I, 63 e I, 81) fanno parte dell'epistolario vighiano custodito nella Biblioteca Zelantea di Acireale; e sono state pubblicate, a cura e con premessa di G. Cosentini, nel volume *Omaggio a Lionardo Vigo nel centenario della morte - 1879-1979*, edito a cura dell'Accademia degli Zelanti e dei Dafnici di Acireale (pagg. 492-493). Agostino Gallo (1790-1872) era un erudito dai molteplici interessi culturali: fu poeta, storico, giurista, appassionato cultore di arte e archeologia, oltre che battagliero polemista e animatore culturale; Lionardo Vigo lo aveva conosciuto nel 1817 in casa della famiglia di Francesco Paolo Perez (dove Vigo, diciottenne e venuto a Palermo per studiare giurisprudenza, era stato introdotto dallo zio Salvatore Vigo Platania che lo ospitava nel suo soggiorno palermitano); tra i numerosi intellettuali del tempo coi quali Lionardo intratteneva rapporti, Gallo fu certamente quello a cui fu legato da vincoli di più sincera amicizia, com'egli stesso ammette: «Agostino Gallo, che ho sempre pregiato ed amato per i suoi meriti e per il suo sviscerato amore a Sicilia» (Vita di Lionardo Vigo scritta dallo stesso, pubblicata nel volume di G. Grassi Bertazzi, *Lionardo Vigo e i suoi tempi*, Catania 1897, rist. anast. Acireale 1977, pag. 96). La corrispondenza epistolare intercorsa tra i due, protrattasi per cinquant'anni (dal 1821 al 1871), e testimonianza di un legame di reciproco affetto e di straordinaria consonanza spirituale. Ed è anzi da osservare che, pur in presenza di innegabili diversità di temperamento, i due personaggi rivelano, per il comune amore alla poesia, per l'ardore patriottico, per l'infaticabile operosità intellettuale, delle singolari affinità.

marie e sparse - anche se bastevoli a soddisfare le esigenze del committente (2) -, forse non ancora ordinate in un organico lavoro d'insieme; il quale però verrà sicuramente realizzato nei mesi successivi.

C'è, infatti, un segnale che ci induce a sospettare dell'esistenza, già nel 1825 o ancor prima, di un ompiuto lavoro vighiano sulla vita e le opere di Paolo Vasta. Ed è suggerito dalla seguente circostanza: la biografia vastesca che qui in ristampa si pubblica è quella inclusa (con il titolo Vita di P.P. Vasta pittore di Acireale) nel quarto volume degli scritti del Vigo; e costituisce, avverte il forntespizio, la 3<sup>a</sup> edizione. Sulla seconda di Palermo 1827, migliorata e accresciuta». Orbene, contrariamente a quanto ci aspetteremmo, il volume apparso nel 1827 (intitolato, in modo leggermente diverso, Memorie storiche di Pietro Paolo Vasta pittore di Aci-Reale) non si qualifica come seconda edizione, nè in esso si fa alcun cenno a redazioni precedenti.

D'altronde è da rilevare che tanto la seconda quanto la terza edizione sono precedute da una dedica dell'opera al pittore Giuseppe Patania; e che in calce a tutte e due le dediche (che pure differiscono notevolmente l'una dall'altra, avendovi Vigo apportato parecchie variazioni nel testo) è stata mantenuta la data del 20 dicembre 1825: il che appare francamente singolare, dovendosi ragionevolmente immaginare che l'autore abbia redatto la dedica al momento di licenziare il volume, e non certo con due anni di anticipo. Sarebbe dunque, questo, un altro indizio dell'esistenza, già due anni prima dell'edizione del 1827, di qualcosa che il Vigo dovrebbe aver scritto sull'argomento.

Non disponendo, insomma di alcuna notizia concreta, ma solo di tracce indirette sulla stesura di una prima edizione, ci troviamo di fronte ad una vera e propria aporia, alla quale (considerato altresì che neppure nelle carte manoscritte del Vigo si riesce a reperire alcun chiarimento su ciò) non potremmo trovare soluzione se non supponendo che, anteriormente all'anno 1827 (e probabilmente nel 1825), Vigo avesse pubblicato, in pochi esemplari e senza alcuna pretesa di diffusione (ma pur sempre a stampa), un primo abbozzo dell'opera, non menzionato all'atto della pubblicazione del libro nel 1827, ma rico-

---

(2) Insieme alle notizie, Gallo chiedeva a Vigo di mandargli il contorno di un ritratto del Vasta, in modo che egli potesse farlo riprodurre; non sappiamo se la richiesta, reiterata nella lettera del 17 giugno 1822, sia stata in seguito esaudita.

nosciuto come una vera e propria edizione precedente a quella del 1827 - e in grado quindi di dare a quest'ultima il titolo perché venisse definita «seconda edizione» - al momento della pubblicazione della terza.

Comunque, quel che di certo possiamo dire è che nei primi mesi del 1827 il libro era già pronto, se il 17 maggio di quell'anno un'altro letterato amico del Vigo, Vincenzo Navarro, gli scriveva: «Voi graziosamente regalandomi le sensate, erudite ed eleganti notizie storiche di Pietro Paolo Vasta, felicissimo prodotto della vostra mente, mi astringete a darvene la critica. Ma perdonate, io non posso intorno a ciò in nessun modo obbedirvi. Non possono le nottole fissare gli sguardi nel sole per iscoprirne le macchie, ov'elle vi fossero. Contentatevi dunque soltanto ch'io, pieno della massima stima e prontissimo ai vostri cenni, mi vanti di essere l'amico ammiratore Vincenzo Navarro»(3) .

Potremmo poi, a questo punto, chiederci: avrebbe Lionardo vigo affrontato il tema dell'arte di Paolo Vasta se non lo avesse spinto la richiesta dell'amico Gallo? Ebbene, fermo chiaramente restando che partendo dai «se» non si riuscirà mai a giungere a conclusioni inconfutabili e definitive, nondimeno ci sentiamo di affermare che la risposta all'interrogativo potrebbe essere più facile di quel che non appaia.

Infatti, anche se non fosse intervenuto il pretesto (o, meglio, lo stimolo) fornito dal Gallo, di Pietro Paolo Vasta, prima o poi, Vigo si sarebbe comunque occupato, in un'opera specificatamente a lui dedicata, o all'interno di lavori di più ampio argomento: come quella storia di Acireale il cui progetto aveva concepito sin dal 1815 (quando aveva solo sedici anni)(4) , e la cui stesura venne avviata nel 1818 e

---

(3) La lettera è pubblicata (I, 307) in G. Grassi Bertazzi, *Vita intima - Lettere inedite di Lionardo Vigo e di alcuni illustri suoi contemporanei*, Catania 1896, rist. anast. Acireale 1977, pag. 40.

Vincenzo Navarro (Ribera 1800 - Sambuca di Sicilia 1867), medico e padre del più noto Emanuele Navarro della Miraglia, scrisse diverse opere di poesia (*I Sepolcri della Villa Giulia*, *Anacreontiche*, *Idilli di Caccia*), tragedie (*Giacomo Perollo*, *Giovanni da Procida*) e un poema in terzine che esaltava l'opera di Francesco Crispi. Vigo gli fu amico sincero, e gli dedicò un sonetto.

(4) Come si ricava dalla *Vita di Lionardo Vigo* scritta dallo stesso cit., pag. 86.

completata nel 1836(5) .

\* \* \*

Il libro *Memorie storiche* di Pietro Paolo Vasta pittore di Aci-Reale, edito a Palermo, presso la «Reale Stamperia», vide la luce, come si diceva, nel 1827. Certo però il lavoro dev'essere stato consegnato in tipografia parecchi mesi prima: ciò si può fondamente dedurre dal fatto che il periodo dalla fine del 1826 agli ultimi mesi del 1828 Leonardo Vigo lo trascorse ad Agrigento, dov'era stato nominato, dal governo borbonico, esattore dello «stralcio» (un organismo statale corrispondente, pressapoco, all'attuale ufficio del registro)(6) ; e quindi da ritenere che già prima della partenza egli avesse completato la composizione del volume.

\* \* \*

L'opera è dedicata, dicevamo, a Giuseppe Patania. Era questi un pittore che godeva, all'epoca, di ragguardevole notorietà, e che viene tuttora annoverato tra le più significativa personalità della pittura siciliana del primo Ottocento. Era palermitano, ma pare fosse di famiglia acese, tanto che si vantava di essere discendente - nonostante la lieve diversità di cognomi - di quel Giacinto Platania, artista del Seicen-

---

(5) Il lavoro fu pubblicato, presso la tipografia Lao e Roberti di Palermo, col titolo *Notizie storiche della città di Aci-Reale*. Per la verità però la parte dedicata alle biografie degli acesi celebri (e quindi anche di Paolo Vasta), preannunciata nel piano dell'opera, non venne inclusa nel libro, ma può considerarsi completata a parte, in altro volume successivamente edito, la *Relazione generale dei lavori dell'Accademia di Scienze, lettere ed arti degli Zelanti*, Messina 1841. In essa il brano riguardante P. Paolo Vasta è posto a pag. 22. Va aggiunto che entrambe le opere, le *Notizie storiche* e la *Relazione generale*, sono state ripubblicate, in ristampa anastatica, a cura dell'Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, nel 1979.

(6) Sul periodo agrigentino di L. Vigo (durante il quale egli dovette, tra l'altro, subire una calunniosa accusa di illecito accaparramento di materiale archeologico) v. R. Grillo, *Sul breve soggiorno di Leonardo Vigo ad Agrigento (1826-1828)* in «*Memorie e Rendiconti dell'Accademia di Scienze, lettere e belle arti degli Zelanti e dei Dafnici*» 1977, pagg. 299-317.

to(7) , che viene indicato come il più rappresentativo esponente della pittura acese pre-vastesca, e che a lungo è stato ritenuto - e tale lo riteneva il Vigo - il vero maestro in Acireale di P. Vasta (ipotesi di cui peraltro è stata dimostrata l'assurdità, una volta accertato che Platania morì il 10 luglio del 1692, sei anni prima della nascita del Vasta).

Inoltre, Giuseppe Patania era nipote, per parte materna, di Vito D'Anna, il miglior allievo uscito dalla scuola del Vasta (8), ed era questa una congiuntura che agli occhi del Vigo - e soprattutto in relazione all'opinione che quest'ultimo aveva sull'importanza del Vasta nella pittura siciliana - assumeva un rilievo particolare.

Infine, va ricordato che, nei confronti del Patania, Agostino Gallo fu ben più che un amico: legatissimo a lui sin da giovane (ne aveva addirittura, per qualche tempo, frequentato lo studio da apprendista), in seguito, quando abbandonò i pennelli per la penna, lo sostenne, lo incoraggiò, lo fece conoscere in tutti gli ambienti della cultura non solo siciliana, e lo considerò il vero esponente della nuova arte pittorica di Sicilia. Queste credenziali dell'autorevole amico palermitano bastavano al Vigo per consentirgli di guardare a Giuseppe Patania come all'epigono della tradizione vastesca siciliana, e, in sostanza, come all'ultima vera fiamma di quell'incendio acceso in tutta l'Isola dal magistero del Vasta.

\* \* \*

La terza edizione non reca alcuna data. Il volume in cui è inserita venne pubblicato, postumo all'autore, a cura degli eredi(9) , non avendo Vigo fatto in tempo a veder coronato, prima della sua morte, il suo disegno di raccogliere i suoi scritti più significativi in quattro o più

---

(7) Il padre di Giuseppe Patania si chiamava infatti, anch'egli come suo nonno, Giacinto, ed era confettiere in Palermo.

(8) Osserva al riguardo il Vigo (Giuseppe Patania in «Opuscoli inediti e rari», Catania 1878, pag. 385 n. 1): «Da due famiglie di buoni pittori ne nacque uno eccellente». Va però osservato che Patania non poté conoscere Vito D'Anna, che era morto nel 1769, undici anni prima della sua nascita.

(9) Stampato nella Tipografia Donzuso di Acireale, porta, come data di edizione, gli anni 1897-1900.

volumi (riuscì a portare a compimento la pubblicazione dei primi tre)(10) .

Quando poi l'ultima stesura di questa terza edizione sia stata completata non ci è possibile stabilirlo: sicuramente però un terminus post quem può essere indicato nel 1875, come si ricava da alcuni riferimenti interni (11) ; quindi si può con piena certezza affermare che al Vasta Leonardo Vigo rivolse la sua attenzione («ininterrottamente», dice egli stesso)(12) durante l'intero arco della sua vita (13) .

E, anzi, in proposito va notato che le differenze di contenuto tra la terza edizione e quella del 1827, se non investono punti sostanziali, circa la valutazione dell'arte vastesca e se non aggiungono nuovi decisi contributi alle conoscenze sulla vita e sull'attività del pittore, sono tuttavia importanti, perché riferiscono sugli esiti di nuove ricerche e notizia via via acquisite(14) , a testimonianza di un interesse all'argomento che Vigo non volle mai abbandonare né acquetare: come, per altro verso, ci è facile constatare dal vivo, cioè da un congruo quantitativo di annotazioni, chiose, appunti tuttora conservati tra i manoscritti vighiani.

Purtroppo però queste ricerche ben poche novità arrecarono alle conoscenze che il Vigo aveva già circa l'opera del Vasta fuori dei con-

---

(10) Nella «avvertenza» preposta al terzo volume (pubblicato nel 1878, solo pochi mesi prima della morte) aveva dichiarato l'intenzione di radunare in altri libri almeno i più importanti dei lavori rimasti sparsi nei diversi giornali: «I miei ulteriori lavori di grave e nazionale argomento saranno pubblicati nei seguenti volumi».

(11) Cfr. nn. 24 e 36 (di quest'ultima il rigo finale).

(12) Alla n. 24.

(13) Tra l'altro, bisogna ricordare che egli nel settembre del 1876 venne nominato componente della Commissione conservatrice di belle arti per la provincia di Catania, e poi anche, nell'agosto del 1877, ispettore degli scavi e monumenti d'antichità per il circondario di Acireale (cariche dalle quali si dimetterà nel marzo del 1878, un anno prima della morte). In tali vesti egli promosse lavori di restauro delle opere del Vasta (cfr. G. Grassi Bertazzi, *Lionardo Vigo e i suoi tempi*. cit., pag. 245).

(14) Eppure l'esistenza di questa terza edizione della biografia vastesca - e quindi, naturalmente, l'insieme di nuove informazioni ch'essa apporta rispetto alla precedente - è finora sfuggita ai successivi biografi del Vasta e agli studiosi che il lavoro del Vigo hanno a vario titolo consultato o utilizzato; tutti infatti fanno riferimento esclusivamente al libro del 1827; e persino il can. Vincenzo Raciti Romeo, bibliotecario della Biblioteca Zelantea dal 1887 al 1937 e compilatore del grande catalogo della stessa, registra in un'unica scheda le due opere.

fini di Acireale: né a Roma né a Palermo egli riuscì mai a ritrovare tracce dei lavori vasteschi che pure, egli ne è certo, dovettero esserci, e di non indifferente mole (eccezion fatta per la tela cui accenna a pag. 558); e così, in definitiva, resta non svelato il mistero sulla scuola o sulla bottega frequentata dal pittore nella capitale (solo una supposizione non dimostrata il rapporto di discepolato con Luigi Garzi), sulle chiese o sui palazzi romani nei quali egli sicuramente avrà lavorato, sulla sorte delle tele che egli portò con sé di ritorno ad Acireale (a parte l'accenno di pag. 540, per noi veramente sibillino, al famoso «M. d'Hotel Console Russo»), sull'attività dell'artista in Palermo, negli anni in cui egli in quella città si trattenne per sdeguire le vicende giudiziarie connesse alla sua disputa con Venerando Costanzo.

Ma Vigo, pur sconcolato, non volle mai rassegnarsi, e finché ebbe forza le tentò tutte per saperne di più, e per venire in possesso di qualche notizia che gli consentisse di fare uscire il pittore da quella dimensione provinciale a cui lo stato attuale delle conoscenze inesorabilmente lo condannava: non dimentichiamo di trovarci di fronte a quel Lionardo Vigo, caparbio e inarrendevole, che per vedere accresciuto il lustro della sua Aci-Reale non esitò a impegnarsi in interminabili polemiche con studiosi del livello di Adolfo Holm, di Michele Amari, di Giuseppe Pitre; e che, per recuperare la spada e la bandiera donate ad Aci dalla sorella Catania nel 1848 a sigillo dell'avvenuta riconciliazione e poi sottratte dalle milizie borbniche, percorse in lungo e in largo l'Italia!

Comunque, ripetiamo, è giusto che, pur in assenza di decisivi risultati concreti, si riferisca debitamente dei resoconti di queste indagini condotte dal Vigo posteriormente alla pubblicazione delle Memorie storiche.

Così, per esempio, nella nuova edizione è stato aggiunto il capoverso finale della pag. 558, redatto sulla scorta di una biografia composta da un allievo di Vito D'Anna, il pittore Francesco Manno, il quale, insieme ai suoi fratelli (anch'essi pittori), dopo il 1827 fornì al Nostro numerose interessanti notizie<sup>(15)</sup>.

---

(15) Alcune di queste notizie, riguardanti la vita e l'attività artistica di parecchi pittori siciliani, da Antonello da Messina fino a Vito D'Anna, vennero depositate dal Vigo nella Biblioteca comunale di Palermo (cfr. pagg. 592 e 593).

Nuovo è anche il brano, posto a pag. 570, riguardante gli affreschi realizzati dal Vasta nel palazzo Bonajuto di Catania, e poi malauguratamente distrutti nel 1852.

Inoltre, mentre nell'edizione precedente il Vigo aveva mostrato di conoscere due ritratti a pastello eseguiti dal Vasta (custoditi rispettivamente presso l'arch. Francesco Patanè e presso il sig. Domenico Scudiero), adesso i ritratti sono diventati tre, avendo lo scrittore avuto notizia di un'altro, esistente presso gli eredi del sac. Carlo Pennisi (pag. 584).

Completamente nuova è nota contrassegnata con la lettera (a) di pag. 586, contenente una dettagliata relazione sulla ammissione di Vito D'Anna alla Accademia di S. Luca; e va tra l'altro osservato che il brano è degno di interesse perché ci fa sapere che l'autoritratto del D'Anna che oggi si trova nella Pinacoteca Zelantea - il quale, com'è noto, fu posseduto da Lionardo Vigo - è una replica di quello che lo stesso pittore aveva approntato, in ottemperanza a un obbligo statutario, per l'Accademia di cui entrava a far parte.

Avendo poi Vigo avuto modo di conoscere i fratelli Manno, alla loro attività pittorica, alla quale nell'edizione del 1827 erano state riservate poche righe, dedica quasi due pagine (pagg. 591-92); mentre cinque o poco meno (in luogo della breve trattazione alle pagg. 68 e 69 dell'edizione precedente) ne impiega per parlare del pittore acese Michele Vecchio (pagg. 595-99)(16).

Altre aggiunte rilevanti troviamo nelle note: la n. 8, sulle ipotesi dei

---

(16) Il lungo brano biografico su Michele Vecchio (brano d'altronde interessante per le notizie e i documenti inediti che ci offre) era stato preannunziato nella cit. Relazione generale dei lavori etc. (pag. 41), alla quale Vigo nell'edizione del 1827 (n. 44) aveva rinviato. Esso però dev'essere stato interpolato frettolosamente e senza la dovuta attenzione; se infatti si confronta la notizia di pag. 595 con quella contenuta nella già preesistente e non modificata n. 47, ci si accorrerà della contraddizione tra le due indicazioni riguardanti l'anno di nascita dell'artista, 1713 e 1709: date che sicuramente sono entrambe errate, essendo nato, il Vecchio, il 19 marzo 1730 (cfr. M. Grassi, Memoria su la vita e le opere di Michele Vecchio pittore di Aci-Reale, letta all'Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti dei Zelanti nella pubblica tornata del 22 febbraio 1838. Palermo, Tipografia del giornale letterario 1838. pag. 6), come abbiamo potuto accertare da un rivelò riguardante la famiglia Vecchio, esistente tra gli atti del censimento del 1789 e conservato nell'Archivio storico comunale di Acireale.



probabili maestri del Vasta quando questi fu a Roma, appare composta in epoche diverse; e, a una prima parte già presente nell'edizione del 1827, ne segue una seconda scritta, per ammissione dell'autore, nel gennaio del 1864, e poi una terza, costituita dall'ultimo capoverso, composta dopo il 1870.

Ampliate sono state pure, sulla scorta delle nuove notizie ricavate dalla biografia di Francesco Manno, le nn. 33, sullo scioglimento del rapporto di apprendistato tra il Vasta e Vito D'Anna, e 4(, sulla vita e l'attività pittorica dello stesso D'Anna; mentre totalmente nuove sono le nn. 40, che riferisce sulla realizzazione del busto del Vasta ad opera dello scultore Rosario Anastasi e sulla intitolazione della nota strada acese al nome del pittore (avvenimenti, questi, entrambi posteriori al 1827) e 49 che riporta un dettagliato elenco di opere di alcuni discepoli del Vasta (e, aggiungiamo, la n. 48, sulla biografia del pittore Giuseppe Grasso, che è stata notevolmente arricchita).

Infine, notiamo: che la n. 45 contiene una grossolana svista, giacché vi si fa il nome di Alessandro Vasta laddove sarebbe stato esatto quello, che del resto era stato giustamente riportato nell'edizione del 1827, di Alessandro D'Anna; e che la n. 15, incomprendibile a chi non abbia visto l'edizione del 1827, si spiega se si tiene presente che in quest'ultima le parole immediatamente seguenti il numero di richiamo della nota (da «cioè Paolo Vasta...» fino a «...la cappella di G. e M.») costituivano il contenuto della nota stessa, e solo in seguito a una revisione successiva sono state incorporate nel testo(17).

Significativi sono poi i ritocchi di carattere formale e linguistico che troviamo nella nuova edizione, e che, assai probabilmente, sono dovuti a ripensamenti conseguenti alle osservazioni che erano state avanzate allo scritto del 1827.

Il Vigo infatti usava inviare i suoi lavori ai letterati coi quali era in corrispondenza, sollecitandone critiche e suggerimenti; e anche stavolta si attiene a questa abitudine: tanto che, come abbiamo già visto,

---

(17) Inesplicabile è invece il motivo della n. 42. giacché non si riscontra, com'essa indica, alcuna variazione nel testo (a meno che la variazione - e la assunzione nel testo dell'originario contenuto della nota - sia avvenuta nei confronti non già della seconda ma della prima, a noi come dicevamo sconosciuta, edizione: ma, in questo caso, avremmo trovato già nell'edizione del 1827 un cenno dell'avvenuto cambiamento).

Vincenzo Navarro si esprime nei confronti dell'opera su Vasta in termini lusinghieri.

Altrettanto esaltante è il giudizio che gli giunge da Niccolò Palmeri, in una lettera datata al 30 settembre 1827: «Mi chiedete un saggio del vostro Paolo Vasta, eccovelo. Mi va a sangue quanto mai possa. Voi avete fatto l'elogio di voi stesso, più che di Vasta; poiché un soggetto, che trattato altrimenti sarebbe monotono e frivolo, voi sapete ornarlo in modo che ne ho fatto la prima e la seconda lettura, e, spicciatomi di qualche lavoro, che mi è venuto al ticchio di scrivere sulle antichità agrigentine, tornerò, non a leggere ma a meditarvi». Dopo questi elogi, però, nella stessa lettera, il Palmeri, con onestà e franchezza, esprime qualche riserva, peraltro di poco conto, sulla leziosità che egli ritiene derivi sulle suggestioni esercitate dalla prosa dello storico e scrittore purista Carlo Botta; «Ma ciò che maggiormente m'innamora è la franca imparzialità dei vostri giudizi. E' seducente quando non ci si vedesse qualche ricercatezza "bottesca", nè da altri che da Botta avete potuto trarre quel "mila" che non ho mai potuto sgozzare. M'ho fatto lecito dirvi ciò per farvi conoscere quanto imparziale sia la lode, e con quanta attenzione ho letto l'opera»(18).

Sensibile (come sempre, del resto) alle garbate notazioni dell'amico Palmeri, Vigo dev'essersi impegnato a rivedere la scrittura dell'opera; e così nella nuova edizione non solo è scomparso il «mila» (che, ripetuto due volte alla pag. 14 dell'edizione del 1827, nella terza edizione è stato corretto, al sedicesimo rigo di pag. 540, la prima volta in «molti» e la seconda in «moltissimi»), ma sono stati ammodernati alcuni termini, sicché, per esempio, «dipingitore» è diventato «pittore», «fresco» «affrersco», e così via.

\* \* \*

---

(18) La lettera (I, 323) in G. Grassi Bertazzi, *Vita intima etc. cit.*, pag. 42. Niccolò Palmeri (Termini Imerese 1778-1837), giureconsunto, economista ma soprattutto storico, ebbe una parte notevole nella redazione della costituzione siciliana del 1812. Tra i suoi scritti vanno ricordati: *Saggio storico e politico sulla costituzione del Regno di Sicilia fino al 1816*; *Cenni storici sulla rivoluzione del 1820 in Sicilia* e *Somma della storia di Sicilia*. Vigo gli fu amico ed ebbe per lui sincera stima, al punto da dedicargli un'ottava del suo poema *Ruggiero*.

Il Vigo, pur ammettendo, con insolita modestia, di non essere un maestro dell'arte, ma di potersi definire semplicemente un non cieco ammiratore del Vasta(19) , tuttavia si prefigge, con questa sua opera, un proposito decisamente ambizioso: riparare a un'ingiustizia del tempo, e ridare all'arte del Vasta quella meritata rinomanza, oltre ai confini della sua regione, di cui stranamente non gode. E' questo il vero scopo del libro, esplicitamente dichiarato nella sua prima pagina: «A correggere il silenzio di tanti anni, a soddisfare l'unanime desiderio de' conoscitori a rinfiammare i viventi col l'esempio di lui, onde studiosamente rinvenire il meglio, e anche l'ottimo, se tanto agli uomini è concesso; a ravviare la fama di quel nobile artista, la vita e la sposizione delle primarie opere sue in queste Memorie presento, e spero tramandare alla cognizione non che de' nostri contemporanei, ma di coloro, che questo tempo chiameranno «antico». E sulla finale realizzazione di questo disegno si dice fiducioso: «Verrà stagione per fermo in cui le mura e le tavole animate da' pennelli del Vasta, per le ingiurie e le vicissitudini degli anni affatto mancati, per le stampe almeno con la storia di lui sopravvivano in età più longeva» (pag. 532).

A questa impresa, volta alla esaltazione del suo concittadino vissuto un secolo prima di lui e a torto ignorato o sottovalutato, Vigo si sente spinto d una precisa convinzione: che Paolo Vasta ebbe un ruolo importante, addirittura decisivo, nel progresso e nella rinascita della pittura siciliana dopo la parentesi involutiva del barocco.

In sostanza, il Vigo è ben persuaso che l'arte in Sicilia, al momento in cui Paolo Vasta cominciò a produrvi le sue opere, era fondamentalemente corrotta e si esprimeva in forme false e fuorvianti: e ciò perché i modelli, le sollecitazioni, gli schemi culturali e cui avevano attinto gli immediati predecessori del pittore acese promanavano da quell'ambiente romano nel quale a dominare e ad esercitare un'influenza sugli artisti non erano già le opere di Raffaello o del Correggio, ma quelle del Bernini e di Pietro da Cortona; e ben si sa che nei confronti di questi ultimi, come in genere di tutta l'arte barocca, Vigo non poteva che adeguarsi a quello che era il gusto del suo tempo.

Si ricordi che, dall'epoca dell'Arcadia e del razionalismo settecentesco

---

(19) V. n. 1.

fino a tutto l'Ottocento, il giudizio della critica sull'arte (come anche sulla letteratura) barocca è stato di pressoché unanimità condanna; sicché per esempio - ma di esempi potrebbero citarsene a iosa - un osservatore avveduto quale Francesco Milizia non esitava a scrivere: «Il secolo della correzione non era più, era il secolo della corruzione. [...] Borromini in Architettura, Bernini in Scultura, Pietro da Cortona in Pittura, Il Cavalier Marini in Poesia, sono peste del gusto, peste ch'ha appestato un gran numero d'artisti»(20) .

E se già in Europa al tempo del vigo la critica romantica cominciava a preannunciare una diversa, più articolata considerazione dell'età barocca, a questo rinnovamento rimase in gran parte estraneo il pensiero degli studiosi italiani del periodo romantico, i quali - a cominciare dal De Sanctis e dallo stesso Leopardi - non riuscirono a distaccarsi dal concetto di barocco quale età di decadenza, perché ritenuta sostanzialmente vuota di valori spirituali(21) . Sarà solo alla fine del secolo XIX in poi, con le nuove illuminanti prospettive proposte da Heinrich Wölfflin e successivamente da Eugenio D'Ors, che si giungerà a una piena comprensione e a una completa rivalutazione dell'arte e della sensibilità barocche.

Era dunque ovvio che Lionardo Vigo si attenesse a quei presupposti critici che il suo tempo postulava, e che considerasse Bernini e Pietro da Cortona dei malefici maestri e dei corruttori, e i loro seguaci corrotti. Grande merito del Vasta è stato quindi quello di essere riuscito quasi del tutto immune dai loro dettami artistici, e poi, divenuto a sua volta maestro, di aver guidato la pittura siciliana fuori dalle secche in cui era stata incagliata dai precedenti cattivi insegnamenti.

Non che abbia risentito anch'egli delle suggestioni di quell'arte che a Roma dilagava al tempo in cui egli vi compì l'apprendistato; ma -

(20) F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, 1797, s.v. «Borromini»..

(21) Così il De Sanctis affermava tra l'altro in proposito: (*Storia della letteratura italiana*, cap. XVIII, par. 2, ed. a.c. di L. Russo, Milano 1956, pag. 256): «Ora ci è un mondo ipocrita e inquisitoriale, dove la vita religiosa e sociale fuori della coscienza è meccanizzata e immobilizzata in forme fisse e inviolabili. L'arte intisichisce, priva di un mondo libero intorno a sé». E il Leopardi da parte sua scriveva (*Zibaldone*, 3, a.c. di F. Flora, V<sup>a</sup> ed., Milano 1957, pag. 6): «Il seicento perché non era debole ma corrotto, non solamente non sapeva far bene, ma disprezzava il ben fatto anzi gli dispiaceva».

per aver seguito il magistero (almeno così il Vigo è orientato a credere) di Luigi Garzi, allievo di quell'Andrea Sacchi che insieme a Carlo Maratta fu il caposcuola della tendenza classicheggiante contrapposta alla imperante corrente barocca - riuscì ad evitar di esserne travolto, e, per dirla con le stesse parole del Vigo, «fu di quei tali che ne restaron tocchi egli è vero, ma non del tutto imbrattati» (pag. 538).

Tornato poi in Sicilia, Vasta, secondo l'opinione del nostro scrittore, innescò, col prestigio della sua arte e in seguito con gli influssi variamente esercitati dai suoi seguaci e allievi (primo tra i quali indubbiamente Vito D'Anna), il processo di risanamento della pittura siciliana, ormai gravemente compromessa dalle nefaste contaminazioni romane. In proposito, Vigo ricorre ad espressioni durissime: «Gli animi vinti dal nuovo, da ree massime affascinati, e quasi da rapida fiumana condotti, non aveano speranza di vita, nè agognavano cavarsi dalla pegola spessa. Tutti erano tinti di una pece; gran ventura per chi aveva men sudiciume. Fu buonfatto, e di lieti auspici segno volgersi Vasta a' sacchiani invece de' cortoneschi, e nel bivio fuggire gli allettamenti de' seguaci di Pietro, gli applausi popolari, la certezza del lucro, e porsi per lo sterile, e difficile sentiero della virtù» (pag. 581).

E dei benèfici effetti dell'opera del Vasta sulle generali condizioni dell'arte pittorica in Sicilia, Vigo si dice profondamente convinto: «L'isola tutta ne ritrasse vantaggio, e pèr la diffusione dell'amore per la pittura, e per la minorazione della maniera: sopra tutti si elevò Vasta, e per le innumerabili opere [...]; e per la molteplicità de' suoi esercizi pittorici, e per la sua valenzia nell'arte: onde puossi affermare, che nel trascorso secolo la Sicilia non ebbe artefice da paragonarsi a Paolo Vasta, il quale non sono fu giovevole alla sua terra natale con le sue opere della mano, ma bensì dell'intelletto, e con lo stuolo numeroso de' suoi allievi» (pag. 602).

Questo è, fondamentalmente, l'assunto che Vigo si propone di dimostrare, allo scopo di rivendicare a Vasta un ruolo di grande, inconfutabile importanza nella vicenda dell'arte siciliana; e, per dare vigore alle sue argomentazioni, egli conferisce una struttura rigorosamente lineare al suo racconto, nel quale, dobbiamo riconoscere, nulla appare proclamato e vuoto, nulla fuor di luogo: viceversa, ogni concetto, ogni periodo è finalizzato alla tesi sostenuta, ed è quindi giusto riconoscere

all'opera una sua compatta unità; all'interno di quest'ultima, poi, è facile distinguere tre momenti: la pittura in Sicilia prima di Vasta (in Palermo, in Messina, in Acireale); vita, opere e valutazione complessiva dell'arte di Paolo Vasta; la pittura in Sicilia dopo Vasta.

Siffatto procedimento espositivo, così semplice e consequenziale, permette a Vigo di arrivare con facilità e chiarezza alle conclusioni che si era riproposto, mostrando agevolmente: 1) che lo stato della pittura in Sicilia, fino all'avvento del Vasta, languiva e annaspava e, dopo Pietro Novelli unico grande artista del Seicento siciliano, nessuna figura - né in Messina, né in Palermo, né in Acireale - era riuscita a brillare di autentica luce; 2) che Paolo Vasta, con la sua infaticabile e pregevole attività (dispiegatasi in numerose chiese e palazzi di Acireale, e, inoltre, in vari centri del circondario acese, a Catania, a Caltagirone, a Troina, a Palermo), diede nuova vita alle arti figurative nell'intera Sicilia; 3) che gli allievi dello stesso Vasta, e poi quelli di Vito D'Anna (ai quali nessuno potrà in alcun modo contestare l'impronta vastesca) irrorarono di linfa salutare il panorama pittorico siciliano; 4) che, tramontata per naturale e inevitabile esaurimento la scuola vastesca, la pittura irrimediabilmente decadde in Sicilia, e sopravvisse solo in Palermo, dove, in virtù di una più copiosa e diffusa larghezza di mezzi, si riuscì a prolungare nel tempo, fino all'Ottocento inoltrato (attraverso i seguaci di Vito D'Anna, e poi anche grazie alla presenza di altri artisti quali Gioacchino Martorana, Giuseppe Velasco, Vincenzo Riolo, fino all'ultimo virgulto Giuseppe Patania), l'eredità di un magistero che, sorto nell'altro versante della Sicilia, ad Acireale, dalle macerie del terremoto del 1693, aveva beneficamente invaso tutta l'Isola.

Crediamo sia proprio questo il senso più genuino del tributo che Lionardo Vigo, fin da giovane ma coerente con sé stesso, come abbiamo visto, per l'intera sua vita, ha voluto pagare al suo conterraneo, non onorato, a parer suo, adeguatamente in rapporto ai suoi meriti e alle sue qualità; tributo che egli ha offerto attraverso giudizi talora discutibili (e non saremo certo noi a negarlo), ma sempre con quella passione che contraddistinse ogni suo gesto e ogni suo scritto, e con quell'amor di patria che fu tutt'uno con la sua persona.

VITA  
DI  
P. P. VASTA

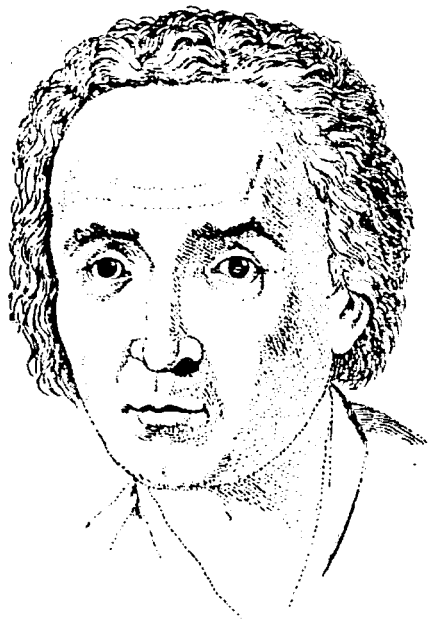
PITTORE DI ACIREALE

---

3<sup>a</sup> EDIZIONE

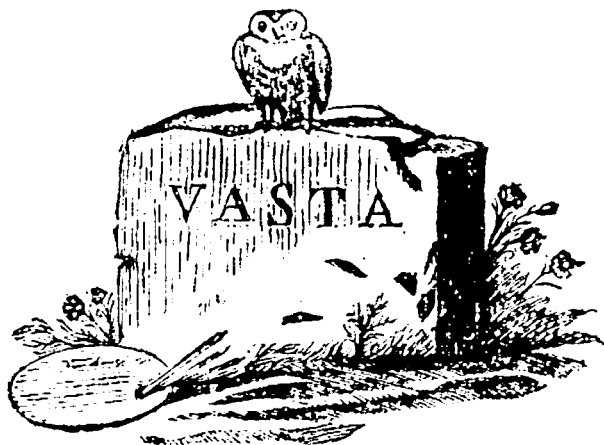
Sulla seconda di Palermo 1827. Migliorata o accresciuta

---



*Pietro Paolo Vasta Pittore*  
*nato in Acì-Reale nel 1697.*  
*ivi morto nel 1700.*

MEMORIE STORICHE  
DI  
PIETRO PAOLO VASTA  
PITTORE DI ACI-REALE  
SCRITTE  
DA LIONARDO VIGO




Immagini tratte dalla seconda edizione dello  
scritto di Lionardo Vigo su Paolo Vasta  
Palermo - M.DCCC.XXVII

PALERMO  
PRESSO LA REALE STAMPERIA  
M.DCCC.XXVII.



---

ALL' INSIGNE PITTORE  
GIUSEPPE PATANIA



AMICO RIVERITISSIMO,

Non vi meravigli se v' intitolo la *Vila di P. P. Vasta*; essa è vostra per molte e gravi ragioni, che mi giova far note a' lontani e agli avvenire. A voi primo fra' grandi e non secondo a' primi viventi pittori s'ciliani, si addice l'elogio fra quanti si elevarono nel trascorso secolo; a voi conoscitore esimio delle arti gentili, precipuamente competesi un libro, che le ha per oggetto; a voi discendente di Giacinto Patania il più operoso dipintore di Acireale nel 1600; a voi nipote di Vito d'Anna, il più famoso tra i Vasteschi, appartiene la biografia di un illustre concittadino de' vostri maggiori; a voi, che ancora calde lacrime e recenti papaveri spargete sulla tomba onorata di Salvatore Fiore, acese, vostro conforto e delizia, e avete arricchito di vostre mirabili tele questa nobile città; non poteva negar io l'indirizzo di un opuscolo destinato ad accrescer nome alla patria del Patania, del Vasta e del sommo Vito d'Anna di costui discepolo e zio vostro. Se a tanto aggiungerete l'ammirazione e l'amicizia, che a voi mi lega, avrete chiari i molteplici motivi per cui prepongo il vostro nome alla storia pittorica siciliana del secolo XVIII illustrata da P. P. Vasta.

State sano

*Acì 20 Dicembre 1825.*

L. VIGO

Duolsi il Lanzi di *non esser ben nota finora la scuola siciliana*, e sull' autorità dell' Hacker appoggia il suo detto. Desidera egli *che le notizie de' pittori siculi fossero raccolte e donate al pubblico* (a). Possa il suo voto non andar fallito, possa alcun valoroso siciliano accingersi alla difficile e nobile impresa! Nell' oblio che chiude i nomi di tanti valentuomini fra gli angusti limiti della Sicilia, i quali per nostro peccato e non natural cosa il mare varcato non hanno, giacesi pure quello di Pietro Paolo Vasta pittore di Acireale, che per difetto di biografie e d' incisioni de' suoi dipinti, non ha rinomanza oltre l' isola. Vivente ottenne con la sua dimora fama, ma non durevole in Romagna, e fondò in patria una scuola numerosa che quindi alla capitale si estese, ed ebbe gloria e fortuna per tutto il 18° secolo. A correggere il silenzio di tanti anni, a soddisfare l' unanime desiderio de' conoscitori, a rinfiammare i viventi con l' esempio di lui, onde studiosamente rinvenire il meglio, e anche l' ottimo, se tanto agli uomini è concesso; a rinvivare la fama di quel nobile artista, la vita e la esposizione delle rimarie opere sue in queste Memorie presento, e spero tramandare alla cognizione non che de' nostri contemporanei, ma di coloro, che questo tempo chiameranno antico. Poichè verrà stagione per fermo in cui le mura e le tavole animate da' pennelli del Vasta, per le ingiurie e le vicissitudini degli anni affatto mancati, per le stampe almeno con la storia di lui soprav-

---

(a) Storia pittorica, to . 2, pag. 397. Milano per Silvestri 1823.

vivano in età più longeva (1). A determinare convenevolmente il pregio di lui è mestieri rimembrare lo stato di quell'arte incantevole allora quando venne egli a vita. In Messina e in Palermo le più chiare scuole di Belle Arti dell'isola sono sempre fiorite, e in ambedue quelle città splendeano non comuni intelletti prima del Vasta. Dal risorgimento dello arti italiane sino al termine dell'ultimo secolo, Messina ebbe pittori rinomatissimi, fra i quali levarono grido gli Antonj e fra di essi Antonello, il Franco, l'Alibrandi, il Rodriquez, il Vignerio, lo Scilla, il Catalano: nel principio del settecento e nel fine del secolo anteriore non mancò di artisti, e quel che più monta, ammirabili.

Sostenevano a quei giorni il nome della messinese scuola i discepoli di Agostino Scilla e di Barbalunga, i quali più o meno da' dettami de' loro maestri si dipartirono. Paolo Celi morto nel 1712 accompagnossi con lo Scilla in Roma, e il Morandi e il Maratta tentò ivi imitare (a). Antonio Madiona, che la naturale vita in Siracusa, e l'insegnamento dell'arte ricevette in Messina, fu parimente scolare dello Scilla, ma acrostossi al fare del Preti (b). Tricomi, allievo del Barbalunga, soltanto fu ritrattista: ebbesi però il vanto di aver educato Andrea Suppa pittore soave, e che ne' subbietti elegiaci deliziavasi; ma il leccato de' suoi quadri scema l'effetto, e più per lo minuto che per lo grande era adatto (c). Fu suo discepolo Antonio Bova, che morì nel 1701 ultimo de' seguaci di Barbalunga, inferiore, ma nello stile analogo al di lui maestro (d). Finalmente Filippo Tancredi e Giuseppe Porcelli di Maratta il primo, e il secondo di Solimene discepoli, furono i pittori messinesi i quali erano sul meriggio della loro carriera quando Paolo Vasta nasceva. L'uno adottò quasi tut-

(a) Gregorio, discorsi ecc. tom. I, pag. 277. Palermo Pedone e Muratori 1821.

(b) Greg. ivi p. p. 278. Memorie de' Pittori Messinesi — Messina per Pappalardo 1821, p. 236.

(c) Memorie ecc. p. 151. Greg. p. 278.

(d) Memorie ecc. p. 171, Gregorio ecc. p. 279.

## 534

ti i vizii del suo secolo, e abbenchè abile nella composizione, peccò molto nell'armonia e nella scelta delle forme, come altresì fu manierato negli abbigliamenti: e ciò bene la volta della Basilica di S. Giuseppe in Palermo dimostra (a); l'altro invili le ree pratiche del suo caposcuola. Grave sventura si è per gli artisti anche di mente elevata nascere in secoli di decadenza delle arti ingenuè; avvengachè non possono trarsi dalla comune corruzione; gli elogi ed il biasimo pubblico al falso largiti, correggere non li possono, e nelle stesse classiche opere e nella stessa natura non isorgono che le loro idee viziate.

Precessero il Vasta in Palermo Andrea Carreca, Antonino Grano, Vincenzo Bongiovanni, Pietro dell'Aquila. Il primo fu uno de' buoni scolari del Monrealese (b); il Grano, che visse sino a' 15 aprile 1718 seguì due modi di pingere e in ambi è leggiadro; dapprima imitò il Novelli e quindi apportò brio nelle tinte, e diede più spirito a' suoi lavori. Di sua mano sono i freschi del cappellone della chiesa della Gangia in Palermo: fu pittore di qualche nome per la stagione in cui visse (c). Bongiovanni pregevole pittore, e padre della celebre Pellegra alle Camene e al genio delle arti belle diletta, dolente caso, nella stessa sua patria cesse più che agli anni alla povertà nella terza deca del 1700. Guardò egli le opere di Michelangelo da Caravaggio, ma languido spesso, mancò di originalità e di energia (d). Pietro dell'Aquila presso il Maratta imparò in Roma la pittura, e indi con l'incidere i freschi de' Caracci inclinò al loro stile: si fu egli quindi un valoroso caraccesco, e come i suoi capi-scuola conobbe poco le grazie dell'arte che esercitava, e d'ordinario ama le forme dure e mastine e usa colori spiacevoli. Cessò di vivere in Alcamo nel 1692 (e).

(a) Memorio ecc. p. 237, e p. 218. Gregorio ecc. p. 280.

(b) Palermo: Guida di Palermo t. 1, p. 361. Reale Stamperia 1816.

(c) Palermo ivi pag. 354. Gallo, Giornale di scienze lettere ed arti ecc. fasc. 17.

(d) Palermo ecc. pag. 355.

(e) Palermo l. c. p. 355.

Or ecco come le più floride scuole dell' isola declinavano, e come i preclari artefici erano spenti quando nasceva Paolo Vasta, che alla Sicilia si fu di giovamento non lieve; poichè egli ristorava l' arte del disegno nel maggior uopo della patria. Nè in migliore stato era la pittura in Acireale, avvegnachè non ne è dato conoscere pria dell' ultima metà del seicento chi abbia ivi saputo animare le tele con i colori: solo abbiamo notizia di Baldassare Grasso, cui di esser de' primi non può negarsi l' onore, e che sovrabbonda de' difetti de' primi (2). Indi a Giacinto Platania e a Giovanni lo Coco è quella città debitrice di ogni pittorica conoscenza. Costoro destarono in Acireale desiderio del bello; e il primo ad olio e il secondo a fresco precipuamente operarono. Platania abbenchè spesso soavi tinte adoprasse, purnondimeno sono così sparute e malinconose le sue dipinture, e nel disegno manchevoli, ch' esse chiaro dimostrano com' egli non si elevò sopra de' mediocri (3). Lo Coco, soprannominato il *Sordo di Aci*, tentò con franchi passi calcare il sentiero del grande, ma gli era inciampo la irregolarità ne' contorni, per lo che incespicava non rade volte. In nulla imitatore o servile, creava e coloriva più che mezzanamente, e non di rado il buono coglieva; assai frequente sentiva bensì di maniera. Era più diligente e vinceva sè stesso ne' quadri a olio (4). Loro s' interza Matteo Ragonisi, il quale molti anni studiò a Roma; di stile rozzo, duro e debole nel colorire; amava le composizioni complicate e di numerosi personaggi, e quando eseguiva alcun quadro di poche figure preferiva rappresentarle oltre il naturale: i suoi freschi cedono di gran lunga alle sue tele. Può a buon diritto dirsi di lui come di quell' antico, costui non ha sacrificato alle grazie (5). In tale stato posava l' arte quando da Michele Vasta e Caterina Pennisi, di mediocre fortuna, li 31 luglio 1697 venne a luce Pietro Paolo in Acireale.

Sortì egli da natura immaginazione creatrice, potente da sè sola a prestargli la concezione del bello. elevati spiriti, ingegno destro e vivace avvalorato da anima gagliarda. Più che la fredda deliberazione lucrativa de' genitori, po-

536

tentamente alla pittura lo spinse il suo naturale pendio. Chi formato da natura onde salire in fama, sente la forza della superiorità dell'animo suo, non abbisogna che di una scossa per poggiare alla meta di onore cui è irresistibilmente chiamato. Il di lui padre Michele lo affidò a Giacinto Platania onde nella pittura educarlo (3); e all'età di soli anni sedici non l'emulò, ma lo vinse; e consigliato dalla gloria e mosso da necessità di aprire campo più vasto al suo genio, circa il 1714. si trasferì in Roma comune patria de' virtuosi (7). Pria di muovere per quella metropoli lasciò in patria alcuni testimonii del suo pennello, ma gli anni li hanno vinto e distrutto, e si crede aver egli stesso cooperato a perderli, per non sopravvivere traccia del suo primo stile. Nè dalle carte di studio da lui lasciate, si può rilevare quale stata si fosse la sua giovanile maniera: solo da qualche bozza a lapis esistente presso il cav Giuseppe Greco, e da una segnatamente, che porta l'anno 1714, si vede peccare ne' panni ora sopraccarichi, ed ora svolazzanti, nella gentilezza e scelta delle fisionomie, e massimamente nel disegno e distribuzione della luce. Vi si scorre energia, delicatezza ne' putti, diligenza nei capelli e nelle estremità. Tale si fu presso a poco il primo suo stile, che cambiò dall'intutto oltremare.

Giunto in Roma diede opera ad imparare scienze ed arti, e con singolare impegno la storia e la notomia, e cotali studii tanto alla pittura proficui fortemente abbracciò. S'ignora chi abbia avuto a maestro nell'arte sua, e così fatta ignoranza, leggiero vuoto non è nella biografia di un pittore quasi a noi coetaneo. E tale si è ancora il fato di moltissimi insigni siciliani dei mezzani e prossimi tempi, perciocchè il non avere la patria nostra curato la fama de' suoi cittadini, la loro prosperità nelle varie carriere che percorse hanno, poche anzi serbando memorie di loro, e quasi in non cale tenendo i valorosi uomini, che l'hanno illustrata, e che soli le avrebbero potuto crescer nome, ha fatto sì che difficile opera fassi a' biografi tesserne i meritati elogi; ed al silenzio de' nazionali quello degli stranieri n'è succeduto, e quindi l'odierna Sicilia

immeritamente ha nella comune estimazione degradato. Però non potendo produrre fatti alla cognizione del pubblico, di necessità ne conviene le congetture abbracciare. Universale opinione si è che P. Vasta fosse stato in Roma discepolo di Carlo Maratta; ma coloro, che a piena voce e di buona fede ciò affermano, ignorano che il Maratta non vivea più nel 1713, anno nel quale Paolo ancora stava in patria. Ne sembra più sano avviso il credere, essere egli stato allievo di Luigi Garzi pistojese, discepolo del rinomato Andrea Sacchi: poichè questo pittore con arte sovrana operava gli affreschi, nel quale genere di pittura segnalossi il Vasta; e nato nel 1638 attempato di 80 e più anni era sommamente estimado e vigoroso pittore all'arrivo di Paolo in Roma, nè cessò di esercitare la sua arte sino all'estremo anno di vita sua, 1721, anzi allora per ordine di Clemente XI compì la volta delle Stimmate ove superò sè stesso, e ch'è l'ultima e la più cospicua delle sue fatture. Aggiungi che il colorito grazioso, lo spirito e decoro dello stîle, le scelte e belle composizioni, il disegno corretto, la vivacità nell'invenzione, l'ammirabile bellezza delle glorie di angeli, che sono i veri caratteri delle pitture del Garzi, contradistinguono ancora quelle del Vasta. L'errore di chi suppone che Paolo fu nella scuola del Maratta, è nato dal non aver bene comparato le pitture di costui con quelle del Garzi, e perchè siccome entrambi furono allievi del Sacchi hanno molto di analogo nello stîle; ma chi, esperto nell'arte, non si arresta alla prima giunta, nota benissimo la differenza de' marat-teschi e dei garziari (8). Il porre mente a così fatte cose ne ha determinato a credere, essere stato il Vasta discepolo del pistojese, e non già del comuranense.

Sorge da ciò come Paolo si fu di quei pochi, che in quel secolo corrotto e depravato furono *solidi nello stîle, e appena tinti da' pregiudizii che po' preser luogo di leggi* (a). Avvegnachè nella stagione ch'egli ebbe stanza in Roma, le belle arti declinavano e si corrompevano per l'insani-

(a) Lanzi l. c. t. 2 p. 221.

re degli uomini, per lo smisurato amore del nuovo, per le calamità pubbliche, per la pestilenza di Roma del 1655, e per la sciocca protezione accordata da' potenti e dai papi a' cattivi artisti. Il Bernini nemico del Sacchi, e benaffetto ad Urbano VIII ed Innocenzio X era arbitro de' lavori di Roma, a detta del Lanzi, e proteggendo il Romanelli e il Baciccio influiva ancora col suo stile a depravar la pittura: si pervenne in quell'epoca a biasimare l'imitazione di Raffaello e della natura, e solo il manierato cercavasi. In tale deperimento de' buoni studii il Sacchi e i suoi due discepoli Garzi e Maratta sostennero le arti del disegno cascanti e sozzate. Il nostro concittadino fu di quei tali che ne restaron tocchi egli è vero, ma non del tutto imbrattati, come coloro che da un incendio campati, hanno ancora arsicce le vestimenta. Quindi venuto in Sicilia dalla morta gora la pittura ritrasse, e in seggio la pose, alla difficile opera ajutato dal suo allievo più illustre il Conte Vito d'Anna, come ci faremo in seguito a esporre.

A far cotanto non solo l'ajuto del maestro, e la vista de' grandi originali, ma l'anima sua nata al bello, lo spinse. E ciò chiaramente dimostrano i celeri suoi progressi nell'arte, d'onde gli onori che ne raccolse, e l'essere egli accarezzato e festeggiato da' porporati e da' più cospicui personaggi di quella città madre e serbatrice di ogni genere di bello. Dipinse Vasta parecchie tele in Roma e nelle ville circontermini; e chiamato in Albano ad esercitare il suo pennello, colà si avvenne nell'Elisabetta Adami, giovane di vaghissimi sembianti e di candidissima anima, di cui tanto fortemente si accese di amore che a' parenti richiestala, le si congiunse con legittimi vincoli. L'Adami gli recò nuova fortuna con la sua dote che non fu parca (9); e ciò ne convince che ancor giovane, cioè nell'età delle speranze, godeva di così alta e crescente riputazione e tanto lucro-ritraeva dalle sue opere, che giunse a vincere la tenace volontà de' genitori d'impalmare le figliuole agli artisti di lontani paesi, scarsi di paterna fortuna, molto più quando doviziose elle siano. Il suo maritaggio con l'Adami probabile cosa è che avvenisse fra



il 1720 al 24 (10). Da lì egli addusse in Sicilia l'effigie de' suoi primi nati Alessandro e Giustina, dipinto d'ignoto e dotto pennello, ch'è da noi conservato. Tessera di amicizia furono quei gaissimi ritratti di alcun valente artista legato a P. Paolo con i vincoli del cuore; come tessera di riconoscente divozione si fu il ritratto del Cardinale Spinola che egli da Roma menò seco alla patria, e che la nostra tenue collezione abbellisce. Quel porporato distinse con lusinghevoli onorificenze il nostro concittadino gareggiando col Card. Ottobuoni a chi con più liberali e care maniere cattivar si potesse il cuore di lui; e l'Ottobuoni levò sin'anco al sacro fonte Alessandro, e lo Spinola Giustina, ed entrambi furono larghi di ogni sorta di dimostranze di amichevole animo verso Paolo, i suoi ed Elisabetta; ed appresso ambedue quelle eminenze la intera famiglia avea grande stato. Forte e tenace fu l'amor conjugale del Vasta per la consorte, e vecchia già ne volle perpetuare l'effigie con i colori, e della stessa grandezza del proprio dipinse il ritratto di lei, e sì l'uno che l'altro sono in nostro potere. Per non tornare su questo soggetto convenevole si è il far breve cenno, come da lei ebbe egli 7 figli Alessandro, Giustina, Benedetto, Rosario, Michelangelo, Maria Angela e Caterina, che vive tuttora (1827;) dei quali unicamente i primi due in Roma, e gli altri la vita ebbero in Acireale; come la consorte gli sopravvisse per lo periodo di 16 anni cioè sino al 1776 (11).

Vasta in Roma in quella stagione fama ed onori otteneva; ei venne ammesso in parecchie accademie fra i sommi maestri dell'arte; ma ivi non solo, sin'anco in Napoli dipinse, e con le sue tele abbellendo i più superbi edificii rendea suo nome immortale (12). Era ancora nel bel cielo del Tevere l'anno 1726 (13); da lì dopo quel tempo *o vero o falso che la fama suoni*, recossi a visitare la Lombardia, il Piemonte e la Toscana, e restitutosi a Roma ne venne a Napoli. S'ignorano le pitture eseguite da lui in quella capitale; e per quanto fama ne rammemora, e il Carpinato ne attesta, furono molte e secondo le costui

540

parole *conservate come preziose gemme dell' arte* (a). Ma nè la seducente grandezza delle città che percorse, nè lo stimolo di maggiore gloria, nè la dimestichezza co' sublimi, nè i nuovi legami di affinità contratti oltre mare, furono bastevoli a indurare l'animo suo verso l'ingenua carità del luogo natio, che prepotente signoreggia i cuori gentili. Chiamato istantemente da coloro, che ne conosceano la valenzia, o infiammati erano della di lui fama, rimpatriò rispondendo all'appello de' suoi concittadini. Egli venne, e come vedremo, subì il martirio del merito, fatale destino di chi sovrasta alle moltitudini.

Infinito numero di gessi, disegni, stampe e tele de' più rinomati autori recò egli da Roma in Sicilia, molti de' quali di pregio straordinario, che a descriverli sarebbero scarse queste pagine: e tale impresa ne devierebbe dal nostro proposto (14). Molti di essi furono spersi, e moltissimi venduti per oboli dopo la di lui morte a M. d'Hotel Console Russo, il quale discorse in Aci, non sappiamo il perchè; e da tanto numero che Vasta ne addusse da Roma, solo ne conserviamo otto mila, acquisto prezioso fatto dal cav. Giuseppe Greco. Ma se da' più infimi ne è dato calcolare il merito degli altri, se questi rifiuti di M. d'Hotel, sono degni di ammirazione, di qual cospicuo pregio non dovevano essere quegli originali ceduti all'abitatore del ghiacciato Tanai, e sotto l'Orsa venuti? Quello che più il cuore ne grava, si è, il pensare che quei preclari monumenti delle arti italiane, non solo espatriarono, ma estraregnarono irreparabilmente; e Dio conceda essere stato quello l'ultimo spoglio fatto a Sicilia, le cui preziose reliquie de' prischi e recenti secoli, sono stati furati, saccheggianti o trafugati dagli antichi e da' nuovi Verri; onde si sono fatte belle le gallerie, i musei, i medaglieri di oltremare e d'oltremonti, con le nostre ricchezze, spesso tolte senza ostacolo quasi da regno conquistato. Ma le querimonie lasciamo, che spontanee scappano dal nostro petto caldissimo

---

(a) Carpinato. Vita del p. Mariano Leonardi p. 172. Dalla stamperia di Franc. Gaipa. Messina 1752.

di amor di patria, e colmo di dolore per gli spogli di ogni genere di cui è stata vittima quest' isola oramai poco avventurosa, e seguiamo l' istoria.

Mi è ignoto quando Vasta giungesse in Aci: probabilmente ciò avvenne nel primo biennio del 1730. Agognava egli con ogni ardore, reduce alla patria, dare a' suoi concittadini prova di sè, quando Dio gli mandò tempo a' suoi desiderii: avvegnachè doveasi con pitture nobilitare la Basilica di S. Sebastiano, ed egli aspirava di aver confidata quell' opera.

Contemporaneamente studiava in Roma un altro pittore acese di nome Venerando Costanzo sovranominato *Varranza*, di gran lunga inferiore di merito al Vasta, ma caro a' preli e più al Proposito di questa Collegiata Marc' Antonio Gambino. Del pari dovea dipingersi la Madrice chiesa, e i canonici con alberano del 20 settembre 1732 scritto in Roma, pubblicato in Aci da N.<sup>f</sup> Giuseppe Francesco Contarini il 2 gennaio 1733, allogavano quel vasto lavoro al Costanzo per la somma di oncie 250 e gli mandarono in anticipo in Roma oncie 32. Da ciò nacque la quistione tra costui e Paolo Vasta, e dopo una accanita lite vinse Vasta a cui fu affidata l' opera.

Così nel 1732 qui trovavansi due pittori, uno il Costanzo, protetto dal Clero, alla cui testa il Proposito Gambino il più prepotente di quanti ne ha avuto questa città, predistinto dal titolo di *Testa di Ferro*, e costui sostenuto da Monsignor Galletti Vescovo di Catania, il più grullo di quanti si sono assisi su quella cattedra. L' altro si era il nostro Paolo Vasta il quale svelto della persona, gioviale, accompagnato di bella e piacevole moglie, fornito di studii letterarii, poeta, era meritamente eccelso pittore ad onta delle colpe della sua scuola, e prediletto dal Municipio. Intanto il Costanzo non contento di avere avuta commessa la pittura della Matrice, chiese quella di S. Sebastiano che il Municipio volea affidare al Vasta. Costui all' incontro domandò di commettergli la pittura della Madre chiesa. Ed ecco venuti a lotta non che i due artisti, il Sindaco e il Proposito Gambino, ma la città intera,

542

o a meglio dire gl'intelligenti e benemeriti cittadini, con i clericali e le fraterie di tutti i colori.

Seguiamo a riferire quanto avvenne per la chiesa di S. Sebastiano, e quindi rapporteremo i fatti appartenenti all'altra. Vasta non avea di sua prestantza nell'arte fatta magnifica mostra allora in Sicilia, nè tampoco Varvazza, entrambi fra loro conosceansi oltre mare; entrambi assicuravano il merito proprio, e il voto del pubblico era diviso. Quando i governatori della chiesa ordinarono che a fare esperienza di loro virtù gli artisti ivi dipinto avessero a fresco rimpetto l'uno dell'altro (15), cioè Paolo Vasta sotto la volta, che è sopra l'altare dell'Addolorata a sinistra della Chiesa, innanzi la cappella del Santissimo; e Venerando Costanzo sotto la volta che è sopra la cappella del santo tutelare alla destra della basilica innanzi la cappella di G. e M.; e fu loro ingiunto di scegliere dalla vita del bimartire un fatto a lor piacimento, lasciandoli liberi nel concetto. Saggio e maturo pensiero fu di quei governatori concedere a concorso a' due candidati il primato; « in tal virtuoso modo e' s'era fatto a « Firenze la mirabil cupola, le bellissime porte di San Gio- « vanni, e tanti altri bei tempj e statue, le quali fanno « una corona di tante virtù a quella città (a) »; così rifulge chiaramente il bello a riscontro messo del brutto, e per facile giudizio ne facciamo certi della maggior maestria de' rivali. Non così in vero delle lettere, come della scultura e della pittura addiviene; poichè in quelle si va più per difficili investigazioni e profondi raziocinii giudicando da pochissimi; mentre in queste per sensazioni quasi più si ragiona e da parecchi. Alzati i ponti, si fu guardingo Costanzo oltre ogni credere onde impedire che il competitore mirato avesse la sua pittura, e con tutta possibile arte la chiuse e fino v'inchiudò enorme chiavistello. Vasta predea cagione di riso da questa pazza precauzione, ma per compiere la commedia, chiuse ancor egli con catenaccio il suo ponte. Grandi si erano l'aspettazione, le speranze di en-

---

(a) Benvenuto Cellini: Vita p. 473. Milano per Silvestri 1824.

543.

trambe le parti: intanto il lavoro di Paolo, mentre si stimava non abbozzato, con universale meraviglia era bello e compiuto. Si attese a scoprirlo che il Costanzo avesse il suo terminato, e come alla fin fine ciò avvenne, in giorno festivo fu ordinato alla pubblica vista offerirsi. Nella basilica era gran parte della città, e il Vasta allora preso epr mano il Costanzo, e fattigli montare i gradi della scala del ponte, con sua gloria e sorpresa degli spettatori felicemente ingannati, gli fece palpare essere finto il chiavistello, che sì vero appariva; e tanta e tale si vide la diversità dei due affreschi, che solo i ciechi non la ravvisarono.

Costanzo rappresentò la miracolosa conversione al Nazareno operata da Tranquillino neofito di S. Sebastiano in pro di Cromazio, di sua famiglia e di 1400 schiavi di lui (a). Per dire alcun poco come quel muro è imbrattato a colori, basti sapere che il minor difetto dell'artista si è l'essere quelle figure senza alcuna gradevole avvenenza, senza moto e vita, anzi laidi ceffi di dannati, sopraccarichi di vestimenta senza scelta e a tempesta, e l'essere il protagonista sì male ideato ed eseguito che invece d'inspirare farebbe detestare la fede. Sotto vi si legge V. C. J. (b).

Vasta prese a dipingere l'epifania di G. C. a S. Sebastiano nella casa di Nicostrato. Da un gruppo di nuvole di vaghissima luce listate, ne' cui lembi estremi sono gli angeli e i serafini, scende il Nazareno in atto di abbracciare il S. Martire, che slacciato l'elmo e messo per terra, gli si prostra a' piedi con umilissimo atto: sono circostanti a destra nove figure della famiglia di Marcelliano e di Marco, a sinistra un uomo e una donna in ginocchio, tutti presi da riverenza pel sommo miracolo di veder Dio dinanzi a' loro occhi. È in alto un angelo tenendo uno scudo, sopra del quale sta scritto: *Semper mecum eris*, e a' piedi del santo allato l'elmo: *P. P. Vasta pin. anno MDCCXXXII*. Non che dipinti, ma animati sono quei personaggi, e la presente Divinità riempie il cuore di gaudio

(a) Croiset *Vite de' Santi ecc.* pag. 96. Venezia per Baglioni 1727.

(b) Venerando Costanzo Jacitano.

544

e di commozione. In questo affresco è con ammirabile arte condotto il corpo tutto ignudo di N. S., come ancora il Santo protagonista, cui manca il fiato di Dio per essere vivo; ma non è questo il migliore dipinto a fresco di Vasta, la fretta fece, ancorchè lieve, scapito all'arte. La fattura del Costanzo fu cotanto al di sotto di quella del nostro P. Paolo, che entrambi furono allora da ciascheduno estimati per quanto valevano, tranne alcuni mentecatti partigiani di *Varcazza* de' quali ragioneremo fra poco.

Quindi al Vasta allogarono i governatori della basilica l'opera da farsi, e primamente il coro (16). Or che la pittura si è poema, e muta, ma eloquentissima azione, nè ammaestraroro gli antichi: « Chi poi considera trova che essa ha una certa affinità con la facoltà poetica, e che vi è una certa comune immaginativa: poichè i poeti inducono la presenza degli dei nelle loro scene, e tutte quelle cose, che hanno del maestoso, dell'onesto, del dilettevole; nell'istesso modo la pittura quello, che possono dire i poeti lo disegna nella tavola (a)»; e qui come il pittorico poema si conduce, si spono, serbando i dettami dell'arte, arricchendolo di belli episodii tratti dalle viscere del soggetto ne addimosta il Vasta. Egli prese a descrivere la vita del santo patrono nel colorare quel cappellone, e in sei quadri, o canti distribuì l'azione, come avrebbe fatto un poeta. Nel primo a destra largo palmi 21 e mezzo, e alto 17 figurò S. Sebastiano trafitto dalle frecce da' soldati delle guardie imperiali per comando di Diocleziano, il quale in lui confidando la difesa dell'idolatria, non potè patire che fattosi apostolo del cristianesimo siasi ribellato agli dei falsi e bugiardi. La scena figura una campagna, che degradando è chiusa da amenissime collinette; dal lato sinistro da folta e verde boscaglia: in fondo popolo e cavalli a grandi frotte; in aria due angeli con pietoso atto rivolti al martirio, che mostrano la protezione e l'assistenza celeste, e alla macchina del poema intervengono non senza miracolo; a dritta un cavaliere con la lancia in mano

(a) Filostrato il Giovine, nel *Proemio delle Immagini*.

coverto di cimiero e corazza sopra un corridore bianco vivissimo, di maschie e scelte forme, e il pittore colse sì bene il momento di fermarsi su i piè postremi, e dislanciare quelli di innanti, che il credi vero e non finto: per quanto disavvedutamente vi discorri da presso, non puoi fare a meno di fermarti e ammirarlo, le rue groppe escano affatto dal muro; loro viene di costa un altro cavaliere. Alla manca di chi riguarda tre saettatori, due dardeggianti, e uno in atto di cogliere una freccia da terra, ove stanno senza alcun ordine gettate, con la sinistra accenna il martire a' riguardanti, verso cui è rivolto; accanto di loro in prima figura un littore tutto in armi, riguardando trucemente Sebastiano; dietro di questi altri quattro guerrieri, due de' quali a cavallo: nel mezzo con funi attorto ad un albero è la vittima della fede, che a sè attira gli occhi di tutti, oggetto primario e centro dell'azione; e in ultimo un alano di pelo cenericcio, che correndo si avventa abbajando contro quel prode, il quale nudo e legato, di sua perseguitata virtù si fa schermo. Il quadro è con soave, terribile e sublime bello condotto; timore, carità, ferocia spirano questa e quella fisionomia, leggesi sulla fronte chiaro il cuore di ognuno. Fregiano questo dipinto due gran pilastri, sopra cui sono legati con bella mostra alcuni trofei di armi, sotto de' quali di altezza naturale in quello alla dritta è la Fede, e in quello alla sinistra la Giustizia, ambedue in piedi e di fronte, nobilmente atteggiare e colorite. Quello che non ne garba in questo quadro si è S. Sebastiano disegnato con forme ineleganti, e parimenti l'appiccarvi il cane non secondo il soggetto; poichè negli argomenti eroici e in momento di estrema passione l'attenzione distrae, e l'effetto minora.

Quei barbari di cuore selvaggio, poi che sotto la grandine delle frecce Sebastiano

« Vider cader sì sbigottito e smorto,  
Che in tutto giudicâr, che fosse morto,

insepolto pasto degli avvoltoi lo abbandonarono sul campo

## 546

scellerato. Pietosa del suo precoce fato Irene moglie del S. Martire Castulo, con alcune donne romane seguaci di Cristo, ivi si condusse per coprire di amica terra la sacra salma, dandole l'ultimo vale;

E tutto il viso gli bagnò d'amaro  
 Pianto (che n'avea un rio sotto ogni ciglio),  
 In sì dolci atti, in sì dolci lamenti,  
 Che potea ad ascoltar fermare i venti:  
 Ma con sommessa voce e appena udita,  
 Non che riguardi a non si far sentire,  
 Perch'abbia alcun pensier della sua vita  
 (Piuttosto l'òdia e ne vorrebbe uscire):  
 Ma per timor che non gli sia impedita  
 L'opera pia, che qui la fe' venire (a).

E quelle derelitte vider con giubilo sommo non essere il ferito affatto spento ancora, e diedero opera a riserbarlo a più matura vita. Tale è il subietto del quadro secondo, largo palmi 12 e mezzo, e alto 17, che è uno de' dipinti più maravigliosi creati dal pennello di Paolo. Supino, tutto quanto cascato per terra, rilassato dolcissimamente con la faccia al cielo conversa, le biondissime inanellate chiome riverse, giace Sebastiano col sinistro braccio legato ancora all'albero, da cui lo scinge una donna con matronale contegno e posatamente. Difficile è con parole descrivere questa pittura: e monca o fievole immagine dalla più gagliarda descrizione ne deriva, e forse l'arte del pittore a chi scrive si attribuirebbe: è di necessità vederla, onde ravvisare di qual bellezza si è quel nudo di diafane carni; come par che si tocchino le polpe e l'ossa della salma infelice, le ciocche de' piumosi capelli; come rapiscono i languidissimi occhi, lo scorcio della faccia, il destro braccio, che sul suolo mollemente posa addolorato e stanco, e quel non so che di bello, che ne toglie a noi stessi e n'ammaga. Irene, spirante carità e sentimento, da altra cristia-

(a) Ariosto: *Orlando furioso*.



na accompagnata, svelle i dardi, che hanno le morbide membra trafitto, o farmaco salutare v'infonde di tanta e tale virtù, che stagnato il sangue gli ritorna il vigore. Esterrefatte due altre, una delle quali declinante a vecchiezza, commiserano fra loro il caso di Sebastiano, e di ajuti soccorrevoli gli sono. Un angioło intanto, che scende dal cielo, (sublime e dilicato concetto!) con le braccia alquanto distese, accenna alle donne di far piano quella pia opera e di non lacerare il sacro corpo strappandone le frecce: da canto sono le vestimenta e le armi del martire. A considerare questo affresco dal lato del non ottimo, può censurarsi l'essere trascurati un po' troppo gli accessorii; mancare alquanto di venustà l'angioło, di cui pocanzi ho fatto parola, ed essere condotte le figure delle donne con istile alquanto incolto.

Grazie alle cure d'Irene riacquistò sanità l'apostolo della fede; inferiva intanto la persecuzione contro i cristiani; e i buoni, solleciti della vita di Sebastiano, lo premuravano a lasciar Roma, brutta di tanto immacolato sangue sparso. L'eroe, contro i pericoli saldo, ottenne da papa Cajo di rimanervi, e quel ch'è più con le divise di ufficiale dell'imperatore. Ed ecco l'argomento del terzo affresco, ch'è sopra l'altare maggiore, lungo a semicerchio palmi 50. Vedesi sotto magnifico baldacchino con sopracielo, drappelloni e nappe di velluto pavonazzo con facili pieghe e variamente raggruppate, il Beatissimo Padre ricco delle pontificie insegne sedente sulla sedia papale, che porge al Santo la spada, con cui si è fatto nuovamente del Nazareno campione: e sembrano udirsi dalle venerande labbra le parole, che un tempo suonarono: » Restate, restate, o mio figlio, nel campo di battaglia, e siate generoso difensore della chiesa di G. Cristo(a) ». Ed egli ginocchioni, ha nelle mani il brando sguainato nel momento di riceverlo, e tutto gioja, riverenza ed amore accoglie le parole del Pontefice. Oh quanto sono fulgenti le armi di cui è vestito; quanto avvenenti e commossi sono gli angiołi,

---

(a) Croiset, l. c.

548

che dietro gli recano il cimiero e lo scudo, sopra cui è la leggenda: *Defensor fidei!* Al miglior lato del Pontefice stanno tre cardinali, tutti e tre ritratti de' cari all'artefice, loro da costa due sergenti del papa, di cui uno arreca fra le braccia un gran vaso istoriato, e l'altro sorge la testa dalle socchiuse porte per vedere e ascoltare. A manca cinque presbiteri figure vivissime e con bella prontezza alla similitudine del vero effigiati. Ma di quante variate, nobili e liete fisionomie sono que' dodici, che sono al lor fianco e chiudono la circolare figura del quadro! Artifiziosamente le prescelse il Vasta e ben a proposito; chi anelo ascolta il favellare dell'augusto successore di Pietro; chi lo ripete al compagno disioso di farne tesoro; chi benedice l'Essere increato di avergli concesso Sebastiano; e sopra ogni altro è quel guerriero bellissimo, che con le spalle rivolte a chi guarda, con efficace energia al commilitone ragiona. Più sublime è la scena, che si apre nell'alto dell'affresco. Dio Padre, il Figlio e il Paracleto, cui fanno corona due angeli, uno, che la Fede, e l'altro che la Chiesa sostengono, non dicono chiaro, che difensore della Fede e della Chiesa è colui, che sotto lo scudo di Dio è Sebastiano, e come Iddio è presente a quell'atto? L'etere è disseminato di angeli e cherubini, sulle cui labbra rifugge un riso, che allegra le sideree sfere. Franchezza di pennello, verità e somma espressione sono le bellezze di questo dipinto; qualche piega eseguita di pratica, e che poco serve al nudo nelle figure del gruppo, è l'unico difetto pittorico, che da noi vi si ravvisa. Non così però riguardo al costume: quell'apparato magnifico della pontificia magione, i cardinali e l'opulenza del papa, non si confanno con chi perseguitato a morte nelle buje sotterranee catacombe, povero e fuggiasco professava i sacrosanti riti del cristianesimo: Vasta per servire l'arte tradì l'istoria.

Il quarto affresco largo palmi 12 e mezzo, e alto 17 non è meno bello. Il martire tutto armato incontra animoso Diocleziano: qui non vi è cosa, che non sia azione e movimento. L'imperatore sbalordisce al veder vivo e fiorente chi

spento e già pasto d'immani belve credeva, s'arresta discostandosene, e fisamente per riconoscerlo e dubitando di errore lo guata; senza fallo sulle labbra gli leggi: Sei tu Sebastiano? Quel Sebastiano di cui con le frecce io aveva ordinato la morte? Il Santo di franchissimo aspetto e sicuro gli risponde con eloquente silenzio, come una volta: Son io; G. C. mi ha salvato, onde dimostrare a' Romani l'ingiustizia e l'empietà con cui strazii e perseguiti i cristiani. Un vecchio, che lo addita a coloro che gli son dietro, un valletto, il quale lo scudo e la spada gli arreca, come ancora i guerrieri seguaci dell'imperatore, i fantini che gli stanno da presso, e sin'anco quel molosso tigrato, che lo precede, sono tutti quanti agitati e sorpresi. Le attitudini, le movenze, la ferezza e la vivacità di questa composizione sono eseguite con istile assai gustoso e morbido. Bella è l'architettura e la campagna, che ne forma il centro e lo sfondo.

Quanto stato si fosse il dispetto dell'imperatore nel veder vivo Sebastiano, ne lo mostrò Pietro Paolo nel quinto quadrone, ov'è ammazzato da' manigoldi. Largo palmi 22 e mezzo, alto 17 è il muro sopra cui l'estremo lato del bimartire egli dipinse. Un ampio foro è teatro di quella passione: la muraglia della città, torri, tempii, casamenti con bellissima prospettiva appariscono e vi fanno termine; alla sinistra è Diocleziano sopra un suggesto da soldati circondato, da aste e bandiere. Nel centro del dipinto, con le braccia al di dietro da una fune legate, è il Santo: denudate le tenere, delicate membra, qual agnello mansueto *venuto in man degli avversarii suoi*, con fiducia in Dio, rivolti gli occhi languidi e quasi svenuto, con commoventissima attitudine, fuori di ogni speranza di salvezza è fra i manigoldi: e atteggiato con angelico viso, paziente mostra patir volentieri il martirio. Un de' carnefici di dietro tira la fune, che avvinghia quel misero, e assicuratala in un anello di ferro inchiodato sopra la trave è in atto di torturarlo, o di sospenderlo in aria. Altro tortore gli fa forza alle gambe onde elevarlo ed agevolare colui, che alzando la corda, le giunture delle spalle scatenare gli vuol

## 550

le, o penzolone lasciarlo. Tre altri hanno già in alto le braccia, onde percuoterle sulla testa violentemente e sul petto con mazze di ferro aspre di acutissimi chiodi. E quanto non è sozzo un altro, che a bracciata raccoglie le armi e le vestimenta del santo già denudato! Egli tutto a terra si piega con facilissimo scorto. Quei cessi atroci fanno il cuore gelare, nè si può senza palpitare fissarli; è più d'ogni altro orrendamente truce quegli, che tutto armato abbassa sulle carni gentili, vibrata da gagliardi polsi, la mazza. Un sacerdote d'imponente aspetto e canizie gli addita frattanto un'aurea immagine di Minerva, che con la destra estolle, e nudre lusinga di richiamarlo così al paganesimo; Sebastiano non l'ode, tanto è assorto in Dio. Fanno energico contrapposto con questa scena di raccapriccio e di pianto tre donne (al modo de' maratteschi) in prima figura, sul terreno sedenti dalla parte sinistra, commiserando l'imminente tragico fato di Sebastiano; le quali per avvenenza, colorito, panneggiamenti sono mirabile opera; ma di grazia infinita è un bimbo paffutello, che porge le spalle a chi guarda, vezzosamente sul materno grembo posato. Dalla dritta dell'affresco è una schiera di cavalieri, fra i quali uno ne grandeggia sopra un destriero bianco pieno di moto e di vita. Occupa il fondo della composizione fra i gregarii soldati immensa folla di popolo. Nè l'Onnipotente abbandonò il bimartire quando, ostia cruenta, cadde sull'ara della Fede; gli angioli lasciarono il cielo per confortarlo, e uno d'essi la corona e la palma gli arreca. Decorano questo quinto affresco a corrispondenza del primo due gran pilastri dipinti, sotto i cui capitelli si vedono troiei di armi, e sopra i loro zocchi due figure vaghe oltre modo, rappresentanti, quella alla dritta la Pace, e quella alla sinistra la Speranza. Ponendo mente l'A., che la pittura non è fatta a contristare le anime sensibili, nè dee insanguinarsi, per così dire, il pennello adoperato da' sommi alla rappresentazione de' dilettevoli e passionevoli obietti, con sommo giudizio nella prima storia ed in questa non figurò Sebastiano nè dalle frecce traforati e sanguinolento, nè dalle mazze lacerato e percosso, o mo-

riente di spasimo, o frante l'ossa e le cervella schizzate: ma colse il momento del principio del martirio, cosicchè compresi sono di dolore i riguardanti, nè cosa sconcia o crudele vi mirano, e lascia al loro pensiero il figurarsi il dippiù. Nè potendo la pittura esprimere altro che una momentanea azione, non poteva sceglierne una più toccante o meno atroce, avvegnacchè il momento anteriore di condurlo al patibolo sarebbe meno compassionevole riuscito, e il posteriore assai disumano e brutto in confronto di quello prescelto dall' artefice.

Qual cuore, avrebbe potuto patire l'agonia di morte di quella vittima immolata in un olocausto alla crescente chiesa di Cristo? Il suo stremo fato sia concetto da chi gode fermarsi nelle idee truci e barbare; mentre noi passiamo a contemplarlo assunto nel cielo empireo, come si vede nella gran volta del cappellone, che forma il sesto ed ultimo quadro, e ch'è in quattro partizioni diviso. Nel centro è maestosissimo l'Onnipossente Padre con lo Spirito-Santo nel petto, dalla cui bocca un fascio di splendidi raggi si parte, che illumina una corona d'oro e di gemme tenuta da G. C. sedente sopra un gruppo di nuvole, con la destra che regge lo scettro, poggiato sul mondo, pieno di affetto e d'amore, tutto ignudo, cinto di panno bianco, il quale leggiadramente svolazzando, gli omeri e le gambe gli vela. Di costa gli è Maria bellamente condotta e vivissima, e loro tra mezzo ascende Sebastiano per propria forza a cingersi della corona del martirio appena coperto da una falda di porpora, operato con vago artificio e prodezza, circuito da cinque cherubini, uno dei quali porta nella sinistra i dardi, e nella destra l'elmo del Santo. Un altro gruppo di celesti è presso l'Uomo Dio sostenendo la croce, il sudario e i chiodi; e di lato a Maria parecchi altri passionatamente rivolti al centro dell'azione. Alla sinistra siegue la seconda partizione, ove sono 9 santi e parecchi angioli: primeggiano s. Francesco di Assisi, s. Domenico, s. Ignazio Lojuola, s. Giov. Evangelista. s. Andrea Avellino: è ivi notabile lo specioso concetto dell'A.; il quale dopo di avervi dipinto S. Pietro, e poi al

## 552

suo fianco S. Paolo, pose in mano a quest' ultimo un gran libro, sopra cui a lettere palmari scrisse VASTA, volendo che que' due santi dicessero tacitamente i suoi nomi cioè *Pietro Paolo*. Nell' altro gruppo di centro composto di 15 sante, oltre i putti e ogni altro che lo abbellisce, grandegiano S. Venera col volume degli Evangeli, S. Orsola, S. Agata, S. Lucia, e S. Caterina. Nella quarta partizione di 8 santi sono di più eccellenza S. Rocco, S. Francesco di Paola, S. Benedetto, S. Gregorio, S. Agostino, S. Tommaso d' Aquino; ma tutti cedono in prestanza e finimento al S. Girolamo ignudo, che con mirabile scorto esce fuori del muro, e sembra persona vivente. Doloroso si è il rammentare l' aver Vasta compiuto in questa volta la gloria di S. Sebastiano, e di essergli tale venuta l' opera, ch' egli ne insuperbiva, quando appena rimosse le bertesche, e fresca ancora la calce, si staccò e cadde in minutissimi pezzi, e fu costretto l' artista a rifarla, e forse non più con l' antica perfezione. Si censura, ed a ragione, qui il nostro concittadino per aver figurato il Paradiso come era a' suoi giorni, e non già a quelli del bimartire, poichè lo popolò di santi, i quali ancora non avevan visto la luce. Ma chi sa qual divoto gli fece tradire il vero (17).

Da questa narrazione chiaramente rilevasi, come i precetti de' retori serbò il Vasta quella fattura compiendo e architettando; come subordinati all' unità sono le distribuzioni in quadri de' fatti della vita del santo; come non mai intiepidisca la sposizione; come l' intervento de' celesti alla macchina del poema è necessario e a proposito: e finalmente come lo scioglimento della storia è magnifico e classico. In generale queste rappresentazioni, tranne la seconda e la terza e parecchi personaggi e gruppi delle altre, in cui Vasta vinse sè stesso, sono con istile franchissimo e corretto dipinte, colori forti, ottimo impasto, abbondanza di luce, armonia, sentimento, espressione; ma sentono, bensì rade volte, di maniera, o sia alterazione del vero, negli andari de' panni. Se il coro della basilica di S. Sebastiano fosse più ampio almeno il doppio, allora quei dipinti sembrerebbero lavoro miracoloso, e l' ef-

fetto sarebbe di gran lunga maggiore. Gli affreschi vogliono largo campo, e non anguste pareti: e dalla magica impressione che fanno, può argomentarsi quella che farebbero. In queste storie ebbe Paolo per ajuti un Mangano, peritissimo nelle dorature, e parecchi altri, di cui il nome s'ignora. Non dee tacersi la bellezza de' bassi-rilievi, che riempiono i vani, nè la verità delle cornici tutte d'oro, che traggono in errore chiunque riguarda; nè gli arabeschi, con cui sono abbelliti i pilastri, sopra dei quali si eleva il catino della chiesa. Veda ora ognuno quanto tenue mercede a tanta fatica, quando gli furono date sole onze 120, e come, più per salire in fama, e per amore della patria e dell'arte, che per lucro operasse.

E quell'anno medesimo 1732 ridotto già a migliore forma il duomo di Acireale, dicevole stimossi decorarlo con pitture oltre a quelle, che Paolo e Antonio Filocamo, Messinesi vi avevano eseguite; le quali abbenchè elogiate dal benemerito delle arti siciliane e nostro amico Giuseppe Grosso Cacopardo (a), non sono tali da serbare il nome degli artefici contro gli anni e l'obblio, molto più quelle del primo; narravasi adunque come il capitolo, e molto più il vicario e cantore Marcantonio Gambino, standosi in Roma Venerando Costanzo, presi dalle jattanze di lui gli alloggiarono l'opera da farsi, il prezzo stabilendone in onze 250 (18). Era il 1732 quand'egli mosse di là, ed in Sicilia portossi a trionfare del Vasta, il quale esaurì le sue forze per togliergli di mano il lavoro: dicendo, doversi scegliere il migliore artefice, e ciò con pubblico concorso, dovendosi la madre chiesa dipingere: ma nulla ottenne dal corpo sacerdotale divoto al Gambino protettor del Costanzo; rivolsesi a Mons. Pietro Galletti vescovo di Catania, e gli fu avverso; rivolsesi all'ecclesiastico tribunale di Catania, e a dì 1 febbraio 1733 ne ebbe sentenza contraria. Ivi più *Varvazza* di Vasta pregiavasi. Per questo stavano i notabili, il magistrato comunale, gl'intelligenti; per quello i preti, il vescovo e Gambino, uomo tenacissimo nel suo proposito:

---

(a) *Mem. de' Pitt. Mess.*, I. c. pag. 211.

## 554

Vasta di carattere fermo, e irratissimo, attaccata la brigata con tanti, instava, e non cedevano nè gli uni nè gli altri. Costanzo cominciò a dipingere sotto lo scudo de' canonici, ma il magistrato lo impedì con la forza. Paolo non vinto da tre perdite, alzò la voce al trono viceregio per organo del magistrato urbano, e a dì 20 marzo 1733, il viceregnante conte di Sastago prescrisse: che, come con pubbliche spese erasi il Duomo fabbricato, e con pubbliche spese si decorava, il voto della città e non di pochi preti si adempisse: quindi a concorso tutti i pittori dell'isola si appellassero, e al più valente di loro fosse l'opera addetta, senza che vescovi o vicarii impedire il potessero (19). Ma finsero i capitolari pagar essi gli affreschi, e Vasta svelò la finzione, mostrando, come il danaro era pubblico: il vicerè verificò il fatto, e a 15 ottobre dello stesso anno comandò. che un perito della capitale esaminasse a gara non solo Vasta e *Varvazza*, ma ogni altro siciliano pittore, che volesse all'opera aspirare. Quest'ordine sconcertò la parte pretesca: s'interposero gli amici invano; i conoscitori vedute le pitture de' due rivali a S. Sebastiano, ebbero un bel dire da qual canto il merito stesse; era la benda sugli occhi de' chiericati, e volevano a tutto potere, con disonore eterno della città, prescegliere il pessimo, simili al cieco, che in un campo di rose e di gigli vezzeggia il cardo e l'ortica. *Ecco il giudizio uman come spess' erra!* Da notare si è che all'invito sparso per tutta Sicilia, nessun pittore osò sostenere il confronto di Vasta, e che mentre costui chiama tutti al paragone, tutti fuggono, e primo fra di essi Costanzo. Venne intanto la causa dinanzi a' tribunali di Palermo ad istanza del capitolo; Vasta volò alla capitale e vinse. Fu scelto Guglielmo Borromans detto dalla patria il *Fiamingo* a giudice de' concorrenti. Volle il Costanzo provar la fortuna in un secondo giudizio; ma il voto del tribunale superiore si dichiarò per il nostro elogiato, la perdita era certa per i canonici, ciò potè solo sgomentarli e inchinarli ad una transazione, per cui a Vasta concessero di dipin-



gere il davanti delle cappelle del Santissimo e di S. Venera, chiamando a giudici in caso di discordia Candido Carpinato (20), e Antonino Santonocito (21). Agli affreschi di *Varvazza* si diede di bianco, ed egli rimase a ragione finalmente schernito (22).

Con saggio divisamento nel lato sinistro della chiesa P. Vasta ponendo mente essere quell' andito sacro al divin Pane, dipinsevi fatti mistici allusivi all'eucaristico sacramento. Sopra la porta d'ingresso della sagrestia a destra il sacrificio di Abramo, a sinistra il fratricidio di Caino per essere Abele ed Isacco figure del Redentore, e nell'alto del muro la cena di Cana vi figurò. Tutte queste pitture sono prestanti, ma la cena vince d'assai le altre due. In una galleria è il nuziale banchetto, sedenti i commensali, gli sposi, Gesù e Maria: gli utensili e i tessuti somiglianti il vero. I sergenti nel davanti versano le acque nell'idrie, l'Uomo Dio alza sopra esse la mano e le converte in vino, quelli si meravigliano pel miracolo, la madre ne giubila, ed egli bassi gli occhi, se ne sta tutto umile in tanta gloria. Scelta di fisionomie, movimento e anima, gajezza di luce, castigatezza di disegno abbelliscono questo dipinto; se non si voglia guardare a un po' di eccesso di stile notomico nelle gambe di quelli che versano l'acqua. A nostro credere la pecca di questo affresco, ch'è fra i capi lavori del Vasta, si è il non essere convergenti gli occhi e la mente de' commensali al miracolo, essendo molti di loro ad altro intenti, ledendo l'unità e l'interesse. Errato inoltre è il costume delle vesti, essendovi parecchi, che non sono all'ebraica abbigliati; ma siffatta menda, che non tralasciasi di notare, è leggerissima avuto riguardo all'essere lordi dell'istessa pece nel massimo numero i pittori di ogni età. Finalmente incorse nel medesimo errore di convenienza Alessandro Varotari nelle celebri nozze di Cana, quadro che oggi trovasi in Venezia nel capitolo della Carità: ove, come il Vasta qui non fu schivo di praticare, introdusse donne, mentre « non ognuno vorrà approvare, ch'elle al ministero di tal mensa siano in-

556

trodotte, e non anzi uomini, com' è il costume comune (a) ». L'architettura, che l'autore conosceva, vi fa nobile mostra, e grato è il paese che dall'intercolonnio si gode, e quant'egli in ciò valesse ed in prospettiva dimostra; sotto vi si legge 1737. Ma questo dipinto non è come uscì dal pennello dell'artista: non possiamo qui giunti dissimulare l'amaritudine, che il cuore ne grava, nè con obbrobrioso silenzio velare il fatto. Pochi anni or sono senza alcun ostacolo del magistrato ch'ha in tutela la città, Giuseppe Zerilli di Catania osò con mercenario pennello deturpare quelle storie per ordine de' canonici, dimentichi, che col denaro della patria si eran pagate, dimentichi, che gli oggetti di belle arti sono patrimonio del pubblico e de' posteri, non già di classi privilegiate, o di alcun privato. La sommità delle mammelle appena denudata di alcune commensali, che non avea scandalizzato gli occhi di tante generazioni di preti, colpì i viventi, e coprire le fecero dal nuovo Brachettone, che allungò busti, alzò vestiti, e messe il fango allato agli smeraldi. Nè contento di questo sfigurò l'Abele e l'Isacco, e per non dire altro, basta sapere, come sopra le gote del canuto Abramo caricò tanto cinabrio, che ne fece un vecchio ubbriaco. O Paolo, dopo di avere per tanti anni sostenuto ogni onta dagli antichi preti, onde poterne lasciare gloriosi eredi delle tue opere, avresti mai immaginato, che quelli del secolo avvenire non potendo inveir contro di te, i tuoi dipinti, nostra prima, anzi unica ricchezza in belle arti, avrebbero detuparto? I loro nomi non vivano che per il disonore: e lodi siano rese a' rettori della basilica di san Sebastiano, e a quelli della parrocchia del Suffragio, i quali abbenchè ivi sia maggiore la libertà, e nella volta di quest'ultima chiesa si veda Eva tutta quanta ignuda, non hanno ardito macchiare quegli affreschi, coprendo il loro nome non so se più d'infamia o di ridicolo; anzi sono così ben conservati che sembrano or ora scoperti. Basti fin qui di costoro, riprendiamo il filo della narrazione.

---

(a) Lanzi, t. III, pag. 247.

Seguendo la simbolica allusione a G. C. nel sommo della volta figurò una gloria di arcangeli e serafini, che sostengono un gruppo di candide nubi e sovr' esse l'agnello dell'Apocalisse posato sopra il mistico libro chiuso da sette suggelli. Disegno dotto ed elegante, artificio nelle mezze tinte, ne' passaggi, nell'armonico legame de' colori amici, splendore di luce, espressione vi si ammirano e allegrezza di paradiso spirano le fisionomie dell'eteree sostanze. Questa gloria nel genere del sublime gentile fra i belli originali del Vasta può dirsi bellissima. Non a fresco, ma ad olio sembra dipinta, e le spalle dell'angioiolo, che sostiene con il petto la nuvola sono diafane e ammorbidate con tutta grazia. Havvi ancora assai ricchi bassorilievi e arabeschi, che rappresentano archi e sostegni dell'affresco di alto; havvi delle allegorie monocromate, e sopra l'ultimo arco della navata la Carità e il Mistero, la prima allattando due puttini, il secondo con la destra il petto premendo, e di fronte la Virtù circondata di alloro con in mano un ramoscello di quercia, e la Fortezza impavida e tutta in armi.

Nei quattro triangoli, ovvero peducci sotto la cupola pinse Vasta i quattro evangelisti: nulla di essi diremo avvegnachè seguitò nell'idearli il motivo di Lanfranco, rappresentandoli costui, nel modo come all'artefice piacque pennelleggiarli nella chiesa del Gesù in Napoli. Ma vi aggiunse degli angioletti, i quali puerilmente scherzano sulle nuvole, e delle movenze nuove nei quattro personaggi figurati.

Nell'andito anteriore della cappella del Crocifisso, negli archivolti pose la Speranza e la Fede, e negli stucchi finti a chiaroscuro, che sostengono il quadro di centro, l'Abbondanza, la Costanza, la Giustizia e la Prudenza. Nel muro di entrata della cappella di S. Venera in varie attitudini, alcuni dietro, alcuni sopra marmorea balconata una schiera di angioioli, che strumenti da fiato e da corda voluttuosamente suonano. Al di sopra è S. Venera, che al Nazareno presentasi nella siderea magione, ed egli con Maria le cinge le tempia della corona del martirio. Il nu-

558

do di G. C. come ancora la S. Venera sono con franchezza e finimento condotti, e loro non cede in prestanza l'angiolo, che su un bacino porge all'Increato lo scettro, al cui cenno vacillano i cardinali dell'universo.

Per non rompere le anella della storica catena mi sono dilungato sino al 1737, anno nel quale Vasta compì gli affreschi del duomo: or ragion vuole di retrocedere e accennare ciò ch'egli contemporaneamente operò.

Estesero i dipinti di S. Sebastiano la sua nominanza per tutta Sicilia, e dalle più colte città gli mercarono commissioni. Prima fra l'altre fu Linguaglossa, e coloro, che vi reggevano la chiesa di S. Egidio nel 1733, vollero da lui colorata una tela con l'obbligo espresso di compierla infra il febbrajo del 1734 (23). Veduta noi non l'abbiamo, ma il nostro amico Gaetano Macherione ne fa certi, essere ben luneggiata la composizione, e viva d'assai, e che le vesti sono sì vere da trarre in errore. Rappresenta essa S. Gregorio nell'atto di consacrare il pane eucaristico assistito da sacri camilli di giocondissimo aspetto: la Triade e Maria circuiti dagli angioli occupano l'alto del quadro, e le anime del Purgatorio presenti fruiscono del mistico beneficio della messa.

Negli anni ne' quali Vasta fermossi in Palermo per sostenere il litigio contro *Varvazza* e Gambino, io scrissi nel 1827, che certo egli colà dipinse, ma nulla avea di lui ancor visto. Posteriormente avendomi spedito da Roma il Sig. Giuseppe Manno talune *Memorie biografiche di Pittori Siciliani* raccolte da suo fratello Francesco, discepolo di Vito d'Anna, trovo in esse che P. Vasta nel 1736 era in Palermo con tutta la sua famiglia, e che ivi avea aperto lo studio. E in Settembre 1835, ho veduto vendersi colà una tela rappresentante la Madonna e il Bambino, a pastello alta p. 2 e mezzo, e larga p. 2 avente N. D. nel collare la leggenda; P. VASTA. Questa tela la comperò il B. ne Turrisi, padre della famosa mia compianta amica Giuseppina, e ancora esiste presso quella famiglia. Se non vi lasciò opere grandiose e di macchina, (24), diede a' Palermitani in Vito d'Anna uno specchio di sè, e fu quell'e-

poca per Vasta e per la capitale felicissima, e fortunata per le arti siciliane: avvegnachè allora Giuseppe d'Anna gli affidò il suo figlio Vito, che gli anni 17 toccava. Vasta seppe scernere il genio pittorico del giovanetto, e seppe alle arti ingenuie educarlo, onde alzossi a tanto onore in Sicilia e oltre mare, come in appresso pienamente sporrò (25).

Appena restitutosi alla patria nell'istesso anno 1736 (26) ebbe commessa la cappella del Santissimo in S. Sebastiano onde decorarla di affreschi. Dipinse nella volta G. C. resuscitato, ch' elevandosi al paradiso, quasi tirato e rapito dalla Divinità, all'Eterno Padre si appresenta, il quale in nobilissimo e festevole aspetto e di maestose vestimenta ricco, gli addita alla sua destra la sedia onde posarvi: una schiera di angeli arreca i simboli della passione, altri suonano, altri tripudiano, gran festa è in paradiso. Nelle mura laterali sono sei storie della vita del Redentore, e son esse a tramontana la cena di Emmaus; G. C. risorto, che mostrasi alla Maddalena e la chiama per nome; le Marie, che condottesì al sepolcro per ungere di balsami il cadavere di Gesù non lo trovano e sono da due angeli assicurate del suo ritorno alla vita; a mezzogiorno è la Samaritana; il Centurione, che prega il Nazareno di guarire il servo suo paralitico; e la Cananea, che scongiura il Salvatore di liberarle la figlia ossessa dal demonio. Le figure di questi sei quadri son pussinesche, e riescono graziose e vivaci. Or negli affreschi che riguardiamo, il Vasta è più gustoso e gajo dell'ordinario, la luce v'è ben maneggiata, e non tradendo il suo costume vi abbonda. Impone l'Eterno per la divinità, che dal suo volto traluce, ma l'effetto e l'armonia sono tali che incantano. È questa l'opera del nostro artefice venerata più delle altre dal tempo; quasi tutte sono fresche e ben conservate, ma in questa sono le tinte vivide, le dorature fulgenti, i bianchi candidissimi, e sembra che gajezza abbia acquistato con gli anni. È da por mente aver ivi locato i fatti del Nazareno in modo tale, che oltre la conve-

560

nienza e unità del soggetto, senza interprete tutto annunzia essere sacro all' Uomo Dio quell' altare.

Finora abbiamo riguardato il Vasta più come frescante, che come pittore ad olio; ma ragion vuole che le primarie tele sue si registrino, come l'ordine cronologico ce le richiama. In quella stagione da Francesco Vasta ebbe commessa in S. Sebastiano la tavola dell' Addolorata (27), ch'egli assai prediligea, onde richiesto dal principe di Campofiorito qual fosse la più nobile delle sue tele, l' *Addolorata*, rispose. Figura essa il Calvario nel giorno, *che del sol si scoloraro per la pietà del suo fattore i rai*; tetro e nubiloso è il cielo, tutto è silenzio ed orrore. Cristo deposto dalla croce è sulle ginocchia della madre, che sfama gli occhi molli di lagrime nella livida salma, le braccia e le membra sciolte mollemente abbandonate pendono, e morte bella appare nel suo sembiante. Maddalena con le biondissime soffolte chiome cadute, che con le palme giunte stringe, e con cui sembra voler asciugare il largo pianto, in ginocchio ai suoi piedi, ha l'anima divisa fra l'adorazione e il profondo dolore della perdita del Maestro. Giuseppe d' Arimatea le è di costa, e al suo fianco (con manifesto anacronismo) san Filippo Benizio, che tutto in sé raccolto con la mano sul mento cogita il mistero della redenzione. Giovanni affisa dolente il Nazareno e la Vergine: e due Marie gli sono dappresso in terza veduta. Vuolsi qui riguardare la morbidezza del nudo del Cristo, che tutti ha i pregi dello stile notomico; la Maddalena disegnata e colorita con tanta verità e rilievo che vive alla vista, e scuotesi l'anima per la pietà in mirarla. È mestieri vedersi da lungi questo dipinto, poichè la franchezza con cui è pennelleggiato rozzo da presso lo mostra: i panni delle figure non cedono al nudo, la luce vi è molto bassa: e ciò rileva come Vasta a suo senno i panni e le ombre sapeva con i puri dettami dell' arte accomodare, e non sempre era debole negli scuri e manierato nelle vesti.

Contemporaneamente all' Addolorata effigiò per la comunità di s. Pietro s. Andrea Ávellino (28). Non si può questa tela noverare fra le buone escite dal pennello di Vasta:

poca scelta, mancanza di grazia, fretta, cattivo colorito sopra tutto la danneggiano; ma il tenuissimo pregio della fatica ottenutone fa piombare su' commettenti il biasimo, che sembra meritare l'artista. È questo dipinto all'adorazione del pubblico esposto, mentre abbandonato per terra a' topi nella cappella del s. Amore della chiesa medesima è l'altro dell'istesso pennello rappresentante la Bambina Maria; che sta sul globo terrestre circondata dagli angioli, e ch'è di peregrina avvenenza per la venustà e leggiadria della sacra vezzosa Bimba. Del pari lì fra i ragnateli e la polvere è una sacra famiglia di Michele Vecchio ben disegnata, e colorata senza la sua consueta durezza; così può dirsi di cento capi d'opera, i quali ne' chiostri e ne' tempj dell'isola sono affidati a degli stolti, che a' danni del tempo aggiungono quelli dell'ignoranza. Tanto coloro i quali presiedono alle pubbliche cose pretendendo parole di sapienza; trascurano, sozzano, vilipendono i sapienti, gli artisti, le buone opere e le arti.

Altre tele di pregio dipinse Vasta per il duomo di Aci. Nell'ala dritta di esso vedesi il battesimo di G. C. al Giordano; forte nel disegno, assai pastoso e di facile accordo di colori; ivi sono belle arie di teste e bei partiti di luce; ma l'esservi framischiato s. Niccolò da Bari non è secondo ragione, e più sconci sono i puttini, i quali rivengono a vita le sbranate membra riunendo. Questo miracolo e parte delle vesti del santo sono orribile appiccico di un Francesco Vasta cognominato *Brullolione* pittor da sezzo, che per comandamento di chi regge la chiesa deturpò il lavoro di Paolo. Nell'istessa navata evvi la Natività, dipinta dal nostro elogiato; la Madonna ne è bella, e sente dell'ideale; gli sbattimenti sono troppo forti e sovraccarichi alla caravaggesca, la testa del santo patriarca è ristorata dal cav. Greco. Di contro a questo altare stasi la famiglia di s. Giovacchino, non da' ritocchi, ma dal tempo guasta. La sacra Bamboletta sedente sur un cuscino è vaga e soave. La semplicità, il finimento e lo splendore di queste tre tavole sono preziose e rare doti.

Se per iscelta e studio sono esse degne di elogio, per

562

prontezza e rapidità di esecuzione è ammirevole la Pietà della parrocchia dell'Odigidria, poichè fu dessa in un giorno cominciata e compiuta (20). Per tanto da noi si registra: ivi non è diligenza, ma fretta; non carezze, ma colpi rapidi e profondi, e vedesi il pennello quasi volare innanzi al tempo, che lo incalza e lo preme.

Fa un bel contrapposto con un tal quadro quello della chiesa della Maddalena. Questa santa è stata soggetto alle tele di molti pittori, e n'è ella veramente degna. La sua bellezza encomiata al sommo; la di lei vita prima fra la turpitudine e la corruzione immersa, poi purgata dalla grazia del Signore, che la fece sua ancella; i di lei patimenti, che la fralezza delle cose di quaggiù ne rimembrano, i suoi dolorosi eventi, e la dimestichezza con l'Uomo Dio; sono campo ubere per lo fervido immaginare e per le arti che l'immaginazione alimenta. Vasta seppe in ciò cogliere il destro, e onde dal gregge degl'imitatori dipartirsi, figurolla nel momento che estatica contempla e adora il Crocifisso maestro, e fassi colonna del sinistro braccio al capo, e poggia sopra una calvaria la destra mano. Che non dice con gli occhi in Dio fisi, che non esprime l'eloquente silenzio delle sue labbra, quali pensieri di penitenza non leggonsi su quella fronte attrita dal dolore, che le profonde latebre del cuor le penetra? I pittorici pregi di questa tavola non cedono a qualunque altra del Vasta, e si annovera essa fra le più delicate.

Di maggiore prestanza si è quella del reclusorio dell'Angelo Raffaele. Figura essa quel Celeste allora che deponendo con prodigiosa metamorfosi le mentite sembianze di pellegrino, mette all'omero l'ale, s'erger al cielo, ed estatici il rimirano, adorandolo, Tobia e il figlio. Vivacità, morbidezza ne' sembianti, esattezza nel disegno, giuoco felice di lumi, accordo di colori, affetti ben espressi, pongono questa tela a paro della Pietà in S. Sebastiano, anzi fan che la vinca in qualche parte: Antonio Zacco da Catania l'incise nel 1785, ma nel rame non trasfuse neppure i contorni dell'originale.

Oltre i monasteri hanno i conventi sue pitture: nella



chiesa di quello de' Capuccini gli appartengono quella della cappella della Bambina; quella de' Domenicani ha 15 tele, che portansi dalla divota gente nelle processioni; ivi sono raffigurati fatti della vita di Nostra Donna; e altrettante, ov' è la via della croce, ne ha la compagnia del Crocifisso in S. Pietro.

Nella casa de' PP. Crociferi esistono una tela e molti affreschi di Paolo: e siccome grande si è l'argomento ch' egli prese a trattare, anzi varii argomenti per natura disgiunti con simbolici legami all'unità sottopose, necessario è il fermarci alquanto e contemplare com' egli le sacre pagine faceva al suo divisamento servire. Nelle opere di macchina precipua cura di Vasta si erano la varietà e l'unità; l'opera dell'intelletto in oltre segregava da quella della mano, e sollecito fu sempre di meritare i difficili applausi largiti a chi nelle due prime si eleva. Quindi nella chiesa de' Ministri degl' infermi, che in 20 spartimenti a fresco dipinse, studiosi concatenare diverse allegorie, avvenimenti biblici ed evangelici, onde favoreggiare l'unità e la varietà nel tempo medesimo. La chiesa da un Barbarini donante dei pp., fu sacra a N. D.: pose ivi il Vasta 15 quadri nella volta, tre nel muro laterale a destra, e due in quello a sinistra; di tutti è soggetto Maria: tra mezzo sono affreschi, adorni, arabeschi, dorature, secondo il costume de' tempi, ed accrescono brio alla pittura.

Sopra il maggior altare è figurato il paradiso irraggiato vivamente da fulgida luce, che dallo Spirito celeste si parte; sembra aver avuto allora l'artefice presente la più bella aurora di primavera quando per i frapposti vapori il cielo si arrubina. L' Ancella di Dio, poggiando al cielo sopra candide nubi da quattro angeli sostenuta, alla Triade si appresenta, e il Divin figlio e l' Eterno la coronano, e quasi la diresti quarta fra la superna schiera. Un parainfo ha fra le braccia il manto del Nazzareno, che in sinuosi errori si avvolge, e altri cinque soffocando l' Onnipotente van lieti per lo sublime incarco. Il campo è disseminato di celesti sostanze, che in modi e atti differenti

## 564

tripudiano nel cielo giulivo. Duolci che questo affresco sia danneggiato alquanto a destra dall'acque.

A manca, nello spartimento secondo, è l'Innocenza con l'agnello nel grembo; a destra la Temperanza con l'allicorno; e parimenti da presso sì dell'una come dell'altra sono due gruppi di angioletti. Nè senza una bella allusione alla purità di Maria, e a' di lei costumi intemerati creò Vasta quelle due immagini. Così vanno le dipinture progredendo nella volta da occidente ad oriente, sempre nel centro un quadro maggiore locando, e figure allegoriche isolate a' fianchi. Siegue quindi l'angelo Gabriele, che dopo di aver annunziato alla prescelta figlia di Giovacchino il mistero dell'incarnazione, riede all'empireo, e al Padre Eterno arreca il giglio della di lei purità, e vedesi come quegli vola e si sforza per varcare il frapposto aere, e protende il braccio per offerirgli il giglio immacolato. È quest'angiole d'assai bellamente contornato e dipinto. Fanno corteggio a quell'affresco alla manca due angioletti, che lo scettro e lo strumento davidico han fra le mani, perchè il coronato profeta ne' suoi carmi preluse alla vita della madre di Dio: alla destra altri due con rose, le quali e le grazie ch'essa comparte, e la sua freschezza significano.

Altro quadro appare nel centro della volta: è in esso l'Eterno da tre angiole sostenuto; la Vergine coronata di stelle col piede sopra la falcata luna, gli si presenta dopo di aver vinto il mondo, che gli sta di sotto, sopra del quale grandeggia il serpente della colpa. Le arie delle teste di Dio e di Maria sono ignobili alcun poco. A sinistra di questo dipinto è la Carità, e la pòppa un puttino tutto grazia; indi due angioletti, uno con la palma per la vittoria delle passioni, l'altro col giglio. A destra è la Religione nobilmente atteggiata stringendo il calice e le mosaiche tavole, ed è al cielo rivolta, mentre il Paraclito l'inspira; appresso altri due angiole con un canestro con dentro due candidi piccioni, simbolo de' costumi della peritosa vergine.

Ma non di poche figure composti sono i fatti, che l'artefice dipinse negli altri vani del tempio. A sinistra dove il muro scende perpendicolare è Rebecca, soggetto a lui

graditissimo, che replicò spesse fiate. La scena è una campagna della città di Nahor; v'ha in mezzo il pozzo, da cui attinge l'acque una giovane. Avea di già la dolce figlia di Betuel ripiena la secchia, e a casa Milcea tornava: Eleazaro, che una sposa della stirpe di Abramo cercava ad Isacco, le richiede da bere ed ella il disseta e insieme i cammelli di lui. Or Vasta colse il momento in cui gli animali bevono, e il servo di Abramo ingaggia la sposa. Vedesi quindi Rebecca con in mano un monile d'oro cui le porge intento Eleazaro, il quale sta quasi stupito e tacito a considerare, se il Signore aveva fatto prosperare il suo viaggio. Vaghe sono le forme di lei per il colore e il disegno: dinanzi a loro due donne ragionano fra di esse; presso Eleazaro è un can mandriano, che par vivo e moventesi; alcuni cammelli in fondo, e un d'essi le fresche acque tracanna in un gran vaso su' gradi del pozzo; per terra una secchia di rame riversa, naturalissima. Sono i colori talmente fusi e gai, che sembra ad olio dipinto quel biblico avvenimento.

Di fronte è Abigail, la quale a correggere l'avarizia di Nabal, e a divertire da sè l'ira di Davide, gli offre pani, vino, montoni e ogni vitto alle genti sue necessario. Abigail ginocchioni prega il guerriero ad accettare i doni, che dietro a lei portano i servi e gli asini; Davide li accetta, la sua collera contro Nabal disarmata, e presso a lui stanno molti lancieri. Lo sfondo del quadro è un paese del Carmel, che in primavera verdeggia. In questo affresco le principali figure, che sono di forme ineleganti, sono vinte in bellezza dagli accessori.

Al di sotto la cornice, che cinge la volta del tempio, sono altre storie. A destra nel coro è la nascita di Maria; il motivo di quella fattura è del Lanfranco.

Ester è l'altra allegoria colorata dal Vasta, della quale poco diremo, non per difetto di pregio, bensì di originalità; è dessa dello Zampieri: del concittadino nostro non vi sono che i colori. Ma se per questa parte sola è da considerarsi, affermare si puote essere leggiadrissima. La giudea regina ad Assuero si presenta a chiedere la sua e la

566 .

vita del popolo ebreo; sviene, e la soffolce un' ancella. Ciò basti per chi ignora l' Ester del Domenichino, per chi la sa è anzi di troppo.

Giaele, che ha morto il formidabile Sisara, è argomento dell' affresco sussecutivo. Vedesi il padiglione della moglie di Heber, il duce cananeo col chiavello fra le tempie confitto, spento per mano d' imbelle donna: Barac e altri isdraeliti arretrantesi sorpresi per la grandezza del fatto, e Giaele col martello in pugno loro lo addita, e leggesi sulla sua fronte la magnanima gioja di chi sparge con braccio vendicatore il sangue malodetto de' nemici della sua patria, che di straniere, ignobili o barbare genti la voglion mancipio. Vi si scorgono un gran vaso d' oro e la tazza fallace. Non va questo fra gli ottimi lavori del Vasta.

Nel muro sinistro sono altre due opere e di maggiore eccellenza: Giuditta è la prima, Bersabea la seconda. Nella prima, imitata da Rubens, si rappresenta l' interno della guerriera tenda di Oloferne da una lampada illuminato: tutto ivi spira terrore: Giuditta, col miglior braccio armato della scimitarra del capitano, già gli vibra il secondo colpo, che dall' enorme tronco recidegli il capo, mentre con la sinistra pe' capelli l' acciuffa, onde non iscagliare in fallo l' acciaio. Di grandi e robuste membra è la virile figlia di Merari, serena è la sua fronte, ma di una serenità terribile, riccamente abbigliata, egregiamente colorita e disegnata. Da presso le è Amra con la tasca delle vivande presta a insaccarvi il capo di Oloferne. Supino e quasi nudo giacesi egli sopra il letto sconvolto, alzando il diritto ginocchio, e la manca coscia violentemente stendendo, dibattesi, convellesi, i muscoli e i nervi distendonsi, storconsi gli occhi, con le braccia nerborute tenta scacciare Giuditta: l' espressione è qui somma, arte natura vinse. A fascio giaccionsi l' arme per terra: oltre la tenda la luna falcata, e nubiloso il cielo.

Nell' altro dipinto è Bersabea, che tenta impetrare da Salomone Abisag sumanita per moglie di Adonia. La vedova di Davide di reali vesti e sembianze ritrova il figlio coronato sul trono per chiedergli la grazia cennata; egli a

lei discende e l'invita a posarvisi. Questo fu il momento prescelto dall'artefice rappresentando quel fatto. La regina giuliva per l'esaltazione del figlio, piena di affetto e commossa dalla presenza del re gli si accosta; egli le stende la destra e con la sua l'intreccia, ed è quel nesso delle loro palme con leggiadria e raro artificio eseguito. Un'ancella sostiene il codazzo del regio manto di Bersabea, e un sergente di Salomone di fiorente e vivacissimo aspetto sta in fondo. Da un grand'arco il cielo e la campagna si gode. Dicendo essere questo lavoro senza difetti non ci porremmo in fallo; ma il fingere la regina in etade poco dispari da quella del figlio, è un voler troppo servire il bello tradendo la convenienza.

Questo è il ventesimo affresco del tempio de' Ministri degli infermi. Superfluo è rammemorare come Ester, Abigail, Rebecca, Giaele, Giuditta, Bersabea sono figure della Vergine: non lo è parimenti come il Vasta tanti fatti e tante allegorie seppe raccogliere e coordinare, non rompendo l'unità del soggetto.

Onde uscire da questa chiesa devesi fermare l'attenzione alla tela del maggior altare. Ivi è Maria delle grazie allattando il Bambino, che l'ubere mammella abbandona rivolgendosi ad ascoltare le preci di una real donna, che lo scettro e la corona deposti, in ginocchio le dirizza. Un angelo in alto con le spalle rivolte a' riguardanti apre la cortina onde scuoprir la Madonna; un altro ha la scritta: *patire fuggire morire*: dalla sinistra, campagna e paese ben naturale. Correzione, scelta di fisionomie, verità di colori abbelliscono questa tela.

Per meglio seguire da presso la ragion de' tempi narriamo come in novemb. e 1738 inchinevole il Vasta all'invito fattogli dal capitolo della cattedrale di Troina, ivi molto dipinse. Chiaro ciò rilevasi da due procure a' suoi famigliari mandate per riscuotere il prezzo della fatica (30).

Restitutosi in patria compì diversi lavori, ed indi ammise fra lo stuolo numeroso de' suoi allievi Giuseppe Grasso, che fu poi cognominato il *Naso* (31). Nell'anno sussecativo dipinse il quadrone della Trinità a S. Sebastiano

568

(32). Ivi è S. Bartolomeo fra altri santi, e in alto *il trino ed increato Spiro*. Questa tela da non pochi reputasi opera di Vito d'Anna: ciò il pubblico contratto dimostra erroneo; ma è probabile averla Vasta disegnata, e d'Anna pennelleggiata: è dessa inferiore alle fatture di Paolo e pecca ne' colori, ed in naturalezza, vi si vede quel tocco facile, che il primo stile di Vito contraddistingue.

Sublimavasi fraditando in fama e in virtù costui, e Paolo, che tutta ne antivedea la possanza, tentò incatenarselo per ogni via, e così lasciarlo alla patria sua, onde egli morendo, di tanta perdita non si accorgesse. Allora gli offerì la mano della sua Giustina, e al paro del sapere instituirlo disegnava erede delle sue libere sostanze, e legarselo con le anella dell'amore e della gratitudine. D'Anna, che giovanetto era, conscio di sè, avido di fortuna e di gloria, sdegnoso di trovarsi in una città di provincia, non procurava l'animo del maestro coltivarsi e far suo. Rifiutò Giustina, e fece chiaro conoscere, che come lo avesse sciolto il contratto, sarebbe ritornato a Palermo abbandonando il maestro. Paolo stizzito da questa, per altro non colpabile brama, soprusava dell'opera sua, i suoi lavori accrescendo. Avvenne intanto che il prevosto Gambino, il quale tanta guerra avea mosso al Vasta per gli affreschi del duomo, e che tanto avverso gli era, volle essere ritratto: ebbe allora ricorso a Paolo, e n'ottenne non generosa ripulsa; ma volendo a ogni costo perpetuare la sua effigie, porse caldo il suo priego al d'Anna. Tanto saputo da Paolo gli ordinò di non adoprarvi i pennelli, chè ciò facendo grande rammarico apportato avrebbe a colui, che glieli avea posto fra le mani. Ma Gambino adescollo, e quegli calpestando il divieto dell'istitutore, lo ritrattò in piedi in una tela ove non è un uomo dipinto, ma vivo. A notizia ciò venuto del Vasta pieno di provocata ira e dispetto dalla sua casa e dal suo studio lo espulse; e come percorsi erano gli anni dell'insegnamento, gli diede le vestimenta pattuite. Fermossi Vito alquanto ancora in Acireale, ed indi rimpatriò (33). Ecco come le più utili e tenaci amicizie si rompono, e i migliori patti si abusano: di mal

animo noi questi laidi fatti narriamo, e solo per non essere le presenti memorie da adulazioni contaminate.

Non vinto il brio pittoresco di Paolo per la separazione del preclaro discepolo, dipinse per la chiesa di S. Giovan Battista di Monte Pidocchio due tele, in una delle quali vedonsi il santo tutelare e N. D. delle grazie, nell'altra l'Immacolata e la sacra Triade (34).

Fu allora chiamato dal barone Cimìa in Caltagirone a pitturare la sua magione, e di fatto ivi recatosi nella volta della sala maggiore pose Rebecca nell'atto di avvenirsi in Isacco presso il pozzo del Vivente, e nel cielo due puttini, che scherzano. Leggesi sopra una pietra del campo: *Vasta 1745*. Non è stato da noi questo affresco osservato, e quindi tralasciamo di darne giudizio, ma nelle relazioni, che da artisti ricevuto ne abbiamo: dicesi *celebre*. Sono ivi otto sopraporte, e figurano la morte di Oloferne, Giaele e Sisara, Ester ed Assuero, Salomone e Bersabea, Rebecca al fonte di Nahor, Abigail, che offre i doni a Davide, tutte e sei repliche di quelle de' Crociferi in Acireale, in oltre la pioggia della manna, e Mosè che riceve da Dio le tavole della legge sul Sinai.

Caltagirone ebbe dal Vasta dipinte le scene del teatro dell'istesso sig. Cimìa, e ormai dal tempo rovinate, furono alla città di Terranova pochi anni sono vendute per onze 90.

Dipinse a fresco ancor ivi tutto il chiostro di S. Bonaventura, che gli artisti ne accertano essere condotto con fatica immensa, ma l'aria e le piogge lo hanno nella massima parte scolorato e malconcio; le sue reliquie riguardansi come i ruderi di un antico monumento, che una certa religione ne rende sacri.

Nè solo il barone Cimìa fra patrizii ebbesi opere sue: il marchese Sangiuliano volle con i di lui pennelli decorare il suo palagio in Catania. Ivi colori nella volta del salone l'Aurora del Reni, da mille copiata o imitata e da pochissimi bene: ivi entrando sembra quasi di essere in Ronta presso i Rospigliosi, la gentilezza, la precision de' contorni, la diffusione della luce, e gran parte de' pregi

570

di Guido vi sono trasfusi. Posevi ancora otto tele sopra le porte replicando i soliti soggetti biblici; fra di esse è la Rebecca più vaga.

Nella stessa città arricchì di affreschi Casa Bonajuto. Ivi egli dipinse diverse camere ove si vedevano in isvariati quadroni non poche immagini bibliche ed allegoriche; erano tredici affreschi de' quali dieci di una, due o tre figure, gli altri quadroni di centro. Nel 1852, i Signori Bonajuto dovendo rimodernare il loro palagio, e quindi demolire quelle pitture, per mezzo mio le offerirono alla città di Acireale. Io corsi a visitarle per incarico del Sindaco B. ne Mariano Calì Costa, e trovatele conservatissime, proposi di trasportarle sopra tavola o tela valendoci dell'esperto restauratore Salvatore Mazzaresè da Trapani, che allora restaurava in Messina le tavole guaste dal bombardamento borbonico, onde decorarne la grande sala di questo palagio senatorio, quando si fosse compiuto. Mazzaresè accettò l'incarico, la spesa totale si valutò infra onze 100 (Lire 1275) vi fu lungo carteggio tra me e il Mazzaresè, e tra costui e il Sindaco, nulla si conchiuse e i Bonajuto, dopo un anno di abusata pazienza, demolirono le volte. Questi i lavori del Vasta a me noti in Catania.

Ma una maggiore opera lo richiamava alla patria, il compimento cioè della basilica di S. Sebastiano: la cupola n'era oramai murata, e il suo pennello al ricco e solido fabbricato aggiunse il decoro dell'arte (35). E primamente nelle quattro vele effigiò Ezechiello, Daniele, Isaia, Geremia. Non all'ordinario merito del Vasta corrispondono questi quattro ispirati da Dio, sono essi condotti di pratica, nè con la dovuta diligenza: pur nondimeno vedesi che li anima ed investe il fatidico fuoco, e sono dipinti con energia. Nel catino della cupola in quattro compartimenti espose quattro storie del vecchio testamento. Nel primo è la miracolosa scala di Giacobbe, ma danneggiata dall'acque, che dal muro trapelano: vedesi la campagna di Charan, e il buon figlio d'Isacco dormente per terra, e la scala in cima della quale stassi il Signore e gli angeli, che salgono e discendono per essa. Nel secondo è



Abramo visitato dagli angeli nella pianura di Mambre; i sembianti di quei divini imparadisano, e fra di essi non vincendo alcuno in bellezza e in grazia, vincono ogni altro; il vecchio patriarca ginocchioni adorandoli, e invitandoli a cibarsi delle sue focaccie e de' suoi vitelli, spira religione e rispetto, e la di lui canizie fa un bel contrasto con la freschezza e la gioventù di quei celesti, che hanno sulle gotte le rose dell'aurora. Nel terzo affresco è Sansone armato il miracoloso braccio della fatal mandibola mentre sconfigge i Filistei: feriti, percossi, spiranti, cadaveri, fuggitivi a grandi folte ingombrano il campo, ed egli inseguendoli ruota l'arma fulminea. Nel quarto è Davide, che atterra Golia. Tutti quattro son preziosi questi dipinti del Vasta; in essi ebbe in ajuto Grasso e suo figlio Alessandro, e per modello e guida il divino Urbinete.

Magnifico e grande subbietto imprese indi a trattare dipingendo la chiesa parrocchiale del Suffragio, che compì circa il 1751: la volta, le mura laterali e di fondo sono divise in molti quadri: non potè ivi una sola storia a guisa di poema descrivere, come in S. Sebastiano avea posto in opera; ma invece, scegliendo i fatti più convenienti della bibbia e del vangelo, colse i più chiari simboli del Purgatorio, della grazia del Dio delle misericordie, e de' suffragi dei superstiti addotti agli estinti, onde a vita serena vengano quei travagliati. L'unità è ivi mirabile, e il senno dell'A. appalesa. Nel coro sono cinque affreschi, sette nella navata: fermiamoci a riguardare quei primi, a poter indi descrivere gli altri, e più cospicue opere del suo pennello osservare.

Al di sopra del maggiore altare nella volta del cappellone grandeggia in piedi G. C., cui sgorga il sangue dalle ferite del petto, mentre due angeli divotamente in due vasselli lo raccolgono: il Paraclete librato in aria aleggia sul di lui capo, e per tutto il quadro immensa luce diffonde; altri due celesti con belle movenze recano la croce, e presso a loro è Maria in verginali e schiette forme espressa, che prega grazie per le anime purganti. Attorno attorno cherubini, serafini, angioletti, altri adorando, altri bam-

572

boleggiando empiono i vani della composizione, e rendono piramidato l'affresco. La convessa volta per magia de' colori appianata con ottica illusione; il chiaro oscuro forte, e artificiosamente compartita la luce; il movimento e la vita dei personaggi adoprativi, rendono il dipinto pregevole. Nè è senza effetto il mostrare come il Redentore il sangue dal suo petto tramandi; perciocchè gli angioli fattone tesoro nelle sacre conche, si vedono versarlo l'uno a destra, e l'altro a sinistra dell'altare in altri due affreschi, ov'è il Purgatorio rappresentato. Ed in ambi sorgono fra le vive fiamme molti meschinelli, i quali ad uscire da quel luogo di espiatione aspettano sitibondi il conforto della grazia di Dio: e come il sangue dell'Agnello l'irrorra brillano di allegrezza. D'ogni età, stato, sesso ivi bruciano; ma l'affresco, posto a dritta ha nudi meglio che nell'altro disegnati e colorati. Ecco come Vasta seppe con felice pensiero trovare una nuova invenzione e legare tre quadri disgiunti di luogo, la quale è stata dappoi copiata e imitata, e spesso male per tutta l'isola.

Volle quindi chiarire con l'esempio il crucio di chi è chiuso in luogo doloroso, come agognisi allora il soccorso altrui, e come gioiscasi ricevendolo; e per tanto Daniele nella fossa de' leoni, e Giuseppe nel pozzo prescelse. Nella parete a manca è la spelonca con quelle belve immani, e il profeta fra loro incolume e al cielo rivolto vede scendere per la breve buca della fossa Abacuc, che gli reca il vitto sostenuto dall'angelo per i capelli. È qui da osservare come due grandi pittori locarono diversamente le stesse figure, Vasta cioè e il Novelli. Il primo pose terragno il dipinto, e il secondo in aria in una volta di S. Martino delle scale presso Palermo: tanto importa essere più filosofo che artista! In S. Martino sembrano piombarci addosso Daniele, leoni e grotta, e neppure Pietro Novelli avvertì tale sconciezza. M. De-Non (a), il dott. Bartels (b), e l'istesso suo biografo Gallo (c) non lasciano di censurar-

(a) Viaggio fatto in Sicilia nel 1783.

(b) *Lettere sulla Sicilia*, a Gottinga 1791.

(c) Elogio storico di Pietro Novelli.

lo. Vasta all'incontro locò sì basso l'affresco, che si alza appena un palmo da terra, ed ha però in qualche parte patito.

Rimpetto al Daniele è Giuseppe Giusto effigiato nel momento, che i suoi fratelli lo estraggono dal pozzo di Dotain onde venderlo a mercatanti ismaeliti. Pieno è il campo di cammelli e uomini; con bella attitudine è espresso Giuseppe, e con bellissima un ismaelita, che è il primo fra essi; e questo lavoro è considerevole e per il rilievo delle membra, le quali ageitano come se vere fossero, e per la vivacità de' volti, e per la grazia de' colori; ma sì questo che il compagno non producono un effetto proporzionato all'arte adoprata, poichè è angusto quel cappellone, e non si può agevolmente con un colpo d'occhio raccogliere tutto il quadro.

Sei ovali sono nelle pareti della navata, cioè a destra Mosè vedente il roveto del Sinai, che senza consumarsi avvampa; Isaia e l'angelo, che con l'ardente carbone gli purga le labbra; Giona sommerso nel mare, e da una cete inghiottito; a sinistra Giobbe nel letamaio visitato da Elifas, Bildab e Sofar, amici suoi; Geremia vedente la prima visione, cioè la verga e il lavaggio; e Agar con Ismaele, cui l'angelo addita le disiate acque. E come questi fatti sian simboli dell'anime, che mondansi de' loro peccati, e di

quel secondo regno

Ove l'umano spirito si purga,  
E di salire al ciel diventa degno,

la ragion naturale e i santi padri ne ammaestrano. In questi sei quadri vedonsi le figure la metà del vero, e sono secondo la sua maniera ordinaria di pingere, e però invece di estenderci sopra di essi riguardiamo il tetto.

Ivi è uno spazioso quadrone, quasi di forma parallelogramma. Il Padre Eterno, un gruppo di angeli, a sinistra G. C., a destra Maria in ginocchio con le mani giunte; l'Eucaristica mensa con l'Agnello e il calice, sotto di cui un'aquila e una cesta di pani; indi S. Pietro, S. Paolo, E-

574

va, Mosè con le tavole della legge, Rut, che raccoglie le spighe e ne ha in braccio un manipolo; Giuditta e Amra, Giosuè. Cabel, Gedeone, due ebrei portanti un grappolo d' uva della terra promessa, compongono questo affresco. Mirabile egli è per colorito perfetto, e così diafano e fuso, che l' olio vince d' assai; ma Vasta con mano vile lo copiò dalla chiesa di S. Giacomo della Marina in Palermo, ove lo dipinse Olivio Sozzi nel 1729: e il Sozzi lo ebbe da Corrado Gianquinto, nè altrimenti potea ciò avvenire, perchè non lo dotò natura di mente così alta, onde sentire tanto innanzi nell' arte. Nè di Paolo, nè di alcun artista abbiám mai veduto affresco colorito con tanta gajezza, molto più nel suo basso, e sembra che l' autore avesse voluto compensare con l' eccellenza del colorito la mancanza di originalità, e quasi insegnare a Sozzi, come avrebbe dovuto dipingerlo (36).

Finalmente si vede colà una tela sopra l' altare maggiore delle più finite, del Vasta; in essa un angioìo caldo di affetto presenta a N. D. uno spirito or or tratto dalle fiamme del purgatorio; vaghi ne sono l' attitudine e il contegno, e diviso si scorge fra la riverenza e il desio: il Bambinello tutto ignudo ritto in piedi sulle materne ginocchia, disegnato e tinto con arte non ordinaria; e la beltà serena e maestosa della Madonna rapiscono. Il tempo l' ha rispettato, e i conoscitori tutti ammirato. Di mano del Vasta si è pure nel primo quadrone entrando in chiesa alla manca quella donna, che presenta alla Vergine un fanciulletto di care ed eleganti forme; ma la madre di Dio è opera del di lui figlio Alessandro.

Un' altra Paolo ne formava posta fra S. Anna e S. Giovacchino, che l' anno medesimo locò nella chiesa di S. Lucia, ove leggesi *Vasta 1751*. Di angioletti una schiera fa ghirlanda alla sacra famiglia; S. Giovacchino è fatto di naturale, ma i colori e i panni sono di pratica; e la S. Anna quella che arresta l' occhio sopra questa tavolà. Dessa è vivente; le sue senili sembianze un' anima sì candida, e di sì austeri costumi appalesano, che ne costringe all' amore e al rispetto: contorni decisi, accordo di tinte, splendore

di luce fanno preziosa oltremodo quella figura; essa è limata, oserei dire, per valerme de' modi de' retori, come le più belle odi di Flacco. Sono ivi forse ancor suoi una Triade e i due affreschi nel coro.

Nel contiguo comune di Aci-Catena hanvi varie tele del Vasta. Nella chiesa del Suffragio è un Cristo alla colonna, nel quale o difetto sia della mestica, o volontà del pittore per rendere più orrorosa la scena, il fondo è assai scuro e tetto alla guercinesca. La dura fune, che dietro le spalle, le mani avvince dell' Uomo Dio a forza rattiene il suo corpo abbandonato, e impedisce che stramazzi; le chiome nere e sanguinolenti gli cascano sopra la squallida faccia; gli occhi fisi e languenti toccano il cuore, e le piaghe onde ha rotto il corpo santissimo si vedono e si toccano, e la carne aperta e stracciata l'ossa rivela. Quello strazio cred'io, è di più fiera vista che quasi non fu il fatto. Di questa tavola sono in Sicilia innumerabili copie, ma tutte distano dall'originalé quanto i frutti in cera dai veri. Per fermo non è di grata vista quel dipinto, ma forse il Vasta insanguinò ivi il pennello docile alla volontà di chi gliene diede la commissione.

Ivi nella chiesa del convento di S. Antonino è un vasto quadrone sopra il maggiore altare, ed è opéra di Paolo. Il Paradiso n'è il soggetto, e la gloria di Maria e de' santi cari ad essa nell'ordine serafico. Vi si vede in alto la Vergine, la quale sostiene fra le materne braccia il Bambino; S. Giuseppe è al suo fianco; più sotto al destro lato il patriarca S. Francesco in atto di venerare la Benedetta fra le donne, S. Bonaventura, S. Bernardino, S. Giacomo della Marca con una stella in fronte e S. Giovanni Capistrano con il rosso orifiamma sul quale splende il nome di Gesù gli stanno da presso. Dalla sinistra banda Santa Chiara con l'ostensorio in mano, Santa Elisabetta regina con la corona sul capo in abito moniale, S. Pietro da Alcantara e in alto varii gruppi di angeli e serafini. Con vivaci tinte e dotto disegno pennelleggiata è questa tela, una delle più grandi del Vasta, e una delle più rare per l'effetto e la macchia.

576:

Finalmente nell'istesso paese mise il Vasta nel grandioso palagio del principe di Campofiorito una tela dipinta ad acquarello nella stanza della cappella, ed è una replica della Rebecca de' Crociferi di Acireale sopra esposta. Essa non le cede in vaghezza, ma abbandonata quella disabitata magion baronale a tutte le influenze delle stagioni, è vicina a perire, come intero perisce quel vasto monumento dell'insensato lusso feudale. Tutte le porte, ove sono delle figurine graziosissime, dipinse ancor egli, e narrasi, che di tante opere ne rifiutò la mercede, per un reato commesso contro del principe dal suo figlio Alèssandro, che gli era di ajuto, e da quello generosamente perdonato.

Prossimo ad Aci-Catena è Aci Sant' Antonio, ove Vasta adoprò largamente il pennello. Nella tribuna della chiesa maggiore sono tre affreschi di sua mano. Nella volta è figurata, se può tanto dirsi, l'apoteosi di S. Antonio; la Triade sacrosanta con la madre di Dio ne occupano l'altezza, Maria invita a posarsi nella gloriosa sede Antonio, ch'è da tre angeli sostenuto. Un coro di sante Vergini è presente alla di lui ascensione in cielo, e tre dottori della chiesa di Cristo, e le celestiali sostanze tutte dal gaudio invase, e da riverenza comprese in Dio si deliziano. Nelle mura laterali vedesi a destra il santo, che dalla rupe fa scaturire una polla di diafane linfe, onde a' suoi cenobiti estinguer la sete ne' deserti della Tebaide. Qui l'autore aggiunse alla storia degli accessori suggeritigli dall'immaginativa, e dalla potestà comune a' poeti e a' pittori di valersi del verosimile. Quindi non il santo pochi frati e un cammello, come S. Atanasio rapporta, ma gente e a cavallo e a piedi si osservano; e altri regge i giumenti, altri dissetasi, altri compreso da meraviglia ammira il miracolo. Nel lato sinistro S. Antonio varca il Nilo sul dosso di un serpente alato, e S. Macario gli è di costa aggrappandosi alle sue vesti pavido per tema di sommergersi. Sulle rive del fiume sonvi molte persone presenti al nuovo e stupendo prodigio. Anche qui tradì Vasta la storia, avvegnachè piacquegli sostituire un mostro alato ad un coccodrillo, e alterare i fatti rapportati da' biografi di quel campione della

Cristianità. In quanto a' pregi pittoreschi di questi tre affreschi basti il sapere essere il loro difetto il manco di finimento, e la loro qualità precipua l'energia. Ivi leggesi sopra un macigno: *Vasta 1753*.

Sono opera di lui nel tempio medesimo parecchi quadri con le figure quanto il vero, ma non degni di fermarci sopra essi. Parimenti nel quartiere istesso per entro la chiesa di S. Michele locò più effigie cristiane dell'ugual pregio delle precedenti: egli è però che non ci arrestiamo ad analizzarle.

Meritano bensì considerazione i modelli delle statue che decorano il vestibolo della basilica di S. Sebastiano in Aicreale, che egli nel susseguente anno 1754 fornì a un pedestre scultore. Figurano esse dodici eroi del vecchio testamento, fra' quali Aronne, Sansone, Davide e Mosè vincono in eccellenza gli altri tutti; ma non son essi spogli dalle mende del Berninì dittatore di quel secolo. Sono i panni gravi, i movimenti energici, l'espressione gagliarda con poca leggiadria (37).

Nell'anno 1755 diede alla chiesa degli Ammalati, ch'è sita al nord della sua patria, una Madonna con i santi Alberto e Isidoro: e in quegli anni ancora, alla maggior chiesa di Giarre la storia di Tobia; a quella del Milo un' Adolorata; a quella di S. Anna del Riposto una D. N., e a quella della Strada una tela ove si adorano i santi Alfio, Cirino, e Filadelfo con S. Gaetano, S. Giuseppe, e la Vergine Madre nell'alto.

Un'opera di maggiore finimento delle cennate, ora ne arresta, e merita di essere accuratamente riguardata: essa è il S. Onofrio moribondo nella chiesa di S. Francesco di Paola in Aci. Nostro intendimento è avere quì il Vasta mirato al motivo di Ag. Caracci e dello Zampieri nella comunione di S. Girolamo, quadro che ha posto in bilico la stupenda superiorità della trasfigurazione di Raffaello. S. Onofrio si vede con i capelli e la barba prolissi, del resto nudato ginocchioni e per fralezza delle membra sue indietreggia abbandonato il carico della salma moribonda in su le gambe, e il moto spiritale, che innanzi lo incalza

578

a cibarsi del pane Eucaristico con il pondo de' rilassati articoli bellamente contrasta; ma a suffocire il santo padre con pietosa opera due angioi intendono, e per le spalle, e per le terga gli fanno colonna. Un'altra angelica creatura,

Bianco vestita, e nella faccia quale  
Pàr tremulando mattutina stella.

gli porge l'ostia sacrosanta in divotissimo atto, e irradiano il quadro con gai sbattimenti due altre, le quali le accese torcie sostengono, e un'altra in alto a mancina muovendo l'incensiere fa alzare i globi di fumo del fragante incenso. Sublimi nella tela sono altri due angioletti, uno de' quali al compagno rivolto gl'indica il santo, quasi lo invita a contemplare e la beata sorte di lui, e la sua agonia meravigliose; e l'altro con volto umile e riverente le mani giunte sul petto adora il pane divino, come fanno altri puttini librati in sulle ale nel vano aere. Nel centro della composizione in aria è lo Spirito Paraclete, che piove raggi di vivida luce, e mostra come il cielo sia aperto alla santa anima di Onofrio. Ai costui piedi, dimessi stanno la corona e lo scettro per terra: egli sprezzando i mondani altro ne impugna ed altra ne cinge incorruttibili ed eterni nel cielo al fianco di Dio. — La tavola per difetto delle mestiche è oramai buja, e se non sarà ajutata dall'arte si annerirà in breve.

L'estrema sua fattura furono gli affreschi di S. Antonino di Padova. Nel 1752 erasi obbligato dipingervi il coro della chiesa (38), che poi nel 1755 imprese a colorare. Ivi nel centro della volta locò il santo nell'atto di essere coronato nel cielo; a tramontana la Fede, la Speranza e la Carità, a mezzogiorno la Prudenza, la Giustizia, la Fortezza e la Temperanza. Assai care e gustose sono quelle pitture, e di vero sono conservatissime, se ne traggi alcuni peli, che nacquero nelle murate, poichè fu scossa gagliardamente la terra nel 1818. Affaticavasi egli ancora intorno di quelle, quando assalito di sopra le bertesche istesse da paralisia, cadde quasi corpo morto, e i discepoli e il figlio Alessan-



dro soccorrevoli lo trassero giù, e furono vani l'amore de' suoi, le cure mediche, il pubblico cordoglio a risanarlo.

Colpito così dal morbo, pubblicò l'ultima sua volontà, e di ogni avere suo donò l'usufrutto alla moglie, e della quota disponibile istituì erede Alessandro (39). Sopravvisse intero un lustro alla morte delle sue membra; la esistenza fisica gli si estinse nel 1755, l'intellettuale li 28 novembre 1760, e fu sepolto in S. Pietro nella tomba, ch'è oggi delle suore del S. Amore. La vita de' morti è nella memoria dei vivi; ma nè un monumento, nè una lapide la patria riconoscente vi eresse, onde cercato, allo straniero lo additi, e giaccionsi le compiante ossa senza alcun funebre onore a paro di quelle degl'ignari illacrimati, che a seconda vita non si alzano (40). Errò il P. Fedele da S. Biagio, dicendo che *Vasta visse lungamente* (a), poichè di soli 63 anni cesse al fato; ma al vero si appose nell'asserire esser egli vissuto *comodo ed onorato*; che virtù gli fu guida; ed il suo pennello e lo ingegno gli fruttarono dovizioso patrimonio da' suoi eredi sciupato. Ebbe egli aspetto fra il gajo e il grave, che mente serena appalesava contemplativa ed arguta; occhi cervini; naso grosso e adunco; fronte spaziosa e dolcemente arcuata; splendea sulle sue guance il bruno vivace della sanità; mento sporgente; chiome nere; labbra colorate; svelto, ben composto e alto era di corpo; vestiva semplice e schietto, e rado pomposamente si ornava. Molta conformità era nella di lui fisionomia e quella di An. Caracci, ch'è in vero rimarchevole cosa; poichè « era il volto di Annibale alquanto olivastro con gli occhi intensi, la fronte magnifica e il naso rotondo (b) ». Non concedesi lunghi alleggiamenti o riposo; anzi la fatica durava con pazienza e voglioso ne era; divideva le giornate fra i pennelli e l'orticello delle sue domestiche mura, ove i fiori innaffiando, e smovendo di sua mano la terra, dava requie al suo spirito. Frequentò la mercatura, e varii contratti ne esistono presso i no-

(a) *Dialoghi sulla pittura*, l. c.

(b) Bellori: *Vita ec*, Pisa per Capurro 1821, tom. 1, pag. 82.

580

tari Marano e Gambino di Acireale. Vivace nel conversare spruzzava di sali i suoi favellari, e aggradevole facevasi a chi l'ascoltava. Le lettere gli cresceano brio e maturità di giudizi; e appo gli altri benevolenza e stima. Conosceva i poeti, ed era anchè egli poeta (41). Aveva domestichezza e carteggio con librai e letterati; e dalle rimaste epistole si trae, come de' buoni autori e delle buone edizioni curavasi. Se tali monumenti non sopravvissero, dalla ispezione delle sue opere desumerebbesi quanta filosofia aveva egli adunato, della quale non si fa acquisto che al lume della palladia lucerna, volgendo i classici con mano diurna e notturna. Il di lui esempio, e quello di altri pittori come Ag. Scilla, vaglia a scuotere coloro, che la mano, e non l'intelletto educano, se pure tanto si può. Le lettere e le arti compongono una catena di sì tenaci e salde anella, che non si smaglia; e chi un brano ne vuole gli è forza possederla o tutta o in gran parte. Però vaglia loro l'esempio di Vasta, il quale onde essere buon artefice, fu letterato.

In quanto ai suoi pittoreschi talenti è da osservare due cose, e l'una si è ciò che da sè solo valesse e quanto sentisse avanti nell'arte; l'altra come alla Sicilia giovò, e la sua scuola mantenessi in fiore, e perchè cadde dappoi. Primamente però al potere della mano e della mente sua debbonsi volgere le parole, indi alla successione pittorica da lui avuta, cioè ai vasteschi, i quali fino al 1800 ebbero regno, e che brevemente, e con sommo nome e fortuna rifulsero.

E ferdandoci al primiero oggetto, osserviamo non potersi, come con quasi tutti gli artefici si è fatto dagli storici o critici loro, dividere le pitture di Vasta in più epoche o stili; perciocchè di 34 anni circa portossi egli in Sicilia già fermo nell'arte, e dopo di essersi fatta una maniera tutta sua, la quale non variò giammai; e ignoriamo noi l'opere sue d'oltremare, e quelle della adolescenza per trarne confronto, e cronologicamente classificarle, e quel che accennato ne abbiamo non è da tanto. Come fu detto, non trovò egli la Roma del Sanzio, e del Buonarroti,

bensi quella del Berettini e del Bernino. Gli animi vinti dal nuovo, da ree massime affascinati, e quasi da rapida fiumana condotti, non aveano speranza di riva, nè agognavano cavarsi dalla pegola spessa. Tutti erano tinti di una pece; gran ventura per chi avea men sudiciume. Fu buonfatto, e di lieti auspicii segno volgersi Vasta a' sacchiani, invece de' cortoneschi, e nel birio fuggire gli allettamenti de' seguaci di Pietro, gli applausi popolari, la certezza del lucro, e porsi per lo sterile, e difficile sentiero della virtù. È quindi ch'egli è poco contaminato, e più d'ogni altro siciliano d'allora seguì i sani precetti pittoreschi. Studiò oltre alle cose di Sacchi, quelle di Correggio, di Guido, dei Caracci, e sopra tutto le pitture di Raffaello, delle quali acquistò le stampe or conservate in parte dal Greco. Guardò altresì le tele del Conca, del Solimene, e dell'istesso Berettini; da tutti raccolse qualche cosa di buono, ma non da tutti solamente il buono. Lo stile suo per conseguenza non è propriamente di una scuola; ma quasi rapsode di varie piante compose una ghirlanda, e se ne cinse, nè vi tolse di mezzo l'ortica, che fra gli anemoli e i tulipani ancor crebbe. L'ordinario suo modo di pingere è il garziano al marattesco sposato, e poi seguendo i subbietti, ora declina a Guido e Correggio, ora a Solimene e Conca, e all'istesso Pier da Cortona.

Non abbassò mai il pennello all'inferior pittura, nè bertesche, nè bamboce, nè frutta, nè animali veduto abbiam nei coloriti di sua mano; amò sempre, e quasi unicamente il sublime, e più severo che lieto erasi nella scelta, e nella sposizione delle storie. Cavava la cagion del piacevole dalle viscere del fatto, che rappresentava, non già da circostanze risibili, o eterogenee: a paro dell'epopea, (se un così alto paragone è concesso) che mentre maestosa e semplice incede con gravi e profonde orme, imprime una tale commozione negli animi, che ricreandoli non li sazia, e di magnanimo diletto l'inebria, senza aver ricorso a' *scurriti modi di vile mima, che il pudore insulta*. Sobrio inoltre si fu nelle composizioni; nè personaggi o episodii estranei v'intruse; non n'esiste una sola riprensibile per

582

questo canto: son esse ben disposte, o che piramidi, o semicircolari, o à fulmine le concertasse; nè una figura si desidera a riempirne i vuoti; meditava egli gli abbozzi, e con pochi attori empiva gradevolmente la scena: quant'è mai difficile saper ammirare, e seguire quest'aurea semplicità! Questa lode, che all'intelletto di Paolo non già al suo pennello si addice, non l'ha comune con molti artefici. E poichè ci siamo fatti a riflettere sul modo delle sue composizioni, è di mestieri avvertire come solea dividere le tele sacre in due spartimenti, l'uno in piè di esse, l'altro al di sopra, e nel primo i miracoli le apparizioni poneva de' santi; nel secondo i celesti intervenienti alla macchina, e che favorivano, ajutavano, movevano i loro divoti; ma queste parti non eran disgiunte, anzi legate fra loro con artificio.

Reo metodo tenne egli nel mesticare, che brunazze, e cretose faceva le imprimiture, onde annerano, o screpolano le sue tele, e non saranno lungo patrimonio dell'età avvenire. In ciò fu piuttosto seguace de' cortoneschi che de' garziani: i suoi discepoli, e suo figlio spinsero poi troppo oltre questa pratica, e così deturparono le loro tele.

In quanto all'invenzione puossi affermare, che non sempre fu originale, non perchè la propria fantasia non fosse feconda d'immagini; ma perchè trascinato dal costume de' tempi, che all'imitazione inclinava. In ciò fare pose egli le piante sulle orme di Paolo, e se ne discostò poco. Per lo che il suo discepolo, e poi emulo Michele Vecchio lodar sentendo le pitture del Vasta eseguite in S. Sebastiano solea dire: *Chi può loro negar lode? ma non tutte nacquero per li*. Invece di scegliere i gruppi o le figure da' peggiori, servivasi (tranne un singolare esempio) di Raffaello, de' Caracci, di Guido, di Domenichino e di altri sommi.

Fu il Vasta di vero, frescante piuttosto che pittore ad olio, pur nondimeno le sue tavole non cedono a' suoi affreschi, ma ad essi confrontate son poche. Amava sempre in esse abbondare di luce, e rare e forti ombre adoprava, in ciò al contrario de' marattheschi; ma oggidì le sue tele per effetto dell'imprimiture sembrano più buje di come uscirono

no dalle mani dell'artista, lo che dalla memoria de' vecchi, e dal confronto de suoi affreschi desumesi. Scegliea forme naturali, e rarissimo più o meno del vero. Alquanto negli andari de' panni si fu manierato, e predilesse le pieghe piazzose, e non servì bene il nudo. I suoi colori ordinariamente son quelli della natura; le sue carnagioni vive, nè manca di accordo e di armonia. Fu disegnatore diligentissimo volendo, ma non sempre volle. Il suo stile è facile piuttosto che minuzioso e diligente; eseguiva con incredibile velocità, e tutte le opere che ha di lui la Sicilia (chiamate *innumerabili* da' contemporanei)(a) le condusse in soli 23 anni. Conobbe bene la prospettiva, quel magico degradare d'ombre e di luce, onde sfondava i quadri a suo talento. È per l'energia del chiaro scuro che le figure sporgono fuori de' quadri, e sembrano quasi investirci, ed esser come noi spettatori, oserei dire. Chiamerò finalmente eterno l'impasto dei suoi freschi; prova ne sia una Pietà sita nella marina di Aci, esposta per più di 80 anni alle piogge, all'aria, ai salsi spruzzi del mare, e tuttora esistente (42).

Leggiadria ed avvenenza hanno le sue teste muliebri e giovanili, per lo più di chiome bionde; i suoi pargoli spirano grazia, e paffutelli e gioviali di sè innamorano i riguardanti. I vecchi non hanno uguale bellezza.

Ristorava l'antico con buoni metodi; il S. Antonio di Padova, il S. Tommaso Apostolo di Platania, che sono nel duomo di Aci, furono da lui ritocchi. Nel 1753 riabbelliva la Madonna dell'Oreto di Matteo Ragonisi. Vi aveva il divino infante rifatto, e già alla Vergine dava vita novella; ma ciò non vollero i preti e le ignare devote use adorare la vecchia immagine, e che solo volevanla rinfiorita, come la minuta gente con insopportabile sciocchezza vuol che si faccia, e il Vasta ridusse il bambino com'era, dicendo loro sdegnamente: *Una madre si brulla non merita un figlio sì bello*, ed ora meglio, che disdipinto l'avesse.

---

(a) Dialoghi sopra la pittura, l. c. pag. 261.

584

Fu ritrattista esimio, e i suoi ritratti sono a centinaia: soleva porre in pie' de' più grandi un suo cane favorito, di cui ne ho io l'effigie, quasi per contrassegno che l'opera fosse sua. Alcune volte in simili fatiche usava i pastelli, e tre se ne conservano, uno presso Francesco Patané architetto, l'altro presso Domenico Scudiero, il terzo è presso gli eredi del Sac. Carlo Pennisi. È lieto il vedere come spesso e' li campiva, talchè con gli accessori cresceva soavità al ritratto senza scemare l'effetto.

Così Paolo Vasta con le opere decorava Acireale, con l'esempio infiammava al lavoro la gioventù, con la maestria nell'arte accrescea riverenza agli artefici, con la voce incoraggiava, e promuoveva gli studii gentili. Quindi queste discipline, poco pregiate in quelle regioni, mise egli in fiore, e in tutta l'isola quindi ravvivò. *Senza invidia facea gustar la virtù a' discepoli* (a), onde numerosa schierà ne accorse alla sua scuola. D'Anna, Giuseppe Grasso, Cali, Vecchio, Finocchiaro, Alessandro Vasta, Leonardi, Giuseppe Grasso Giamingo, Leotta, Giovanni Musmeci de' baroni di Torreamena, Ignazio Castorina furono suoi allievi; e da lui animati salirono chi più chi meno in arte. Sparsi costoro per tutto il regno fecero pittori Alessandro d'Anna, Pietro Vasta juniore, Corinzio, Grasso, Greco, Caltabiano, Crestadoro, i tre Manno, Interguglielmi, Salpietra, Coppolino, il Pollace, il Dominici. Costoro e pochi altri, che vasteschi addimandansi, il nome e lo stile di Paolo diffusero per lo intero reame siciliano, e nuovi seguaci crearono. Tanto un solo può all'incremento dell'arte giovare quando alle doti della mente, e alla celebrità, aggiunge quelle del cuore, e in nulla è tocco dai morsi dell'invidia. Per dare un saggio de' vasteschi ne fermeremo brevemente sopra coloro, che crebbero in voce su gli altri, cioè, Vito d'Anna, Alessandro Vasta, Michele Vecchio, e Alessandro d'Anna: degli altri alcuni figurarono secondariamente, alcuni ancor vivevano al (1827). Così queste memorie storiche chiudiamo.

(a) Padre Fedele da S. Biagio, l. c.

Vito d'Anna ai 3 gennaio 1736 si obbligò per 8 anni servire il Vasta, e costui essergli institutore in pittura; ma era egli già da due anni in Aci come si legge nella sottoscrizione di una Pietà a fresco dipinta nella chiesa dell'Addolorata in Santa Caterina, ove sta scritto: *23 maggio 1734—Vito d'Anna Pa.<sup>no</sup>*. Questa per quanto sappiasi è la prima opera di Vito, perchè non contava egli allora che 15 anni; e quanto è diversa dalle pitture della cupola di santa Caterina in Palermo! Se egli non vi avesse apposto il proprio nome, chi l'avrebbe riconosciuta per sua? È in quell'opera D'Anna, un bambino che stampa orme incerte sopra un suolo ineguale e difficile. Nella chiesa di S. Biagio di Aci S. Antonio havvi un suo S. Vito a piè del quale accovacciato è un cane, che stassi placido e cheto, ed è miracolosamente ammansato da quel divino protettore degli idrofobi. Nella chiesetta de' Raccomandati di Aci è di sua mano a fresco N. D., che con ambo le braccia distese spiega i lembi del manto sacro, e vi rifugia parecchi devoti, che in lei credono la loro salute. Vedesi nell'esposte tre pitture com'egli velocemente salisse in arte, e come l'impasto, la luce, il disegno, i colori coreggesse. Di maggior pregio si è l'icona, che sorge verso il Riposto nella via dell'*Allarello a quattro faccie*, e la tavola della Chiesa degli Agonizzanti in Aci. È in questa raffigurato un moribondo, cui la religione appresta gli estremi ajuti; e l'immagine della morte, l'agitazione dell'infermo, il dolore della famiglia derelitta vi sono descritti con qualche energia, e svelano come l'autore faceasi mano mano dotto nella difficilissima arte dell'espressione. Cedono tali quadri al ritratto sopraccennato del prevosto Gambino; dessa si è dell'adolescenza e gioventù di Vito l'opera migliore.

Da Aci in Palermo, e poi in Napoli, e da lì in Roma recessi ove Olivio Sozzi lo diresse a Corrado Gianquinto, il quale vedendone la maestria molti elogi gli profuse, come in una epistola al Sozzi si legge. Era il Gianquinto pittore poco corretto, e chiaro per la sua fretta quasi giordanesca, onde le Spagne gli fruttarono applausi e tesori. Ab-

586

benchè D'Anna non l'abbia avuto a maestro, ma quasi a guida, certo si è, che appo ~~cos~~si peggiorò lo stile della sua scuola natia, conciossiachè quegli a paro di Vasta è manierato quanto Ciro Ferri in confronto del Sacchi. Per sua buona ventura vi si fermò poco, e gli fu proficuo lo studio e l'esame, per quanto la brevità della dimora a lui concesse, dei capi lavori degli artisti maggiori. Fu ivi ammesso nell'accademia di S. Luca (a) e il titolo di conte

---

(a) *Memorie per servire alla Storia dell' Accademia di S. Luca*, di Melchior Missirini, Roma per de Romanis, 1823. A meglio conoscere quanto concerne Vito d'Anna, trascrivo ciò che l'illustre Salvatore Betti mi partecipava: « Roma 27 giugno 1871. Sig. Cav. pregiatissimo. Vito d'Anna fu eletto accademico di merito di S. Luca nella congregazione de' cinque giugno 1763. Ed ecco ciò appunto che trovo registrato negli atti accademici. Congregazione de' 5 giugno 1763. Furono proposti accademici di merito dal Sig. Principe (cioè Mauro Fontana) il Sig. Filippo Colino scultore torinese etc. ed il Sig. Vito d'Anna pittore commorante in Palermo, del quale l'Accademia aveva visto per il passato un' opera, e di cui vari Signori Accademici diedero ottima informazione per quello appartiene alla pittura e per quello riguarda alle qualità e buoni costumi. Fu pertanto passato il bussolo pel Sig. Colino etc. Si tornò passare il bussolo messolo a partito il sopradetto Sig. Vito D'Anna. Solo ebbe tre palle in disfavore, e ventidue a favore: per lo che restò ancora creato accademico di merito il detto Sig. Vito D'Anna ».

Il valente pittore mandò poi all'Accademia, secondo gli statuti, il proprio ritratto in tela da lui stesso dipinto; e conservasi nella nostra galleria.

Il bozzo di questo ritratto oggi 1878, trovasi nel museo di Palermo in piccolo: una replica quanto il vero fu portato in Aci dal di lui figlio Alessandro D'Anna, ed è posseduta dal Comm. Lionardo Vigo, e su questa replica autografa ne fece copia il pittore Giuseppe Patania per incarico del benemerito Agostino Gallo, la quale al presente fa parte della collezione de' ritratti degl' illustri siciliani che decorano la Biblioteca comunale di Palermo. Mi giova qui far conoscere agli avvenire che il ritratto di Paolo Vasta della detta collezione, è di mano del Patania, copiato dall'autografo del Vasta, posseduto dal Vigo.

Oltre a Vito D'Anna furono soci dell'Accademia sudetta, giusta la storia della stessa Accademia compilata da Melchior Missirini i seguenti artisti:

**Cozza Francesco**, pittore palormitano, nel secondo secolo



Paladino gli concesse il pontefice; ma l'aere malsano lo costrinse contro il voler suo a restituirsì in Sicilia (43).

In Palermo allora viveasi Gaspare Serenario, il quale meritamente avea nome di uno de' più prestanti pittori dell'isola; mirabile per l'effetto de' suoi affreschi, per la forza del chiaro-scuro, per ardire nelle invenzioni, negli scorti, ne' gruppi. La cupola del Gesù in Palermo, da lui dipinta, quanto affermiamo testifica. Ma il Serenario era assai dedito allo stile dei cortoneschi, e per quanto fosse ardente il suo ingegno, tanto più i modi di Pietro, lontani dal vero, seguiva. In quella stagione nella quale ancora la fiaccola della critica non risplendeva, fu dagli stessi contemporanei notato il difetto di *correzione* nelle sue opere (a). L'arte in Sicilia del buon sentiero sviata, avea mestieri di alcun valoroso, che la richiamasse sulle tracce smarrite; e siccome Vasta, che solo allora il poteva fermò sua dimora in Acireale, D'Anna la riforma intraprese senza scemare con ciò la gloria del maestro; poichè da lui omanava la luce, ch'ei diffondea. Sobrio nel disegno ed esatto, educato nello studio dell'antico, e molto più de' greci marmi, dei quali i gessi che da Roma Vasta avea addotto, il nudo corresse, e in più alto stato di perfezione di come lasciato lo avea Serenario salire lo fece. Era costui attempato, quando D'Anna primeggiava, e Palermo al

Del Po' Giacomo, palermitano, nel secondo.

Del Po' Pietro, palermitano, nel secondo.

Luvara Francesco, messinese, scultore in argento, nel terzo.

Laureali Tommaso, siciliano pittore, nel secondo.

Monosilio Salvatore, messinese, nel terzo.

Manno Dott. Antonio, palermitano, nel terzo.

Manno Cav. Francesco, palermitano, nel quarto.

Manno Vincenzo, palermitano, nel quarto.

Nicoletti Cav. Francesco, palermitano, architetto, nel terzo.

Rossi Mariano, da Sciacca, pittore, nel terzo.

Scilla Agostino, da Messina, nel secondo.

L'istesso Missirini a p. 359 della citata storia rapporta che Francesco Manno si fu uno de' 15 che nel 1811 firmò l'atto di elezione di Principe perpetuo dell'Accademia in persona di Canova.

(a) Padre Fedele da S. Biagio, l. c. pag. 248.

588

vedere i lavori suoi lasciava i modi di Serenario, e i vasteschi adottava. Paolo da Aci confortava il discepolo con lettere di incitamento, con disegni, con istampe delle classiche opere. D'Anna nel 1751 compiva la cupola di Santa Caterina, ch'è il dipinto più felice, che abbia condotto: per quello tutte le menti a lui si volgevano, e novella vita dava alle arti del disegno nella sua patria, e precipuamente nel genere degli affreschi. Quando a confronto con Serenario nella chiesa dell'Origlione venne a dipingere una tela, ma in quella pugna non colse la palma, e il giudizio pende di chi fra loro prevalse. Per fermo in sublimità vinse D'Anna, nell'effetto e nel chiaro-scuro Serenario. Vito fu grande pittore a fresco, ad olio non pari a se stesso. Conservò sempre la maniera nel panneggiare, abbenchè meno piazzose siano le sue pieghe, e più vestano il nudo di quel che Serenario era uso di fare; e in ciò seguendo il maestro di lui, e di poco l'emulo vincendo, ne lasciò piuttosto il desiderio che l'esempio del bello. Gli estremi non sempre con castigatezza condusse, e diede alcuna volta alle sue teste un non so che di statuario, che poco esprime la vivace mobilità di chi vive. A compiere la riforma quasi condotta a perfezione dal D'Anna, sorse Giovacchino Martorana, il quale giovane mentre quegli declinava per poca salute, mandò da Roma le tele, che nella chiesa del monastero di Santa Rosalia si conservano. Vi accorse a giudicarne lo stuolo de' professori, e D'Anna primo fra essi e conobbe, con sua sorpresa e tardi, come erano volte le massime del secolo, e come le vesti con maggiore perfezione piegavansi. Martorana spinse l'arte un passo più innanzi de' vasteschi correggendo gli andari de' panni, e richiamò la pittura, per quanto la stagione lo permetteva, a maggiore autorità, e semplicità. Da lui Velasquez fu scosso e posto per la buona via, e sentono molto del martoranesco le opere prime di costui. Da Velasquez, ma più dalla natura, e da voi stesso apprendeste, mio dolcissimo Patania, quell'incantevole maestria, onde pittor delle grazie, e Anacreonte della pittura vi proclamarono gli uomini, e fra voi due s'interza Riolo, il quale co-

nobbe i sanî dettami dell' arte. Così per l' opera de' vasteschi, e martoraneschi; cancellaronsi interamente le erronee massime di Berrettini, che nelle immaginose siciliane menti eransi fitte.

Le pitture più insigni di Vito D' Anna sono tre e tutte in Palermo; la chiesa di S. Matteo l' anno 1756 compiuta, la cupola di S. Caterina, e quella del Salvatore. Nella prima di esse è la volta della navata di centro bellissima, la seconda vince entrambe in eccellenza, e la terza da' suoi discepoli compiuta non ha di sua mano che il disegno, e gli angioletti, che fanno ghirlanda al cupolino. Se l' ignoranza delle monache, e l' infermità non gli avessero tolto agio al lavoro, magnifico testimonio del suo sapere ne avrebbe lasciato in quella cupola (44).

Volendosi da noi esporre la convenienza del merito pittorico del Vasta e del suo discepolo, ne basterebbe esaminare il colore, l' invenzione, l' espressione; poichè in altro non rilevasi fra loro notabile diversità. Nelle tele d' ordinario l' Acese trionfò del palermitano; e più liete, e artisticamente condotte il transito di S. Onofrio, l' arcangelo Raffaello, la Pietà e N. D. del suffragio si sono, del battesimo di Gesù all' Origlione, del S. Antonino alla Cattedrale, de' santi Matteo e Mattia, le prime dal maestro, e dallo scolare effigiate le seconde. Entrambi si furono essi pittori di macchina, ed è sopra di questo campo che deve il parallelo instituirsi. Vasta a noi sembra autore di maggior effetto del D' Anna: abbenchè leggiero negli sbattimenti e largo di luce, seppe con più industria dell' altro riunirla, e trarne vantaggio; la gloria della volta di S. Matteo in Palermo di quella di S. Sebastiano in Acireale meno colpisce ed amмага. Paolo usò colori forti, e molto più nelle carni, Vito l' ingentili e illanguidì, ma alcuna volta all' animata fierezza delle tinte del maestro le grazie sposava. In quanto all' invenzione devesi la composizione dalle sue parti dividere: più grandioso si fu Paolo nella prima, e vastità sviluppò d' intelletto, e le sue maggiori storie sono, come cennato abbiamo, poemi in colori. Vito ebbe campo di dare saggio di sè in S. Matteo, e non seguì frattanto

590

quella coordinata catena di fatti, ch'era costume dell'altro il serbare, non ribellandosi alle leggi comuni a tutte le arti belle, e da' cui legami non va sciolta la pittura. Nè la cupola del Salvatore, ch'è con mirabile magisterio inventata, sorpassa il solo coro di S. Sebastiano, per cui sopra abbiamo speso molte parole. Nelle parti il Vasta giovossi non rado delle cose altrui, e fu il discepolo di questa pecca poco o nulla censurato. L'espressione per fine delle figure dipinto da Paolo sorpassa quelle delle immagini di Vito, le quali, oserei dire, statuine appajono. Ottimo divisamento si è, per quanto puossi, dare anima alle pitture, onde avvivare ciò che per natura è muto, insensato, e che destinato hanno gli uomini dal sociale consorzio inciviliti a significare favellari e sentimenti, i fatti insomma dell'umana vita.

Uno de' primarii pittori siciliani si è Vito D'Anna, non già primo fra tutti, che che ne dica Hovell, il quale l'antepone a Pietro Novelli, in ciò meritamente censurato da Ag. Gallo (a). Non può negarsi bensì, che nelle opere di macchina D'Anna più genio, e immaginazione palesò del Monrealese, e la cennata cupola del Salvatore la nostra sentenza dimostra. È dessa una delle più popolate, e ricche opere dell'isola, e non mai il Novelli architettò pitture grandiose cotanto. Per altro siccome costui si fu schietto naturalista, e l'altro imitatore dell'ideale, o della bellezza che negli umani corpi si appalesa in parte, e non siede in nessuno, e solo all'immaginativa si appresenta intera, però non puossi fra loro stabilire confronto.

Alessandro figlio del D'Anna, estinto il genitore, discorrendo in Aci vi addusse molte pitture paterne, le quali ivi in largo numero si serbano. La più ampia tela di lui, che le chiese acesi abbellisce è una nascita alla Grotta, ed è di quelle, che vedute abbiamo, la più decorosa. Morì egli di tisi di anni 50, li 13 ottobre 1769, e fu inumato in Palermo nella chiesa di S. Matteo (45).

Furono suoi discepoli molti pittori, ma niuno di essi

---

(a) Elogio di Gagini,

pareggiò il maestro, e per quasi tutto il siciliano reame la scuola del Vasta diffondendo, ne adulterarono e non nobilitarono lo stile. Giuseppe Crestadoro palermitano nel 1743 fermò il suo soggiorno in Messina, ove morì di 97 anni nel 1808. Fu coloritore vivacissimo, possedeva il talento della composizione e un'aria vaga dava alle sue figure; ma non seguì nel disegno le tracce del suo istitutore e fu manierato oltremodo. Siracusa, Messina, Palermo, Girgenti ridondano di quadri suoi e nome ottenne nell'operare ad olio, come altresì a fresco. (a)

Antonino, Vincenzo, Francesco e Salvatore Manno palermitani e figli di Girolamo e Petronilla Sabella, i primi tre accademici di S. Luca, (b) seguirono la scuola di Vito D'Anna di cui furono discepoli. Antonino fu dotto uomo: dovea legarsi agli ordini sacri, ma preferì studiare pittura con un Agostino Gambino, il quale lasciando Palermo, lo affidò a Vito D'Anna da cui fu prediletto tanto, da dire che un giorno le opere di Nino Manno si sarebbero scambiate con le sue. Il barone Bocina gli commise di dipingere il suo palagio in Palermo, e nella galleria un quadrone di palmi 54, a condizione che l'Accademia di S. Luca esaminasse e approvasse il bozzetto. L'artista vi acconsentì, e spedito il bozzetto a quell'insigne sodalizio, non solo ivi fu approvato, ma il Manno fu eletto accademico, ed egli, com'è di legge, donò all'Accademia quel bozzetto e il proprio ritratto nel 1787. In seguito fu nominato Conte Paladino e cavaliere dello Sperone d'oro. Numerose sono le opere di lui, molto più perchè ebbe il soccorso de' suoi tre fratelli. Egli non volle mai uscire da Palermo, e per tanto rifiutò la pensione governativa per recarsi in Roma, ottenutagli dal P. Filippo Bonanno de' Principi di Cattolica Proposito dell'Oratorio di quella città; rifiutò dipingere la galleria del Marchese Casale di Siracusa, la cattedrale di Malta. Ma Dio avea disposto altrimenti; il Can. Giovanni Bonomi lo persuase a dipingere la chiesa di S. Niccolò di Ni-

(a) *Mem. de' pitt. mess.*, pag. 239.

(b) Missirini, l. c.

592

cosia; vi si recò, e nel meglio della fatica, ivi moriva il 13 Gennaio 1810. di 71 anni, essendo nato nel 1739.

Vincenzo Manno, che nato nel 1745 cessava dopo il 1820 in patria, fu l'indivisibile compagno del succennato fratello. Gli apostoli nella navata della chiesa di S. Giuseppe di Palermo sono suoi; così la galleria del palagio del Marchese Casale di Siracusa, e la cupola e la nave della cattedrale di Malta. I disegni di questi lavori e i bozzetti sono di Nino Manno, e taluni di essi sono in mio potere.

Francesco nacque il 16 Novembre 1752, e morì in Roma il 18 Giugno 1831. Studiò col fratello Antonino e dipinse ad olio e a fresco molto in Palermo. Nel 1786 si tradusse in Roma, ove ottenne il maggior premio al concorso Balestra. Fu caro a' pontefici Pio VI e VII e quest'ultimo lo nominò pittore de' palazzi apostolici. Nel 1806 fu eletto accademico di S. Luca e l'immortale Canova si affrettò a dargliene annunzio recandosi al di lui studio. Nel 1818 e 1819 rimpatriò, ma per poco. In Roma sono innumerevoli le sue tele e i suoi affreschi; ve n' hanno in Palermo, Monreale, Messina, Siracusa, Milano, Costantinopoli, nel Messico. Fu incisore e architetto, ed esistono in Roma testimonianze della sua perizia.

Nulla so di Salvatore Manno, che sempre collaborò col fratello Antonino. Le superiori notizie le ho avute da Giuseppe Manno figlio di Antonino, che visse in Roma, ove fu sempre caro a' più illustri letterati ed artisti. Ed essendo in quei M. S. conoscenze utili alla storia municipale dell'arte per la città di Palermo, nella Pubblica Biblioteca di quella città le deposito.

Francesco Dominici altro allievo di Vito D'Anna, nacque in Palermo, e si fermò in Napoli, ove presso Franceschiello delle Mura si scostò dai modi della scuola natia e più alla natura si volse; conobbe le storie, il paese, il ritratto. Nulla abbian noi veduto delle sue pitture e n'è quindi mestieri, contro la nostra voglia e costume, rivolgerci al giudizio altrui, e quello del nostro amico sig. Gallo precegliendo, riferiamo quant'egli ne attesta. Cioè, che se il Dominici non arrivò a liberarsi interamente della

maniera falsa nel disegno, superò bensì i pittori del suo tempo nel colorito, e nel tocco gustoso del pennello, precisamente pingendo le drapperie. In questa parte aveva fatto un lungo studio sulle opere del Rubens e del Vandyck; onde dalla Real Corte venne agli altri pittori preferito per i ritratti di varie persone reali, e fu da S. M. creato direttore dell'Accademia del nudo; onorato da tutti e rispettato visse sempre agiatamente in quella città, ove finì i suoi giorni verso il principio del corrente secolo. Nella galleria del marchese Berio, nel palazzo del principe di Roccella, come altresì in quello reale di Caserta si ammirano diverse sue pitture di bellissimo effetto, e di brillante colorito (a).

Altro scolare di D'Anna fu Tommaso Pollace, il quale in nulla scostossi dalle maniere vastesche; si ridusse, e domiciliò in Licata: giovane trattò con energia i colori, oggi 1827, è pittore da sgabelli.

Per ultimo Salpetra, Giuseppe Testa e Vito Capolino morti in vecchiezza nel principio di questo secolo, ed Elia Interuglielmi vivente, 1827, dal D'Anna appresero pittura e niuno di loro il nome de' vasteschi sostenne. Dopo il suddetto, a terminare il quadro de' discepoli di Vito D'Anna, è mestieri aggiungere, esistere in mio potere delle preziose notizie raccolte da' fratelli Manno in Roma. E siccome sarebbe lungo riassumerle, ho meglio stimato depositarlo presso la Biblioteca comunale di Palermo a servizio degli amatori della storia patria. Sono ivi utili ricordi di Antonello da Messina, di Vincenzo Anemolo, di Antonio il Siciliano, del Cieco di Regalbuto, dello Zoppo da Gangi, di Pietro Novelli, di Filippo Paladino, di Tancredi, di Antonino Grano, di Pietro dell'Aquila, di Gaspare Serenario. di Vito D'Anna.

Mentre in Palermo, Siracusa, Licata, Messina gli allievi di D'Anna fiorivano, in Acireale Alessandro Vasta e Michele Vecchio operavano ajutati, seguiti, emulati da altri pittori; e per gran parte dell'isola spargevano le loro opere.

---

(a) *Giorn. di Scienze ec.*, fasc. 17.

594

La morte di Paolo non estinse ne' loro petti il fuoco per l'arte, anzi perduta quella guida sicura, lasciati a sè stessi, in sè stessi cercaronla, e sforzaronsi di occupare il posto di lui e riempirne il vuoto; però l'emulazione, l'insegnamento, il lavoro crescevano. Con la patèrna fortuna non ereditò Alessandro il genio del padre: di minor mente, non che fermarsi all'imitazione de' grandi artefici, servile si fece, poco inventò, nè egregiamente copiò. Parimenti può affermarsi di Alessandro D'Anna, il quale volendo il genitore e P. Vasta seguire, peggiorò lo stile d'entrambi, e un terzo ne compose, il quale da quelli derivando vedesi stravolto e contrario a verità e a bellezza. Michele Vecchio egualmente d'indole altiera, e versato nelle scienze e nelle lettere, volle dipartirsi dai vasteschi, e il fece; disegnò con precisione e forza, ma il colore, e la gentilezza delle forme non conobbe. Alessandro Vasta vinceva costui in leggiadria e in vivacità nelle tinte. Il Vecchio lo superava nella perfezione dei contorni e nell'originalità; Alessandro D'Anna ultimo fra loro per le storie, che ad olio od a fresco si fossero, era primo per i paesi a tempera, ove è leggiadrissimo e che valgono tant'oro.

Ma la rinomanza del genitore e gli agi della vita, per cui non era dal bisogno astretto ad invilire il pennello, e lo splendore e brio del colorito diedero ad Alessandro Vasta il primato finchè visse, il Vecchio in secondo luogo ponendo. Nacque Alessandro in Roma è vero, ma pargolletto da lì mosse per Sicilia, e nulla apprese colà. Suo padre gli fu sprone, esempio, maestro in pittura. Numerose sono le sue fatiche, e grandi fatti prese a descrivere, e raro a fresco, in ciò allontanandosi dal costume di Paolo. Incompleto aveva lasciato costui il coro di S. Antonino, che la paralisi gli aveva vietato perfezionare; quindi Alessandro con i cartoni di lui lo dipinse nel 1755; e di sua mano sono i quadri del Santo, che predica a' pesci, ov'è un bimbo tutto coricato col ventre per terra tuffando il braccio nell'onde del mare, che diafane spumeggiano al muoversi della mano; e l'altro in cui l'asinello lascia le



biade, e miracolosamente inchina il Sacramento, quadro di bello effetto, e con facilità eseguito. A dir vero i migliori suoi affreschi sono quelli della chiesa dell' Oreto, e la migliore delle sue tele il S. Liborio all' Odigidria; l' ultima sua opera le tavole della magion comunale non compiute (46).

Se pittore veramente originale, di fervida e ferace immaginazione abbiám noi avuto, questi è Michele Vecchio, la cui fama è minore di molto del merito suo. Noi andavamo errati col volgo sul valore pittorico di questo insigne artista; ma l' esame fatto nel corrente anno 1824, del Gabinetto delle sue pitture originali, ci ha reso pensatamente suoi apologisti.

Nacque egli da Ignazio e da Anna Maria Vasta sorella di Paolo nel 1713. L' esser nipote di un pittore di nome chiarissimo fe' sì che i genitori di lui in quella liberissima arte lo avviarono, e sotto lo Zio cominciò egli a studiare a 12 anni. Ma Paolo, abusando dell' autorità e di maestro e di Zio, a vilissimi ufficii lo sottopose; talchè un giorno Michele, di animo disdegnoso e fiero, rompendo un vaso di contumelia che Vasta gli suppose alle spalle lo abbandonò con risolutezza e per sempre. Allora, dopo di essersi trattenuto parecchi anni in Acireale, con ogni opera erudendo la sua mente ed esercitando il pennello, partì per Roma in età di anni 15, ove si fece non piccolo onore, ed egli stesso in una sua lettera, il cui autografo è in nostra mano, dice che in Roma « *visse sempre non men che onesto e da studente di bona aspettazione, come ne diede saggio in varie occasioni pubbliche e ne' concorsi generali dell' Accademia di S. Luca* ». Ivi ottenne diverse medaglie d' onore in età assai tenera e contrasse amicizia con varii porporati fra i quali il Card. de' Vecchi universalmente lo onorava e stimava. Ignoro chi ebbe a Maestro.

Dipinse in Roma, ove dimorò 10 anni, fra le altre opere la Nostra Donna dell' Odigidria nella chiesa de' Siciliani, ove era egli confratello. Si vuole che nel tempo della sua dimora in Roma, Maria Teresa lo avesse chiamato alla Cor-

593

te Imperiale con un pingue assegnamento, e che dopo sei mesi nè fosse partito per motivo a noi ignoto.

Restitutosi alla patria dopo dodici anni di assenza era tale la rinomanza sua che il suo Zio e Maestro, Paolo Vasta, temè di andar vinto dal suo giovane discepolo. E siccome egli allora dipingeva la chiesa delle anime Purganti tutta la sua maestria adoperò in quella volta onde il Vecchio vedendola restar ne dovesse meravigliato: di fatti è quello uno de' più belli affreschi creati dal Vasta. Ma pervenuto in Aci il nostro Michele non risposero le opere sue al nome che lo precesse. Egli credeva trovarvi amici apologeti e ammiratori, ma gli Acesi pieni della maniera del Vasta, non essendo capaci di discernere il sommo merito sì dell' uno come dell' altro, e non sapendo porre entrambi in un posto distinto, ma altissimo, e avvezzi ad estollere l' arte del Vasta, stimarono il Vecchio dappoco e lo trascurarono.

Essendo in Messina, il Vecchio contrasse amicizia con Suor Laura Maria, Abbadessa del monastero di S. Teresa appartenente alla famiglia Alliata di Villafranca, e costei circa il 1750 gli fece dipingere à fresco tutta intera la chiesa di quel monastero, che gli fu pagata onze 300. L' archetipo di questa chiesa fu eseguito in Roma, ed io lo vidi ed esaminai nel 1824, ma oggi più non esiste.

A primo febbrajo 1825 trovandomi in Aci S. Antonio, il Sig. Vincenzo Sciuto, discepolo di Giuseppe Crestadoro, mi rapportava che allorquando Michele Vecchio portò da Roma il bozzo della pittura della chiesa del Monastero di S. Teresa, un certo Castagna comandante dell' artiglieria nella cittadella di Messina, intendente di pittura dispreggiò oltre ogni dire il progetto del Vecchio, ma la Sig.ra Abbadessa volle ad ogni costo che quello si eseguisse. Nel 1783 il tremuoto distrusse quel tempio, e posciachè fu riedificato, lo ridipinse il Crestadoro. Furono suoi discepoli Domenico Cavalli, il Cav. Giuseppe Greco e il Burrasca; dipinse in Catania, Paternò, Randazzo e Belpasso.

Per esaurire quanto è mestieri la biografia artistica e letteraria di Michele Vecchio, aggiungo quanto siegue, Le

di lui figlie e figli Ignazio e Sac. D. Giuseppe mi fecero esaminare a mio comodo la stanza ove erano riunite le bozze delle pitture e i moltissimi manoscritti del Vecchio, ma di tanto più nulla esiste, perchè barbaramente tutto è stato distrutto e disperso. Il poco che io ho conservato si riduce all'ottava seguente, che pubblico per non perdersi:

Andai all' Infernu. Stronguli e Vulcanu  
 E di lu focu pocu mi ni curu,  
 Amai una donna cu lu cor' a manu,  
 Mi crideannu di starini sicuru;  
 In fraudu l' asciai, passu luntanu:  
 Sapiti amici pirchè l' abandunu?  
 Chiù tostu un turcu si fa cristianu  
 Ca na donna mi sta sulu cu unu.

La descrizione della di lui moglie così è concepita. « Sono a darle una nuova forse inaspettata! Mi son fatto sposo: che bella cosa? In età così consistente, al fine venir il cric di pigliar moglie! Ma tant'è, sono in mezzo ai... mi rallegro! Ma pure quel che più deve recarle meraviglia si è non solo il pigliar moglie, ma in Jaci; risoluzione tutta opposta alla mia intenzione: ma bisogna accordarsi a' tempi, alle cose, servendo l'uomo alle sue mutazioni.

Bisogna le dica anche della sposa: è una figlia del fu D. Giuseppe Petralia, zitella in età di quasi trent'anni, nè bella, nè brutta; ma possiam dire delle sue fattezze esteriori esser rimasta piuttosto abbozzata, che abbellita, sebbene non è una sbozza. Porta in dote per ora un'entrata di circa 15 onze all'anno, tra gabelle di terreni assegnate ed altro, con altre successioni che spera, se non muore prima di quelli a' quali succede. Sicchè sono al presente tra vicendevoli complimenti, della madre suocera, cognati e cognate, zii otto, onde può considerare il bel trastullo sto a fare, che ripensandovi cade la mia filosofia e rido solo come un matto ».

Addipiù la seguente lettera che io credo diretta a Vito d'Anna quando costui era minacciato dalla tisi che gli toglie la vita.

« Mi giunse per via dell'ordinario della scorsa settimana una gentilissima lettera di V. S. Ill.ma, per lo che resto consolatissimo nel sentire la risoluzione che ha fatto di venir a fare una villeggiatura in Jaci; mi dispiace però vivamente lo scorgere che a ciò lo astringe la necessità della salute travagliata, vorrei che qui venisse per mero piacere non per necessità; del resto però si stia allegramente. Sa ch' in Jaci Reale trova tanti suoi buoni servi, poco men che quanti sono li cittadini; si ricordi quanto qui era ben visto ed amato nella sua gioventù, per li suoi degni meriti, più d'amore se ne prometta adesso, sicchè si stia allegramente, giacchè è fatta la risoluzione di venire a respirar quest' aere; l'incomoderà forse il viaggio ch' à stabilito far per terra, per mare li saria forse di minore incomodo, sebbene molti temono varcarlo, a cagione di qualche pericolo vi s'incontra, benchè di rado: tuttavia pigli quello spedito le riesce più utile e comodo. Riguardo poi a quanto mi significa di attrezzi di pittura, rispondo: qui biacca, terre, smaltino e qualch' altro colore ordinario, ne trova quanto vuole, quel che sia però di giallolino, alacca fina, bolino ottimo, terra verde minerale, e simili colori fini non si trovano, ma qualunque indigenza si possa dare, frequentemente più barche jacitane fanno il viaggio di Palermo, onde potrà provvedersene senza molto ritardo. Óglio di noce non si trova, ma si trovano le noci, e si fa. Figura gestiararia io non n'ò, né mai n'ò adoprata, uso diversamente, facendo figurine di creta, perchè il legno non fa le azioni naturali, ma dure; sicchè posso servirla nel mio modo usato, non le dispiacerà, in effetto; di gessi ne ho bellissimi portati da Roma, sicchè non se ne pigli sollecitudine, a riserva s'abbia qualche bella testa di putto; di pennelli n' ho quantità d'ogni sorta; pietre da macinar colori n' ho due, una piccola e una grande, ed un'altra mi fu smarrita in Messina; ho un bel macinello di porfido fatto in Roma; potrà dunque portarsi un macinello, ed una pietra piccola per macinarvi colori fini, ch' io la servirò di una pietra grande di Taormina, per macinarvi colori per dipingere a fresco. Riguardo alla casa non le offro la mia,

perchè troppo angusta; ho inteso esserne prevenuto N. r. D. Pietro Paolo Indelicato fratello del Sac. Cristofaro degente in Palermo, sicchè per primo si valerà di tale offerta, intanto vedrò io di trovarne una migliore. Sicchè, mio Sig. gentilissimo, si stia allegramente, veda in che possa servirla, e me ne dia francamente li venerati ordini, ricordi che gli sono obbligatissimo, e la servirò più che volentieri, onde con pienissimo rispetto si a V. S. Ill.ma, che a tutta la sua gentilissima famiglia, costantemente mi raffermo (47) ».

E tanto basti per Michele Vecchio.

Testimonio dell' arte di Alessandro D' Anna sono la Cappella del Santo Amore in S. Pietro, e quella di G. e M. di S. Sebastiano in Aci, ove scrisse pieno di albagia: *Alexander de Anna pin. 1771.*

È bello qui far cenno di Rosalia D' Anna pittrice di buon effetto il cui nome collegasi con quelli del fratello e del genitore; di lei ha il ritratto il signor Agostino Gallo, ed è di fiorente bellezza.

Mentre in rinomanza alzavasi sopra tutti il secondo Vasta e in valore Vecchio, abbenchè minore nella pubblica estimazione, Giuseppe Grasso *Naso* come quadraturista avea vanto: sin dal 1741 era stato accolto da Paolo fra i suoi allievi, e sin d' allora avea mostrato che da natura sortito avea genio per le arti gentili. Lasciato il maestro, in Messina ornò di rabeschi e fiori il palazzo arcivescovile; in Napoli dipinse nel teatro S. Carlo; in Palermo fu ajuto del suo condiscipolo Vito D' Anna; e quindi in Aci, Mascali, Linguaglossa operò lungamente. Era il Naso più prode negli adorni, campagne e cacce di quello che lo fosse nelle figure: purnondimeno abbiamo di lui tre quadroni in Aci nella chiesa di G. e M. in uno de' quali si legge; *Joseph Grasso acen. pin. 1759;* e da tutte queste opere vedesi non mancare di bravura di pennello, e come in egual modo con franchèzza e rilievo frappasse, rabescasse, aggrotescasse e disegnasse le figure (48).

Finalmente Giovanni Musmeci, Ignazio Castorina *Canzirri* crebbero in voce i vasteschi, di loro basti cennare es-

600

sere il primo scultore in avolio, il secondo in legno e maggiormente rinomato (49).

Mariano Cali *Canzirri* (50) poi, Giuseppe Grasso *Giamingo* (51), Santo Leotta (52), P. Vasta juniore (53), Giovanni Leonardi (54), Francesco Finocchiaro *Burrasca* (55) e pochi altri non misero l'ali all'ingegno e sublimi volarono, nè toccarono quella meta a cui erano pervenuti Alessandro Vasta, Michele Vecchio, Alessandro D'Anna, e l'istesso Naso. Se mai lice con apposito paragone chiarire l'immagine da noi concetta per la costoro prodezza, diremmo al modo de' poeti, che Paolo Vasta *sopra tutti com'aquila vola*, e da presso lo siegue, armato il fianco d'ale robuste, Vito D'Anna, e nell'etere più basso aleggiano i due Alessandri, il Vecchio, i Manni, il Dominici, il Crestadoro, e quindi terragna affaticasi la lunga schiera de' loro seguaci.

Quasi a riva condotta questa fatica, che per il patrio decoro animosi abbiamo durato, è bello paragonare il Vasta e i vasteschi con i pittori coevi, onde dare a ciascuno condegna lode, e stabilire chi più giovò alle arti siciliane, e quanto all'elogiato nostro appartenenti l'universale riconoscenza. Poichè l'altezza del merito di parecchi valent' uomini emerge più splendida quando ne facciamo a conoscere i tempi nei quali vissero, i favori e gli ostacoli incontrati, lo stato della pubblica coltura, da chi essi ebbero insegnamento o a chi lo diedero; insomma se destarono gli spiriti al ben fare e con il loro esempio per la disastrosa carriera del meglio li spinsero. Brevemente abbiamo di sopra delineato come trovò Vasta la pittura in Sicilia, e come le tre grandi scuole di Novelli, Barbalunga e Scilla erano spente quando egli nacque: si fu questa la cagione per cui i falsi principii di Pietro da Cortona si dilatarono facilmente nell'isola; avvegnachè nessuno era da tanto da alzarsi contro il pessimo esempio, messo in onore da' potenti e dalla moda, che ogni ottima disciplina deturpa. Tale erasi lo stato delle arti del disegno in generale nel reame nostro, dal termine del seicento sino al 1750, e i dipinti, e le incisioni, e le architetture, e le sculture sentono di

maniera: Bernini e Pietro da Cortona erano modello ai lavori, le loro opere cercavansi, studiavansi; i loro nomi sonavano veneratissimi in Messina e in Palermo primarie sedi dell'arti, e per eco ed imitazione in tutte le città del regno.

I pittori più insigni di Messina allora si erano i Filocamo, Litterio Paladino, Placido Campolo, Luciano Foti. Il Grosso Cacopardo (a) chiama il Paladino *principe della quarta epoca pillorica* della sua patria, ch'egli chiude fra il 1690 al 1743; abbenchè Gregorio al Campolo lo paragoni e nella sodezza dell'arte posponga (b). Litterio pannelleggiava con franchezza, coloriva vagamente, *ma invituppati e grossolani sono i suoi panneggi, tenebrosi* i suoi quadri ad olio. Placido allievo del Conca studiò i marmi del Buonaroti, onde *pecca un po' troppo nel risentito* specialmente ne' contorni (c). Entrambi operavano di macchina, entrambi erano manierati più di quanto i loro storici confessano, entrambi dalla pestilenza del 1743 furono spenti. Del pari allora perirono i tre fratelli Filocamo, i quali (chechè altri ne favelli) dipingendo a forze riunite la tribuna del duomo di Aci e la volta del coro di Santa Caterina in Palermo mostrarono come nel disegno, nell'insieme, nella luce, nel colorito peccassero e come essi non avranno altezza di nome in appresso. Luciano Foti finalmente non fu che copista. Degli altri molti, che i loro amorevoli cittadini non estimano grandi, noi taceremo: solo ne basta il rilevare, che con la peste del 1743, se mai rimaneva alcun buon segno di pittura in Messina fu casso, e che coloro i quali primeggiarono anteriormente a quell'epoca dolorosa, manierati oltremodo si erano, e poco degni delle lodi ad essi largite da chi ne scrisse prima di noi.

In Palermo, - oltre al Serenario, di cui abbiám detto, splendevano Olivio Sozzi catanese, Guglielmo Barromans

(a) Mem. de' pitt. mess., pag. 281.

(b) L. c., pag. 221.

(c) Mem. de' pitt. mess., pag. 225, - Gregorio, l. c.

602

fiamingo, Filippo Randazzo di Nicosia. Quanto in quella stagione al Sozzi e al Barrromans si profusero encomii, tanto a' di nostri, che i severi dettami dell' arte si sono diffusi, e l' arte ha preclari genii, che la sostengono e sublimano, non che gli encomii si scemano, ma estimansi giusta il loro merito vero. Pittor leggiadro era il Sozzi; ma ebbesi un colorito slavato, monotono, rossastro; mancava di macchia, difettava nel disegno, maneggiava il pennello con massima facilità. Borromans sapeva trarre partito dall' ombra e dar rilievo alle figure; il suo disegno è ingrato e angoloso, ma il suo colorito raro è al vero contrario. Non conobbe Randazzo la grazia delle fisionomie, l' effetto della luce, la correzione del disegno, ma sapeva con arte aggruppare le figure. Se a costoro Serenario si aggiunge avran- si i pittori di quell' età fioriti in Palermo; ve ne aveva degli altri, ma si erano piuttosto da panche, che da altari.

Vito D' Anna giunto in Palermo quando Serenario cadeva, superò gli altri senza fallo, e l' istesso Gaspare come i contemporanei confessano (a), e noi più imparziali giudici non rivochiamo in dubbio. Nè solo li vinse, ma l' arte di molto traviata corresse, e abbenchè disegnatore più fiacco di Paolo Vasta, pur nondimeno il nudo avvicinò alle schiette forme del vero ed all' antica ingenuità. Nel tempo stesso gli altri vasteschi crearono pittori ove non ve n' erano mai stati, e fecero risplendere l' arte ov' era spenta. L' isola tutta ne ritrasse vantaggio, e per la diffusione dell' amore della pittura, e per la minorazione della maniera: sopra tutti si elevò Vasta, e per le innumerabili opere, di cui noi abbiamo poche descritte, molte accennate; e per la molteplicità de' suoi esercizi pittorici, e per la sua valenzia nell' arte: onde puossi affermare, che nel trascorso secolo la Sicilia non ebbe artefice da paragonarsi a Paolo Vasta, il quale non solo fu giovevole alla sua terra natale con le opere della mano, ma bensì dell' intelletto, e con lo stuolo numeroso de' suoi allievi.

Tale si era lo stato della gentile arte de' colori in Sici-

---

(a) P. Fedele da S. Biagio, l. c.



lia nel settecento, che di poi caduti i vasteschi si estinse nel lato orientale dell'isola; e in Messina per i tremuoti e la pestilenza, flagelli, che hanno sempre percosso quella splendida ed egregia città; solo in Palermo in fior si mantenne, chè questa città di ogni dovizia abbondevole, larghe retribuzioni alla fatica apprestava, e non era ivi miserrima la vita del pittore. Se mi si dimanda, come tanti ne furono in Aci città meno magnifica e provinciale, e perchè più non ve ne hanno: io risponderò ciò doversi primamente all'eccellenza dell'intelletto di P. Vasta, il quale rianimò i sopiti spiriti degli Acesi; poichè la fiamma del genio apprendere fa il fuoco dovunque; e tutto, e tutti gira, muove e trascina seco poderosamente; e quindi doversi alla pietà de' fedeli, che nella fine del 1600, e nella prima metà del 1700 elevò nobili tempj a' celesti, onde Vasta ed i suoi ebbero sempre da esercitare il pennello: ma caduto poi il capo-scuola e questa copiosa fonte di lucro, seco loro l'emulazione, lo studio e l'arte si spensero: chè tutto manca quando mancano gl'ingegni promotori e le ricompense, altissimo sprone al ben fare e forse più della gloria e della fama possenti.



## NOTE E DELUCIDAZIONI

(1) I ragionari nostri non saranno di un maestro dell' arte, nè ci faremo a sporre le recondite ragioni della pittura, si descriveranno bensì storicamente i quadri del Vasta: e se mai avvenga che dubbio alcuno propongasi a quelli dell' arte, con ciò non intendiamo assumere persona di giudice, ma solo svelarci non ciechi ammiratori del Vasta.

(2) Baldassare Grasso nacque in Acireale da Michele e innocenza Cali Pigno il 30 Aprile 1654 e vi morì a di 23 Aprile 1714. Dipinse a fresco la cappella del Crocifisso nel Duomo, oggi imbiancata, l' altare sulla porta di entrata della casa de' Merendino, che figura l' agonia di S. Giuseppe: quello ch' è sopra il portone de' Grassi Tarantola ov' è M. de' sette dolori (oggi demolita) e S. Pietro di Alcantara in estasi nella Chiesa de' PP. Osservanti. Ad olio una tavola grande di Santa Lucia nella Chiesa a lei sacra, ov' è un paese che avvicinandosi al buono, cotanto dalla sua maniera si scosta, che sembra di altra mano, l' Agonia per la cattedrale della sua patria, ch' è all' ingresso della cappella di Santa Venera; la Concezione per la Chiesa di S. Rocco mutilata e ridipinta da Mariano Vasta, il quale vi tolse S. Filippo Neri e S. Rocco. Null' altro di lui ne rimane, per quanto sappiamo.

(3) Giacinto Platania nacque in Acireale il 15 Marzo 1647 da Giuseppe e Ninfa Larciacono, morì circa il 1720. — In Aci Castello è un S. Mauro di sua mano ove si legge *Hiacintus Platania pin.* nel libro ch' è nella destra del Santo 1681. In Aci è un S. Vincenzo Ferreri nella sua chiesa con l' anno 1696 e in S. Pietro un S. Antonio Abbate ov' è segnato 1681. Ricavasi da' libri della chiesa di S. Antonino di Padova che nel 1673 ristorò il quadro antico di quel santo tutelare e di S. Gregorio. Sono infiniti i suoi dipinti: può dirsi che non vi abbia chiesa per 20 miglia attorno di Acireale ove non ve ne sia qualcuno. Le migliori opere sue sono un Gesù morto su le ginocchia di Maria presso il Barone Nicolosi, ch' è la più bella fra tutte, i SS. Pietro e Paolo all' Indrizzo, il S. Antonio Abbate di S. Pietro. Sarebbe per certo il Platania salito più in pregio se l' intemperato amore del bello non l' avesse illuso, e non lo avesse fatto cascare nella menda di quel secolo benedetto, onde le carni, le vestimenta, i capelli, i fantini di sua mano coloriti, oliscono, come i carmi del più immaginoso poeta di allora. Lo svolazzo eccessivo de' panni, la mancanza di moto nelle figure, il minuto ed il secco sono i suoi maggiori difetti; e parimenti le teste senili sono la cosa più bella, ch' abbia egli saputo eseguire. Ciò basti per chi vuol vedere le sue pitture e conoscerne lo stile.

(4) Giovanni lo Coco nato in Acireale il 7 Luglio 1667 da Paolo ed

Agata Grasso vi morì il 28 Luglio 1721. Fu discepolo di Platania e studiò parecchi anni in Roma. Nel 1715 dipinse a fresco il chiostro de' PP. Conventuali della sua patria, ove lasciò il suo ritratto con l'iscrizione *Giovanni lo Coco acitano pingeva 1715*. È suo il duomo di Pedara, sobborgo dell'Etna, ivi pose il suo ritratto e l'anno, ma gli diedero di bianco ai giorni nostri, intatto è il rimanente. Possono vedersi i suoi quadri ad olio nella basilica di S. Sebastiano, ov'è una sacra famiglia ritocca dal Burrasca, e N. D. della lettera, che non ha sofferto alcun danno.

(5) Matteo Ragonisi nato in Acireale il 27 Febbrajo 1660 da Giambattista e Maria Larciacono morì il 13 Aprile 1734. Visse tanto a Roma che ne aveva adottato il linguaggio. Suoi sono gli affreschi delle vele della cupola di S. Giuseppe, suoi i due quadri della strage degli Innoceuti, uno alla Cattedrale e l'altro nella chiesa del Suffragio, ov'è ancora il S. Gregorio Tammaturgo; come ancora il quadrone degli apostoli Pietro e Paolo nella sagrestia del loro tempio, e quello di N. D. del Carmine con S. Simone Stock nella sagrestia della chiesa de' Platanj.

(6) Quando oltre alla tradizione altro indizio non si avesse per conoscere da chi Paolo Vasta fosse stato educato alla pittura, onde dar questo onore al Platania basta vedere il colorito di entrambi. L'impasto de' colori è ciò che più facile e durevolmente dal maestro si apprende, o con qualunque studio non si può la prima abitudine cancellare affatto, bensì riformare; ma sempre restano delle tracce nel colorire degli allievi, dello stile di chi diede loro i pennelli: oltre a ciò la ragion de' tempi non contraddice la tradizione.

(7) Quest'epoca è segnata in una carta a lapis nero rappresentante G. C. in grembo alle Marie nell'atto d' inumario: dessa è presso il cav. Giuseppe Greco. — 1827 —

(8) « Maratta (dice il Lanzi, stor. della pittura, l. c., p. 246) non avea talento per cose grandissime ond' egli e i suoi non amarono il dipingere a fresco o di macchina. Egli per inclinazione sarebbe stato sempre pittor da camere o piuttosto da altari. Per esser diligente dà qualche volta nel minuto, come molti giudicano: e tanto leva allo spirito, quanto aggiunge all'industria. Il men ledato in lui è il piegar de' panui; ove per zelo del naturale si formò un sistema, che trita le masse, non rende a sufficienza conto del nudo e le figure talvolta fu meno svelte. Anche nell'armonia generale introdusse un certo che di opaco: un de' segni a' quali si argomentano alcuni di ravvisare le opere de' maratteschi. E veramente l'arte di lui fu ridurre il principal lume ad un solo oggetto; tenendo un po' troppo bassi i chiari nelle altre parti; ma i suoi spinsero, come avviene, questa massima troppo avanti e fluiron talora in una specie di annebbiamento. Vedansi Gherardo de Rossi e Melchior Missirini *Memorie dell' Accademia di S. Luca*, p. 156 ». Quasi nessuna di que-

606

ste mende rinviensi in Vasta. Ne' suoi quadri è abbondante la luce, chè fu precipuamente affrescante al contrario de' maratteschi; e per quanto amasse i lavori di macchina sfuggiva il dipingere ad olio; e nel pannelleggiare invece di tritare le masse, prediliggeva le pieghe piazzare. Non discepolo del Camuranense o della sua scuola egli fu mai; e solo ne ebbe ciò che Carlo e Luigi avevano entrambi imparato da Andrea loro maestro, e che Vasta apprese dal Garzi e da' suoi. Per quanto abbia io dal 1826 a tutt'oggi — Gennaro 1864 — tentato di conoscere il maestro di Paolo Vasta, non mi è riuscito; nessuno de' nostri o degli amici di Roma, me ne ha saputo darè notizia. Nel 1846 tornando a visitare il Museo di Napoli, trovai nella Sala de' Capo-lavori una tela di circa un metro alta e cent, 75 larga, dipinta da Luigi Garzi, la quale avea tale rassomiglianza con le cose del Vasta, da potergliela attribuire francamente. La mia gioia fu immensa, e d'allora non dubitai più essere stato il pistoiese non che il suo maestro, ma sì pure il suo modello. Devo dichiarare altresì che visti in Milano lavori in grande del Garzi, non serbavano l'istesso carattere dell'a tela di Napoli, e perciò si dilungavano dalle forme vastesche.

Trovandomi in Roma nella primavera del 1870, chiesi a Pietro Tenerani, a Salvatore Betti, al nonagenario Minardi notizia di P. Vasta o delle di lui opere, e nessuna ne potei ottenere. Nè i fratelli Manno dimoranti lunghi anni colà, sin dal 1836 me ne seppero dar conoscenza. Dopo circa un secolo e mezzo il nome di lui era scomparso.

(9) Oltre varie prove che abbiamo onde dimostrare la dote dell'Adami, e che tralasciansi per brevità, può addursi la procura fatta da' coniugi Vasta al rev. ab. Giombattista Bioudini tuscolano, per vendere una vigna dotale nel territorio di Albano e contrada di Penafredda. Presso notar Mariano Gambino di Aci il 13 Febbraro 1738.

(10) Conservo io d'ignoto pennello una tela nella quale sono Alessandro e Giustina figli di Vasta ritratti, e il primo agli anni 7 e la seconda a' 3 sembrano prossimi, e siccome l'anno 1732 non fu egli più in Roma, e quel quadro fu da lui da quella città recato in Sicilia, è sicuro che dopo il 1720 impalmò egli Elisabetta e di sette in otto anni si era Alessandro alla partenza del padre da Roma.

(11) È fama che Alessandro Vasta riducesse a morire nella miseria la genitrice; ma ho io una prova irrefragabile per ismentirla. Esistono i libri giornali d'introito ed esito di quel figlio affettuoso; dessi sono presso il vivente Mariano Vasta — 1827 — ivi è rapportata la mesata ch'egli dava alla madre, non solo; ma ben anco spese per orecchini, e vesti di lusso e frangiate d'oro e di argento secondo i tempi.

(12) \* Fu perciò ritrattato (il P. Mariano Leonardi) dal virtuoso pennello del sig. P. Paolo Vasta famoso pittore acitano, di cui si decantano per tutto le belle e celebri opere, chè come preziose gem-

me dell' arte conservano le più cospicue città della Sicilia come quelle di Napoli e Roma ». Carpinato, Vita del Padre Mariano Leonardi

(13) Conservasi dal cav. Giuseppe Greco un S. Francesco di Assisi a lapis rosso e nero, con una croce in mano e sopra il luogo della stessa sta scritto: *P. P. Vasta in 1726* e sul traverso: *Roma*.

(14) « Il Vasta dopo di avere studiato molto tempo in Roma, e divenuto virtuoso, si ritirò in patria, con quantità di belli gessi, disegni, bozzetti e stampe di autori rinomati ». *Dialoghi familiari sopra la pittura del padre Fedele da S. Biagio ecc.* p. 261. Palermo 1788 per Valenza. Or fra le carte possedute dal cav. Greco, discepolo di Velasquez, ve ne hanno disegnate con matita circa 30 di Carlo Maratta, altre del Domenichino, del Guercino, del Tintoretto, del Calandrucci, di Piero de' Pieri, di Bernini e di Agostino Caracci, come ancora molte sono quelle antiche senza nome di autore. Ivi rinvenni il ritratto di Luca Giordano sotto del quale si legge: *Luca Giordano ritratto di sua mano*; egli è a lapis rosso disegnato, e alla spagnuola vestito; ed oggi è in mio potere.

(15) Fu aggiunta al testo.

(16) V. gli atti di Domenico Gambino li 21 aprile 1732. Convenne si di dover compiere il coro in un biennio da correre da quel giorno istesso con dover consegnare espediti li 15 gennaio 1733 la volta con i sottarchi, e nell'altro anno il rimanente dell' opera per lo prezzo di onze 150 delle quali ne rilasciò 30 per divozione alla chiesa.

(17) « Li pittori sono necessitati servirsi spesso dell' anacronismo, o riduzione d' azioni e di tempi varii in un punto, ed in un occhiata dell' istoria, o della favola per far intendere col muto colore in un istante quello, che è facile al poeta con la narrazione; ed in tal modo certamente l' artefice diviene inventore, e si fa proprie le invenzioni altrui accrescendo e diminuendo con lode grandissima ». *Vite di pitt. e scult.* ecc. di G. Pietro Bellori, Pisa per Capurro 1821, p. 47.

(18) Per cui fu stipulato alberano li 20 settembre 1732 pubblicato presso notar Francesco Giuseppe Contarini li 2 gennaio 1733, al quale intervenne per parte del pittore un Mario Musmeci suo procuratore, e delle onze 250 stabilite, 30 ne inviarono all' artista in Roma per compra di colori e arra del negozio.

(19) V. nell'archivio comunale di Aci. Il Tribunale del Concistoro decise in pro di Vasta, l'appello fu fatto alla G. C. delle cause delegate: fu ordinato dal marchese Drago presidente di eseguirsi improrogabilmente fra quattro giorni il concorso, cioè li 23 luglio 1734; Costanzo si oppose; Drago prescrisse di farsi in contumacia dell' opponente; quando la transazione del 10 giugno 1736 per gli atti di Geronimo Marano di Aci spense il litigio. V. l'incartamento presso l'archivio della G. C. delle cause delegate in Palermo.

(20) Candido Carpinato morto nel 1767 fu delle arti e delle muse

608

amico, e precipuamente la lirica e la poesia drammatica coltivava. Giovane apprese pittura da Matteo Ragonisi. Suo nipote Cándido Carpinato, lepidissimo poeta vernacolo, conserva di lui una visita-zione de' magi e una nascita. Dal suo stile vedesi di aver guarda-to le opere di Vasta: è più gentile di Matteo nel disegnare, ma sem-pre duro; ama il rosso, e manierato è ne' panni: le teste senili e i fantini sono ciò ch'egli ha di meglio.

(21) Antonio Santonocito nato li 17 marzo 1702, morì li 27 luglio 1807 di 105 anni; discepolo di Ragonisi mancava di ogni dote pitto-rica e molta più di genio. Esisteva un suo quadrono fra le rovine del-l'ospedale vecchio di Aci, ov'era figurato G. C. battezzato da S. Giovanni.

(22) Sono di mano del Costanzo in patria S. Simone fra altri san-ti tutti di naturale in S. Pietro. S. Margherita ivi: la Coronazione di S. Geltrude dentro il monastero di S. Benedetto. Non può ne-garsi che ne' quadri ad olio mostrò più sapere che negli affreschi e sembra un altro, tanto nelle tele vinco sè stesso. Si fu egli inol-tre scultore, e suo è il s. Giuseppe di Platànj, come rilevasi da un rogito d. l. 12 dicembre 1733 presso Domenico Gambino.

(23) Agli atti di Domenico Gambino 25 Settembre 1733. La tela do-veva essere alta 15 palmi e larga 10 per lo prezzo di onze 22.

(24) In ottobre 1733 Vasta trovavasi in Aci: ma interi gli anni 1724 1735 stiede in Palermo, o in giugno 1736 ancora era colà, come ri-levasi dall'atto di transazione citato nella nota num. 19, ed era in patria nel dicembre di quell'anno. V. la nota num. 26. Le interro-gazioni fatte ai signori Agostino Gallo, Giuseppe Patania, Elia In-terguglielmi, discepolo di Vito D'Anna, e a tutti i conoscitori del-l'arte; e le mie cure in visitare ogni luogo pubblico, dagli anni 1817 al 1875 interrottamente, sono state vane per aver conoscenza delle pitture del Vasta in Palermo.

(25) Per gli atti di notar Antonio la Bella e Savona di Palermo li 3 gennaio 1736 pubblicato in Aci li 4 dicembre 1740 per notar Ma-riano Gambino con la ratifica di Vito D'Anna. Si convenne dover costui servire il maestro, e Vasta insegnargli pittura per anni 8; cioè sino a' 3 gennaio 1744.

(26) Per gli atti di notar Mariano Gambino li 28 dicembre 1736. La pittura fu fatta per onze 40 con l'obbligo di cominciarla in mag-gio 1737 e compirla in aprile 1738. Vasta fu all'atto presente ritor-nato allor da Palermo.

(27) Vi si legge: *D. O. M. Magnificus D. Franciscus Vasta vetu-stissimæ Acis Xiphoniae, et pagorum ejus, maris praefectus, et hujus sacrae cappellae conditor, eademque proprio aere fundatam, ac red-dilibus uctam Beatissimæ Virginis doloribus consecravit. Anno Domini 1749.*

(28) Li 7 agosto 1738 presso notar Mariano Gambino; il quadro do-

vava essero, alto palmi 12. e largo 8; e per onze 12 fu fatto: è sito nell'altare secondo, entrando in chiesa a sinistra.

(29) Ciò n'è noto per organo del chirurgo Salvatore Scalia coetaneo del Vasta e tuttora vivente (1837) il quadro fu fatto per alcune gare ecclesiastiche.

(30) Vedi gli atti di Geronimo Marano li 24 novembre 1739 e 2 maggio 1740. N'è stato impossibile sapere il soggetto di que' dipinti, e neppure se ad olio, o a fresco essi sono. Si è scritto a tutte la autorità, e a' più noti cittadini di quella, senza ottenerne risposta.

(31) Con pubblico rogito ricevuto li 8 febbraio 1741 di notar Mariano Gambino obbligossi Vasta con la di lui genitrice essergli educatore in pittura per anni 9 e mesi sei, cioè sino al 1750 e quegli in contraccambio dovergli prestare l'opera sua personale. Era allora Giuseppe di anni 15 e divenuto maggiore ratificò l'atto materno li 12 aprile 1746 presso le tavole dell'istesso notaro.

(32) V. presso Geromino Marano li 12 gennaio 1742.

(33) Cioè un vestito di onze 7, un ridingotto, un giamberghino, una giamberga di pauno e uno spadino d'argento: a noi, che allo costumanzo de' tempi andati usi non siamo, sembrano esse strane e risibili; ma appartenendo alla vita d'illustri personaggi non è bollo tacerli. V. presso notar Mariano Gambino li 4 maggio 1744. Nelle *memorie biografiche* del Manno citato disopra si legge quanto segue « Durò questa convenzione (tra il Vasta e il D'Anna) per alcun tempo, ma Vito vedendosi tanto padrone nell'arte da poter operare da sè, pentitosi della catena da cui era inceppato viveva tristissimo; soffriva il padre in Palermo per la tristezza del figlio onde consigliato risolse di far supplica al vicerè, acciò fosse liberato il detto figlio, infatti supplicò ed ottenne. Così Vito ritornato in Palermo ecc. »

Queste notizie il Manno le raccolse certo dal labbro di Vito D'Anna, ma scrivendole in Roma dopo moltissimi anni per colpa della memoria le alterò.

Il probabile si è che allo spirare degli otto anni P. Vasta volea ancora ritenerlo presso di sè il discepolo, ma non essendogli riuscito averlo a genero per opera di Olivio Sozzi, come diremo, ed essendosi disgustato con lui pel ritratto del feroce Gambino, risolse lasciarlo libero.

Durante questo tempo il padre di Vito non vedendo ritornare il figlio, sapendo i dispiaceri avuti col maestro ed essendo spirato il tempo dell'alunnato, il 3 Gennaio 1744, ricorse al vicerè per aver libero il figlio. È certo che il 4 Maggio 1744, Vito accomiatavasi dal suo maestro, come si legge nel contratto sopra citato.

(34) Presso Geronimo Marano 18 Agosto 1744.

(35) Presso Geronimo Marano 15 Febbraio 1745.

(36) Il Cav. Palermo, nella *guida istruttiva della Città di Palermo*:

## 610

*Reale stamperia 1816*, erroneamente reputa essere opere del D'Anna le pitture a fresco di S. Gia omo alla Marina. A veder quanto ciò è erroneo basta sapere essere state fatte nel 1723, anno nel quale nacque Vito D'Anna. Sono quegli affreschi opera di Olivio Sozzi e il modello del quadrono della navata gli fu inviato da Corrado Gianquintò da Molfetta ed oggi trovasi in potere degli eredi del Dottor Giorgio di Mauro in Acireale.

Oggi 1875 quella Chiesa è demolita e rasa al suolo.

(37) Ll' 4 Agosto 1754 presso Notar . . . . .

(38) Addi 9 Luglio 1752 presso Geronimo Marano,

(39) Agli atti di Mariano Gambino li 16 Ottobre 1755.

(40) Così io avea scritto nel 1827, ma di poi la Città ordinò a Rosario Anastasi, scultore pensionato dalla medesima, di ritrarre il Vasta in marmo ed egli su ritratto autografo da me posseduto lo eseguì e il Municipio ne fece dono all'Accademia de' Zelanti. Nè a tanto fermossi, perchè volendo denominare la vie della città, quella che dal piano di S. Rocco conduce a porta Cusmana intitolò Paolo Vasta e con marmorea lapide ne conservò ai posteri la ricordanza.

Sarebbe dicevole anche che a lui si dedicasse il piano colà novelamente aperto, perchè nel centro del suo lato meridionale sta l'umile casa, ove quel grande meditò e dipinse tanti capi d'opera, nè potrà avere nome più storico e glorioso per Acireale.

(41) Pochi versi ne sopravanzano del Vasta: i suoi manoscritti ebbero il fato delle sue bozze pittoriche. Dietro una Carta custodita dal Cav. Greco e sparsa di puttini, di suo pugno si legge la seguente.

## OTTAVA

Cori crudili inclinati a lu mali,  
 Labirintu d'affanni e di dulari;  
 Fora megghiu pri mia nun sicutari  
 Pri cui mi duna basca tutti l'uri.  
 Vasta, misiru tia chi sperì fari?  
 Si pazzu, e non ti adduni di l'erruri,  
 Tu sai lu muttu, e s'un lu sai lu 'mpari;  
 Megghiu servu di mori ca d'amuri.

Invero non è questa un'ottava bellissima se vogliasi dare per prova del di lui valore poetico; ma riguardandola come scritta senza alcuna pretesione di farla figurare e per la sua semplicità e per la finezza del motto non è spregevole. Mi duole che i suoi buoni lavori siano smarriti e quel ch'è più senza riparo.

(42) Aggiunta al testo.

(43) Infermossi D'Anna nel tempo in cui doveva pitturar la cupola del Salvatore; i suoi discepoli la eseguirono sopra i modelli di



lui, Pisanato ed entrato in Chiesa gridò addoloratissimo: *Ahi che mi s'innaccia! Quanto male è cseguita, la mia reputazione è perduta*, e in così dire con ambo le mani si percolava la fronte.

Preclare e molteplici opere lasciò D'Anna nella Capitale; e nella *guida di Palermo del Cav. Palermo*, e nei *Dialoghi sopra la pittura* ecc. se ne fa cenno e descrizione. Poco noi avremmo da aggiungere, solo avvertiamo che non tutte quelle che gli si attribuiscono son sue.

(44) Di Vito D'Anna scrisse il Cav. Palermo, l. c., p. 356 che fu « pittore ragguardevole, nacque in Palermo, e manifestò fin da ragazzo il suo genio per la pittura, alla quale dal padre, che esercitava il mestiere di carrozziere fu fatto applicare, ecc. fu ivi (in Roma) creato Conte Paladino e cavaliere dello sperone d'oro papale ed ascritto all'accademia di S. Luca ecc. » Il padre Fedele da S. Biagio l. c. p. 65 narra essere sua opera l'originale della Immacolata a mosaico di S. Francesco in Palermo, e alla p. 25 rapporta essere da più, che sono gli ignari, estimado pittore di maggior valenzia Martorana del Conte Anna « Perchè Martorana usava più colori vivaci ed ardenti, che son quellj che più abbagliano la vista di chi non capisce il forte della pittura, e nel suo trattare era sciolto, pronto, spiritoso ed esprime nel far concepire il bello della pittura. Insomma, che si sapea meglio presentare ai Signori, il che non si faceva dal Cav. D'Anna, che per suo naturale temperamento era placido e di poche parole, anzi per meglio indicarne il carattere, dico, che il suo era più proprio di una buona e timida femineuccia pag. 233 » Rapporta esser suoi due quadroni a fresco nella casa del Sig. Marchese Benenati ed una galleria nel casino del Sig. Principe di Resuttano ai Colli e che queste fatture sono le più decorose di quelle uscite dal pennello del Vito e da mettersi a paro unitamente agli affreschi di S. Caterina di S. Matteo, *con le altre cupole di Napoli Venezia, e Roma, e tutte le altre pitture dell'Italia e degli oltremontani ancora*. Ch'egli non solo fu figurista; ma paesista e architetto e ne chiama in testimonio gli affreschi della villa filippina, condotti in pochi dì, e similmente due presepi, ch'avevano ai giorni suoi i p. p. dell'Olivella. Finalmente espone (p. 256) che fu suo ultimo quadro una strage de' gli innocenti rimasta incompleta.

Riesaminando posatamente quanto scrissi nel 1827 sul D'Anna, trovo utile aggiungere le seguenti osservazioni e notizie.

La prima si è essere certo che D'Anna segnò di sua mano il suo nome e la data 23 maggio 1734 sotto l'addolorata di S. Caterina in Aci; com'è pur certo che nè il Cav. Palermo, nè il Principe Fedele nè il Manno ricordano essersi dipartito egli da Palermo prima del 1736, giusta l'atto sopra citato tra il di lui genitore e il Vasta ricevuto da notar La Bella e Savona — A solvero il dubbio non so dir altro se non quanto congetturai, o ch'egli errò nel segnare quel-

612

l'anno. V'è qui una contraddizione, che non ho mai saputo cogliere — Aggiungo avere il D'Anna dipinto su quella parete a preghiera del Sac. Don Mariano Patané, e che negli intervalli di riposo alleggravasi snodando i flauti agresti o ammirando il delizioso marittimo prospetto di quell'incantevole balzo. Quell'affresco cadde occasionalmente volendo restaurare la Chiesa nel 1870.

Nelle *Memorie biografiche* del Manno trovo esserè nato Vito D'Anna il 14 Ottobre 1718, dal carrozziere Giuseppe e da Rosalia Coppolino. Che la prima opera di lui in Palermo fu il fresco eseguito nella volta della sala di compagnia nel palazzo del Principe di Pietraperzia rappresentante il carro di Armida con Rinaldo ornato di fiori con le ninfe e i zeffiri. Questo primo lavoro gli diè nome in Palermo.

Dipinse da lì a poco S. Anna ed essendo tornato in Palermo Paolo Vasta entrò in quella chiesa, e vistovi in quella volta del braccio destro della croce un affresco di palmi 30 per 20, l'Ascensione trionfale del Redentore, sorpreso della bellezza del quadro, chiese in sagrestia chi ne fosse stato l'autore, e inteso essere fattura del di lui discepolo, gli diresse la lettera seguente: « Sig. Vito, entrato essendo nella chiesa di S. Anna vidi una vostra eccellentissima opera in fresco, restai sorpreso, poichè il merito della vostra fatica supera la vostra età e li vostri studi, e voi seguitando con questa carriera, fra poco arriverete certo al tempio della Gloria, dove là eternerete il vostro nome, e mi rallegro con voi, poichè portate a' fianchi una spada da potervi sfidare con chiunque. »

Questo attestato di lode di un grande maestro e da lui disgustato mentre da un canto mostrò il nobile animo del Vasta assicurò la fama del giovane pittore.

Olivio Sozzi in quella procurò trarlo a sè e gli riuscì sposandolo ad una sua figlia, cui fornì ricca dote a dispetto del Vasta che non potè ottenere ammogliarlo alla figlia di lui Giustina. Allora il Sozzi lo mandò in Roma dal proprio maestro Corrado Gianquinto da Molfetta. Fu da costui accolto amevolmente, ma come era giovane adolescente, e il D'Anna visitava i capolavori e i musei, ogni sera riferiva al Gianquinto i suoi studii della giornata, e ne aspettava umilmente le esortazioni.

Per molti giorni il Gianquinto non più lo vide, temendo di qualche disgrazia, ne cerca l'abitazione e lo visita improvviso. Ma qual non fu la sorpresa di lui, quando lo trovò intento a compiere due quadroni, che avea avuto ordinati in Sicilia per la Chiesa dell'Addolorata di S. Margherita di Palermo, rappresentanti l'uno il sacrificio di Abramo, l'altro Agar col figlio Ismaele languente dalla sete. Erano essi abbozzati, e gli studii finiti, Gianquinto rimane ammirato dalla valenzia del giovane, lo incoraggia a proseguire, lo abbraccia, ma scornato scrive tantosto al Sozzi: « Caro amico, da me qual torto mai riceveste, allorchè foste in Roma nel mio studio, forse non

« vi somministrai li miei deboli sentimenti, e non vi diressi nella  
 « via degli studii dell' arte, e non vi amai, come tuttora vi ho sem-  
 « pre amato? Dunque perchè tutto ad un tratto perdermi di ri-  
 « spetto, mentre sotto pretesto d' inviarmi uno scolare, mi manda-  
 « ste un maestro. ? »

Questa lettera empì il Sozzi di entusiasmo, e fu letta da l'intera città, e il Gianquinto amò sempre più il D' Anna. Ma costui dovette ritornare in patria a causa della malaria di Roma, e in Palermo compì i due quadri per S. Margherita.

Un altro aneddoto della di lui vita è degno di nota. Il Sozzi mentre affrescava la chiesa di S. Sebastiano in Palermo, ammalò, i muralori avevano gettato l'intonaco nella cappella della Concezione ove dovea dipingere la Purità in misura più del vero, e quindi il Sozzi per non perdersi l'intonaco, e terminare la pittura della chiesa, mandò colà il genero in vece sua. Vito ubbidisce, va, ascende la scala del ponte, ma il Rettore della chiesa non conoscendolo, accorre frettoloso, lo ferma, e gli domanda chi fosse. Vito risponde venire a far le veci del suocero ammalato. Il Rettore lo guarda, muove la testa, le spalle, stropiccia le mani, e aggiunge volere l'opera tutta di una mano, per cui preferiva aspettare la guarigione del Sozzi. Vito allora gli rispose: tanto si deve buttare giù l'intonaco, come si butterebbe senza pittura; si butterà con la pittura. Il Rettore gli diè facoltà di dipingere, mormorando, fata voi. — Così Vito dipinse, e terminato l'affresco nel mezzo giorno, andò via. Il Rettore avvezzo con Olivio, che non andava a pranzo, lo richiama, e Vito gli dice aver terminato la pittura, e lasciare a lui l'arbitrio di gettare giù l'intonaco. Il Rettore si affretta a vederla, e resta attonito vedendola stupenda, e ammira la modestia e il merito del giovane; gli chiede scusa de' suoi dubbii perchè nol conosceva, e lo prega a compiere egli stesso quegli affreschi, e così il Sig. Olivio potersi curare a suo comodo. In questo modo Vito D' Anna dipinse quella chiesa.

(45) Alessandro Vasta, valoroso nei paesaggi lasciò in Aci dipinta a fresco la Cappella del Santo Amore in S. Pietro, l'Addolorata appiè del Crocifisso al Carmine. ad olio; parimenti la Trasfigurazione al Calvario, e a fresco la Cappella di Gesù e Maria in S. Sebastiano.

Egli nel 1764 ritrattò Ercole Michele Branciforte, principe di Butera e quel ritratto fu inciso in rame da Giuseppe Garofalo. V. Biblioteca storica ecc. Vol. XVIII pag. 201 nota 1.<sup>a</sup>

(46) Alessandro Vasta nacque in Roma e morì in Acireale il 17 Marzo 1793. Sono di Alessandro, Gesù e Maria, quadro grande in S. Sebastiano; S. Gaetano ivi, tutte le tele del Palazzo di Città; il Buon Pastore all' Odigidria, il quadro dell'altare maggiore ivi; il S. Liborio ivi, S. Francesco di Sales ivi, Santa Margherita di Cortona a S. Francesco di Paola. La Concezione e l' Ecce-Homo a S. Antonino di

## 614

Padova. S. Agostino con la data 1770 alla Maddalena; S. Niccolò Tolentino ivi; tre quadroni al Carmine, la S. S. Trinità alla Rotonda tutti i quadri dell' oratorio, la Francesca Caracciolo a S. Giovanni Nepomaceno, S. Michele ivi, S. Camillo ai Crociferi, molte tele ai Cappuccini, la Pietà al Calvario, Santa Rosa di Lima a S. Domenico, i quattro affreschi ivi, S. Giuseppe ivi, il gran quadro con San Francesco e altri Santi a S. Biagio, il bambino Gesù ivi, lo Spirito Santo ai Platani, l'angelo Custode ivi, N. D. della Purità a porto Salvo; tutti gli affreschi dell' Oreto, la Concezione a S. Venerina, S. Antonio Abate ivi, la Sacra famiglia nell' eremo di S. Anna con vari quadri e non pochi altri che si tralasciano per brevità.

(47) Michele Vecchio nacque il 17 Giugno 1709, e morì il 15 Settembre 1798. Testimoni del suo pennelleggiare sono S. Cecilia a S. Antonino, S. Cristoforo ivi, S. Sebastiano in S. Sebastiano, quattro ovati nella Chiesa del Crocifisso, S. Lino papa al Suffragio di Acicatena, gli affreschi della navata della Chiesa del Convento di Belpasso, e circa 100 tele conservate da' suoi eredi.

(48) Giuseppe Grasso *Naso*, nacque in Acireale da Giuseppe Grasso nel 1726, morì ivi nel 1791. Fu discepolo di Paolo Vasta e mentre costui dipingeva nella Chiesa di S. Sebastiano i pilastri che sostengono la Cupola fu obbligato andare a Palermo per assistere una causa, dovette abbandonare l'opera iniziata e lasciò ad eseguire il lavoro, Giuseppe Grasso, che lo portò a fine con piena soddisfazione dei Rettori e Cappellani di detta Chiesa. In Messina dipinse molte stanze del Palagio Arcivescovile, con molto gusto; i pittori di quella città volevano imitarlo ma non vi riuscirono. Le dette opere gli furono pagate onze 700, come mi dichiarava in iscritto il di lui figlio Emanuele. In Adernò dipinse tutto il palazzo del Barone Ciancio, e fece diverse altre opere. Sposò in Piedimonte la Sig.ra Donna Francesca Gulli, dalla quale ebbe 6 figli, due maschi e quattro femine.

(49) Credo conveniente all'ogore in questa nota i discepoli di Paolo Vasta che a preferenza si applicarono alla scultura unendosi all'istess' ora l'elenco delle loro opere.

Ignazio Castorina figlio di Giacinto morì di anni 85. Studiò il disegno con Mariano Calì *Conzirri*, in scultura non ebbe maestro. Sono sue opere:

1. Il Crocifisso nella chiesa del Monastero di S. Agata in Aci.
2. Detto a S. Anna.
3. Detto a Positano.
4. Detto a Francavilla.
5. Detto a Giarre nella chiesa dell' Oratorio.
6. Detto in Catania all' Oratorio.
7. Il Cristo risuscitato di 3 palmi a S. Sebastiano in Catania.
8. S. Pietro che riceve le chiavi da G. C. in Adernò.

9. Cristo risuscitato, quanto il vero, ivi nel Monastero di S. Lucia, il disegno è di Michele Vecchio.

10. Crocifisso in Aci, all' Angelo Raffaello, ad Aci Platani, all' Odigitria.

11. A Bronte S. Aloè.

12. L' Angelo Raffaello nel Reclusorio in Aci.

13. Spirito Santo nella chiesa di Gesù e Maria, ivi.

14. Madonna del Rosario nella Piazza, ivi.

15. Madonna del Rosario a Riposto, detta in Giarre, altra a S. Matteo.

16. Madonna della Provvidenza a Ramacca.

17. Madonna delle Grazie all' i Maceri.

18. S. Anna a Belpasso.

19. S. Antonio e S. Vincenzo Ferreri a Randazzo.

20. Buon Pastore, S. Francesco di Sales e Addolorata, all' Odigitria in Aci.

21. Crocifisso a S. Domenico, ivi.

22. S. Marta per la chiesa dell' Ospedale, ivi.

23. S. Margherita al Puzillo.

24. S. Antonio a S. Pietro in Aci, altro a S. Leonardello.

25. L' Immacolata al Milo e S. Andrea apostolo.

26. S. Pietro a Riposto.

27. S. Antonino in Aci nella chiesa del Santo e Cristo risuscitato, ivi.

28. Le statue dell' altare maggiore del Crocifisso, ivi.

Giuseppe sac. Castorina *Cansirri* figlio d' Ignazio morì li 25 luglio 1836 di anni 57 circa. — Opere sue.

1. S. Francesco a S. Biagio, Aci.

2. Cristo in croce a S. Rocco, ivi.

3. Lo stesso a Linguaglossa.

4. Concezione a Mascali.

5. Crocifisso a S. Antonio e a S. Vito. Aci.

6. Due cuori di Gesù uno a Viagrande, uno a Treccastagni.

7. Crocifisso all' i Maceri.

8. Due angeli al Crocifisso, Aci.

Lorenzo Castorina figlio d' Ignazio nacque a 7 gennaio 1781. studiò la scultura, l' abbandonò e si volse alla fabbrica degli strumenti armonici da corda. Ha costruito chitarre, violini, violincelli, controbassi, viole, liuti, mandolini, cembali etc.

Giacinto Castorina figlio d' Ignazio nato a 21 maggio 1766 V. Relazione dell' Accademia degli Zelanti di Acireale, Messina 1841, stamperia di Tommaso Capra, Epoca 3<sup>a</sup>, pag: 42.

Tutti i figli d' Ignazio sono: Giacinto detto, Venerando scultore e fabbricante di strumenti, morto giovane, Giuseppe detto, Lorenzo detto e Rosario il Monaco osservante, gli altri figli morirono giovani,

## 616

tutti furono 12, cioè 9 maschi e 3 femine.

Giovanni Musmeci, scultore, morto sessagenario circa il 1808. V. Relazione dell' Accademia degli Zelanti di Acireale, Messina 1811, stamperia di Tommaso Capra, Epoca 3<sup>a</sup>, p. 41.

(50) Nacque il 12 Febbraio 1722, morì il 9 Agosto 1785. Vedonsi di lui a fresco nel Chiostro dei Cappuccini G. C. con Maria che danno l' indulgenza a S. Francesco d' Assisi; S. Pantalone medico a S. Biagio, la gloria di S. Lucia da me posseduta; N. D. del Rosario al Moscarello, ritocca dal Greco; è presso i suoi eredi Sig.ri Castorina, una Maria.

(51) Giuseppe Grasso *Giamingo*, nacque il 5 Gennaio 1759, morì il 6 Marzo 1800. Egli non fu discepolo di Paolo Vasta, ma ne seguì la scuola della quale fu allievo.

(52) Santo Leotta, nacque nel 1746, morì il 19 Dicembre 1796. Abbiamo di lui S. Menna e S. Giovanni Nepomaceno, S. Francesco d' Assisi con la gloria in alto nella sua chiesa in Aci, S. Menna a S. Biagio.

(53) Pietro Paolo Vasta juniore, figlio di Alessandro e di Maria Arcidiacquo. Nacque l' otto Settembre 1753, morì il 23 Luglio 1817. Sono opere de la sua mano il Transito di S. Giuseppe nella Chiesa Principale di Aci-Catena, S. Francesco di Paola ivi, il quadro di N. D. della Mercè nella chiesa dei PP. Redentori di Aci S. Antonio; — l' Addolorata e il S. Francesco di Paola al Suffragio di Aci-Catena.

(54) Giovanni Leonardi, nacque il 18 Maggio 1748, morì il 6 Marzo 1787.

(55) Nacque il 5 Ottobre 1740; morì il 30 Giugno 1823; lasciò nella Chiesa degli Ammalati S. Venera in gloria con S. Vito e S. Antonio Abate. In quella della Maddalena Santa Rosalia, altri due quadri à S. Domenico, altri a S. Giuseppe. Fu buon cittadino e mediocre pittore.

A corollario della biografia vastesca di Lionardo Vigo, vengono proposte, nelle pagine seguenti, le riproduzioni di alcuni lavori del Vasta che al Vigo stesso, per motivi vari (e indipendentemente dai loro eventuali pregi), apparvero in qualche modo significativi.

Sono opere risalenti a momenti diversi della parabola artistica del pittore, tanto da coprire praticamente tutto il periodo acese della sua produzione; e che - anche per essere differenti per soggetto, tecnica pittorica, destinazione - nulla hanno in comune tra loro, se non il fatto di aver meritato, ciascuna per una peculiare ragione facilmente rintracciabile nelle pagine dello scritto, l'attenzione del Vigo.



Epifania di Gesù Cristo a S. Sebastiano nella casa di Nicostrato - Acireale, basilica di S. Sebastiano  
*Grazie a questo affresco, il primo eseguito al ritorno dal suo lungo soggiorno romano, il Vasta riuscì a dimostrare la propria superiorità artistica nei confronti del suo rivale Venerando Costanzo (detto Varvazza) e ad ottenere l'aggiudicazione dell'incarico di affrescare il presbitero della stessa basilica.*

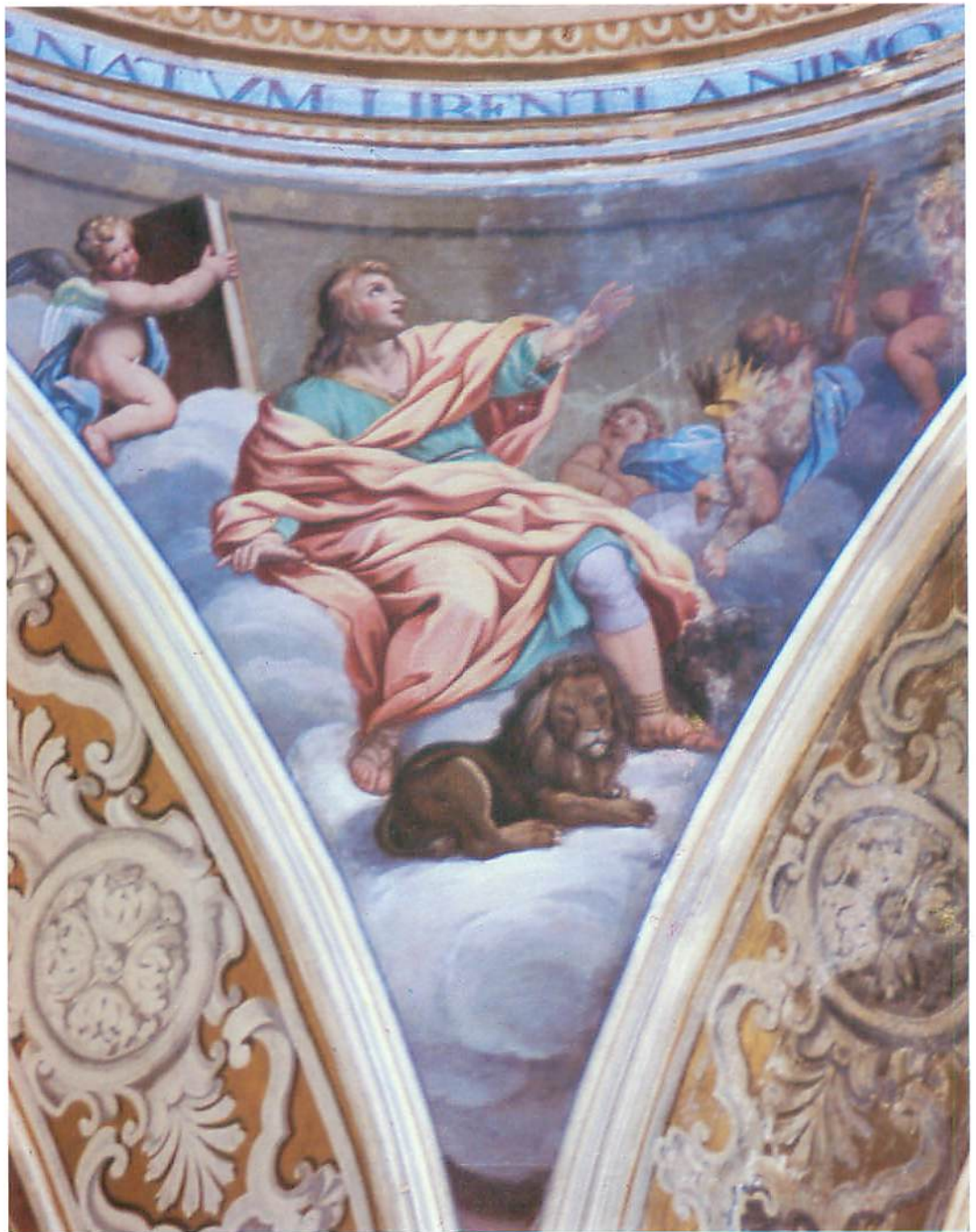




Il sacrificio di Isacco - Acireale, cattedrale



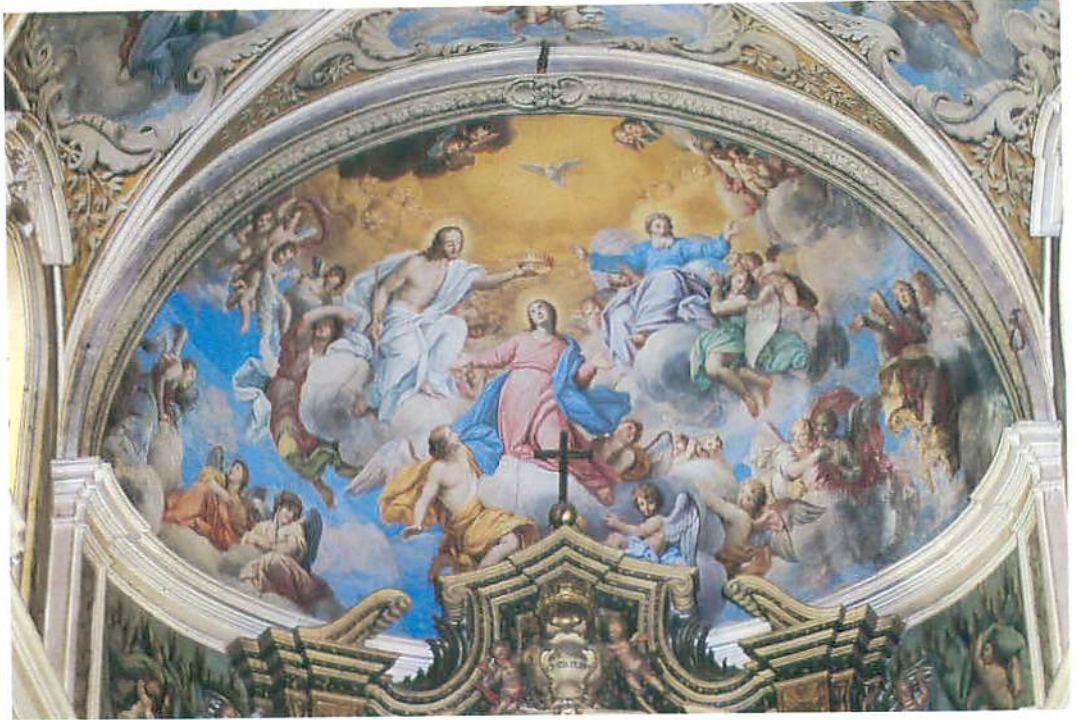
La gloria di S. Venera - Acireale, cattedrale



Il profeta Daniele - Acireale, basilica di S. Sebastiano (cupola)

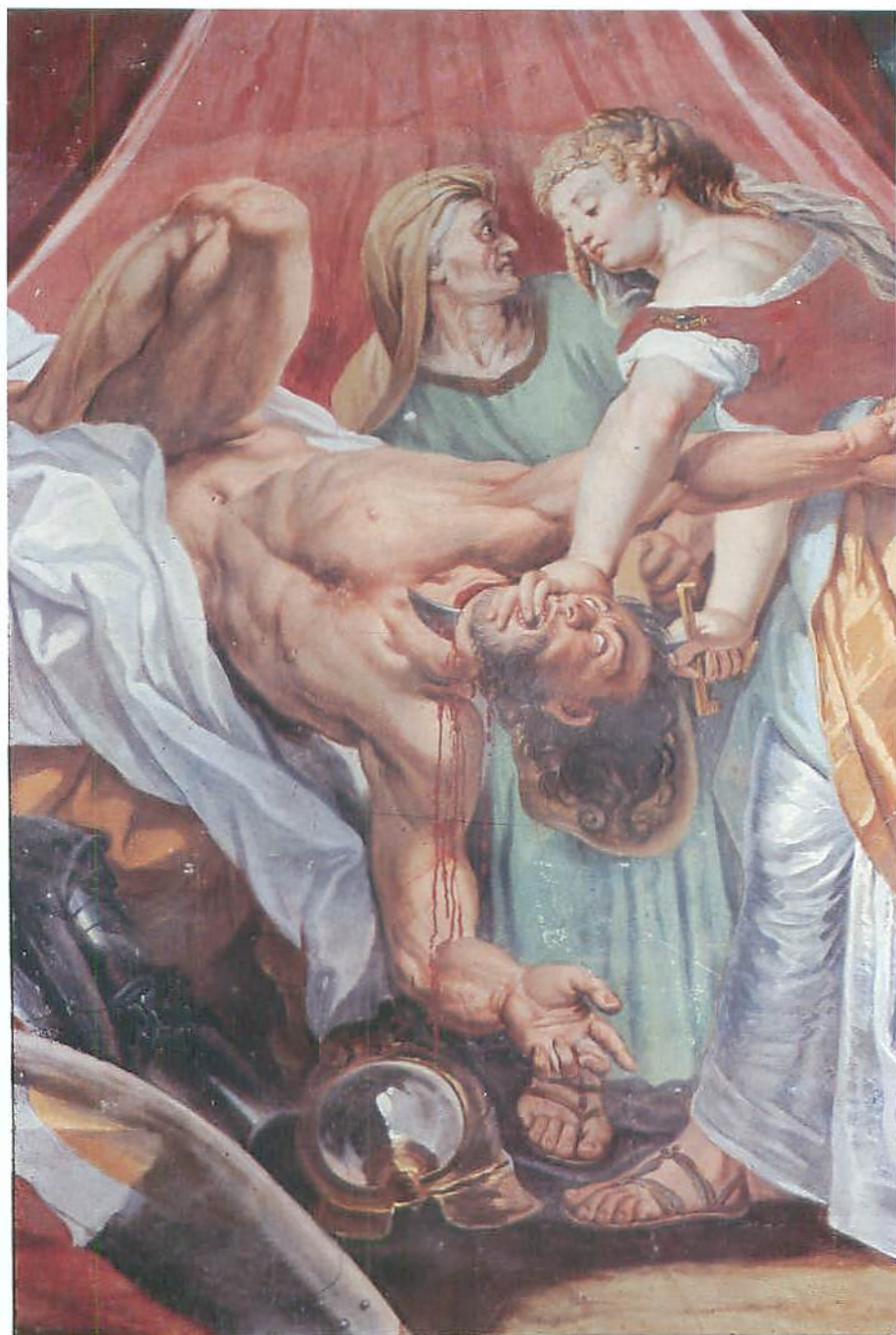


S. Andrea Avellino - Acireale, basilica dei Santi Pietro e Paolo (tela)



La gloria di Maria - Acireale, chiesa di S. Camillo

*In quest'opera, posta nella calotta absidale della chiesa dei pp. Crociferi, è raffigurato il trionfo della Madonna, incoronata in cielo dalla SS. Trinità: «Quasi la diresti quarta fra la superna schiera», osserva il Vigo (p. 563).*



Giuditta uccide Oloferne - Acireale, chiesa di S. Camillo



Maria Bambina, S. Gioacchino e S. Anna - Acireale, cattedrale (tela)



L'Annunziata - Acireale, cattedrale (tela)





Gesù Cristo versa dal costato il sangue della redenzione - Acireale, chiesa di Santa Maria del Suffragio. L'affresco, situato nella calotta absidale, è ampiamente lodato e ritenuto "pregevole" dal Vigo (p. 572)



Daniele nella fossa dei leoni - Acireale, chiesa di Santa Maria del Suffragio

*Il Vigo (p. 572 - 73) mette a confronto questo dipinto con quello, sullo stesso soggetto, eseguito da Pietro Novelli in San Martino delle Scale, presso Palermo, ritenendo assai più valido questo dell'artista acese.*



Giona gettato in mare - Acireale, chiesa di Santa Maria del Suffragio



Incoronazione di S. Antonio - Acireale, chiesa di S. Antonio da Padova

*Gli affreschi di questa chiesa sono, in ordine cronologico, gli ultimi eseguiti dal Vasta, il quale nel 1755, quando non li aveva ultimati, venne colpito dal morbo che cinque anni dopo lo avrebbe portato alla morte.*

2

Scritti su P. P. Vasta

Nelle pagine che seguono sono contenuti alcuni scritti dovuti, rispettivamente, al:

1) Dott. Giuseppe Contarino, pubblicista di grande rinomanza, storico di merito, come ha rivelato in suoi volumi di molto riguardo, autore di pregiati componimenti teatrali, studioso d'arte, Vicepresidente dell'Accademia per la Classe di Scienze morali.

Nello scritto che qui si pubblica egli dà un contributo eccellente alla conoscenza di un tema specifico nella produzione del Vasta ed un apporto assai valido alla comprensione migliore dell'Artista, raggiunta mediante rilievi estetici e critici di alto interesse, compiuti con chiarezza ammirevole di stile ed originalità.

2) Prof. Alfonso Sciacca, preside del Liceo classico statale "Gulli e Pennisi" di Acireale, studioso di letteratura e del mondo classico, autore di saggi vari, anche su temi di arte, di notevole rilievo e pure di volumi di molto interesse, fra i quali uno sul Vasta.

Nello scritto in oggetto offre una chiara e penetrante panoramica della letteratura relativa all'insigne Pittore acese sulla quale medita con attenta e pregevole percezione critica ed acute osservazioni personali che rivelano il suo apporto di autentico "autore". L'orizzonte critico ed estetico del Prof. Sciacca è quanto mai vasto. Egli ha pure il pregio della finezza che distingue ed eleva.

3) Ing. Aldo Scaccianoce, professionista assai stimato ed appassionato indagatore su temi vari col risultato apprezzabile della pubblicazione di notevoli volumi, socio dell'Accademia, studioso del Vasta e del secolo che fu suo, considera un'opera specifica dell'Artista, rivelando conoscenze tecniche di pregio, fine intuito e spirito critico e costruttivo riguardevole.

4) Prof. Casimiro Nicolosi di cui si è detto all'inizio, quale autore

della "Premessa" alla ristampa del volume del Vigo sul Vasta. Egli pubblica qui un saggio nel quale viene osservato come curiosamente Leonardo Vigo, nella sua biografia, rivendichi a Paolo Vasta (proprio a quel Paolo Vasta, che può essere considerato uno dei più autorevoli esponenti del barocco siciliano) un orientamento artistico marcatamente antiberniniano, e quindi, in definitiva, antibarocco. La contraddizione, però, è più apparente che reale, rileva, con fine analisi, il prof. Nicolosi, in quanto l'arte del Vasta, pur lontana dagli effetti scenografici del Bernini (e di Pietro da Cortona), può farsi rientrare a pieno titolo tra le espressioni più felici del tardo barocco.

c.c.

GIUSEPPE CONTARINO

PAOLO VASTA E LE SUE TELE

Pietro Paolo Vasta non è noto al grande pubblico. Molti pittori siciliani del Settecento non lo sono. Di loro non c'era traccia, per esempio, nella "Storia dell'arte in Italia" della UTET. All'ultimo momento, si è tentato di rimediare alla grave lacuna, inserendo un'appendice. "Non avevamo francamente programmato di occuparci della pittura siciliana - confessa candidamente Giancarlo Sestieri. La recentissima pubblicazione di una voluminosa opera su questo argomento c'induce a soffermarci su alcuni nomi emergenti in questo panorama, invero solo in pochi casi qualitativo, per ammissione della stessa autrice e dell'introduttore di detto testo. La nostra concisione sarà quindi rapportata a tale metro di giudizio"(1). L'autrice di cui si parla è Citti Siracusano, l'introduttore Alessandro Marabottini.

Chiunque legga il lavoro della Siracusano (2) non può farsi che un'idea gravemente negativa di Paolo Vasta, quasi che egli sia stato un imbrattapareti. Abbiamo voluto seguire l'itinerario artistico, spesso accidentato e confuso, di questo pittore di Acireale e ci siamo trovati di fronte una produzione imponente, segno, se non altro, di alto gradimento e, comunque, incompatibile con l'asserita modestia. I motivi del successo sono molteplici. Li vedremo in seguito. Diamo, intanto, uno sguardo al contesto in cui visse il Vasta, il Settecento, un secolo che aveva assistito a un formidabile scontro di religione, a una radicale modificazione del gusto e al trionfo del Barocco, che i padri gesuiti amavano indicare come la via maestra per glorificare la grandezza di Dio e della Chiesa. Caduto il mito rinascimentale della superiorità

---

(1) G. SESTIERI, *La pittura del Settecento*, in *Storia dell'arte in Italia*, Torino 1988, p. 231

(2) C. SIRACUSANO, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986.



della ragione, le arti - da quelle visive, alla musica, alla scena - si erano fatte sempre più teatrali, rivolgendosi non più al singolo, ma a un pubblico eterogeneo con metafore, con espansioni ed esasperazioni di concetti, con gesti eloquenti capaci di illustrare e convincere, appunto come avviene in teatro. La fede si imponeva col fasto di grandi celebrazioni, col trionfalismo oleografico volto a cogliere il momento premiante dell'aldilà. E il pittore era "pittore cristiano", rivelatore di sublimi verità, al servizio soprattutto della Chiesa. Quando giunse ad Acireale, il Barocco altrove aveva già esaurito la sua potente e prepotente azione e, lasciata cadere ogni esacerbazione, si accostava a un gusto e a un modo di sentire più lineari. La città - nel Settecento, come ora - aveva il culto dell'apparenza e della levità, ma il suo cordone ombelicale era nella terra. Questo rapporto, intenso e pregnante, la induceva a privilegiare la sedimentazione al giudizio estemporaneo; a non rinnegare mai del tutto il suo passato, che veniva aggiornato anziché rimosso. Le strategie del Barocco e i suoi obiettivi religiosi furono accolti perciò con naturale entusiasmo, ma senza tormentose abiure.

Il nuovo movimento finì con l'assumere connotazioni peculiari, legate alla realtà locale, al modo di intendere l'esistenza. Esso venne a convivere col passato, a integrarlo, ad aggiornarlo, ma non a sostituirlo; anzi, in tale confronto, fu proprio il Barocco a perdere alcune asperità e ad assumere un'andatura più consona alle tradizioni, alla cultura e al sistema socio-politico locale. Si spiega così, ad esempio, perché l'impianto della città "rimane prevalentemente quello remoto, del tipo medievale - come scrive Cristoforo Cosentini - ed in tale ambito sono inserite le forme barocche monumentali con caratteristiche proprie. La nostra chiesa di Odigitria, ad esempio, pregevole per la chiarezza della sua facciata ed il suo barocco, è stretta nella morsa (che così veramente è da dire) di un antichissimo impianto urbano (uno dei più antichi della città) rimasto sostanzialmente immutato e che l'opprime. Palazzo Musmeci (in piazza S. Domenico), nel suo prospetto, pur nobilissimo e gradevole, ma che ha forma convessa, non corrisponde alla "linearità" del barocco (piemontese, ad es.)" (3).

---

(3) C.COSENTINI, *Settecento in Sicilia e ad Acireale*, in *Memorie e Rendiconti dell'Accademia di scienze lettere e belle arti degli zelanti e dei dafnici*, Acireale 1996, p.331.

Nel Settecento, la città è viva, intraprendente. I suoi grandi palazzi, pubblici e privati, esibiscono colori luminosi, intensi, brillanti, a testimonianza di una tranquillità economica che si traduce in gioia esistenziale. “Generalmente in Aci - scrive Lionardo Vigo - le chiese sono eleganti, splendide e curate con divota diligenza da’ numerosi preti, e per questo riguardo poco o nulla cede alle altre città del regno, escluse le tre maggiori” (4). Il fascio sonoro dei campanili - circa quaranta le chiese già allora esistenti - svetta in un cielo immacolato, brandito - direbbe Marinetti - come lance a ferire la carne stanca e angusta della sera. E le strade sono un inno alla speranza, non solo perché cominciano e finiscono con una chiesa o un convento, quasi a rendere tangibile la religione dei più, ma perché sono ordinate a misura d’uomo. L’architettura fa ampio uso della pietra lavica, che si mescola a quella bianca in un dialogo serrato e suggestivo. Strade, cantonali e basamenti di pilastri in basalto costituiscono, tra l’altro, un forte richiamo alla tradizione, un ancoraggio sicuro al passato, un freno a ogni repertorio ispirato soltanto alla moda.

Il devastante sisma del 1693 giunge in piena Controriforma. Catania, Noto, Comiso vengono rase al suolo. Nel capoluogo etneo, i morti sono 17.000; ad Acireale, 739. Chiese, palazzi, monumenti vengono totalmente cancellati, ma, come nota Lionardo Vigo, oltre a danni incalcolabili, il terremoto “originò il bene di fare rifabbricare più nobilmente gli edifizii rovinati”. Lo stile è quello, stravagante e bizzarro, mai più ripreso nella storia dell’arte, del Barocco, che, per un verso, diventa spia della crisi da cui parte la sensibilità moderna, esplicitazione del passaggio dalla perfezione dell’universo tolemaico al vuoto dello spazio copernicano, dalla solida certezza della ragione, alla precarietà che si allea alla fatalità; per l’altro, si mostra il più idoneo a far dimenticare il recente sfacelo e aprire una pagina nuova, privilegiando una esorcizzante, sfrenata inventiva, impreziosita da “romanticismi claustrali e delicatezze voluttuose”. “Quando tutto è perduto, non si resiste alla disperazione se non ricostruendo l’ordine della vita con un ardore, un’ambizione, una fretta che possono giungere fino all’istrionismo”, ha scritto Andrea Chastel. Chiese, facciate di palazzi,

---

(4) L.VIGO, *Notize storiche della città di Aci-Reale*, Palermo 1836, p.128.

scalinate, statue, fontane, piazze, arredi religiosi e profani, argenteria, artigianato, musica tutto si ispira a libere simmetrie con un fertile gioco di immaginazione instancabile nel ricercare effetti di eleganza, di grazia e di novità, per catturare tutta intera l'attenzione dello spettatore. Ovunque è un continuo esplodere di decorazioni, di disegni fantastici, di fughe ardite, un inno disperato alla vitalità, in aperto contrasto colla memoria di macerie, di distruzioni, di morte. Il nuovo secolo trova Acireale "danaiosa e di forze virenti", intenta a realizzare un periodo di splendore architettonico e figurativo di singolare portata. I capitali non mancano anzi. Gli acesi, intrepidi e sapienti agricoltori, traggono dalla campagna le loro maggiori ricchezze e in essa le reinvestono, con acume e lungimiranza. I loro possedimenti occupano buona parte della Contea di Mascali e arrivano quasi alle porte di Randazzo. L'edilizia civile affida soprattutto ai balconi, alle mensole, alle ringhiere e alle decorazioni degli stipiti delle porte le sue pretese di ricercatezza ed espone pregevolissimi mascheroni, spesso in pietra bianca, talvolta in una pietra lavica che perde la durezza e la rigidità proprie per modellarsi in autentici ritratti. Questi ultimi avevano una triplice funzione: estetico-funzionale, sociale e scaramantica. Per un verso, impreziosivano il prospetto attirando l'attenzione; per altro verso, trasformavano in trono sfarzoso il balcone, affinché il passante si rendesse facilmente conto del censo e delle potenzialità economiche del proprietario; infine, col ricorso a tutta una serie di espressioni severe, accigliate, ferrigne, talvolta addirittura torve e luciferine, esorcizzavano gli spiriti maligni e proclamavano che la signorilità dei proprietari non era disarmata, ma, all'occorrenza, avrebbe saputo reagire con cipiglio adeguato. La civiltà contadina regalava questi momenti di esteriorizzazione ingenua dei sentimenti, che oggi recuperiamo con nostalgia.

Sull'isola pesava drammaticamente il retaggio di circa due secoli di pax hispanica, che aveva paralizzato le istituzioni civili e agevolato l'aspetto esteriore della religiosità, che si compiaceva di manifestazioni sempre più festose e rumorose (5). Nel generale letargo spirituale

---

(5) E.MENOZZI, *Una scadenza centenaria - Acireale 1743-1993*, in *I Camilliani ad Acireale - 250 anni di presenza operosa*, Acireale 1993, p.24.

dell'isola, Acireale si distingueva per la sua intraprendenza e per il fervore della ricostruzione, tanto più rilevanti in un contesto di generale difficoltà.

In tale ambiente irrompe Pietro Paolo Vasta, che ritornava da Roma dopo un lungo periodo di apprendistato. A spianargli la strada per la capitale era stato Filippo Juvarra. Il grande architetto, grazie a una lettera "commendatizia" di Suor Saveria, superiora del convento di S. Gregorio a Messina e sorella di mons. Tommaso Ruffo, maestro di camera di Clemente XI, era, a sua volta, arrivato nel 1704 a Roma dove aveva abitato in una modesta casa in affitto al vicolo "delli Liutari", con altri artisti siciliani, tra i quali i suoi concittadini Paolo e Antonio Filocamo, in stretto rapporto con lui fin dal 1701, quando avevano collaborato ad apprestare gli apparati decorativi e le architetture effimere erette a Messina per solennizzare l'avvento al trono del re Filippo V (6). Il prestigio conquistato con la vittoria del Concorso Clementino, bandito dall'Accademia di S. Luca, l'alunnato col Fontana e l'amicizia col messinese Francesco Pellegrini, segretario del cardinale Pietro Ottoboni, consentirono a Juvarra di entrare, nel 1708, a servizio dell'influente porporato, in qualità di scenografo del piccolo teatro esistente nel Palazzo della Cancelleria Vaticana e di stabilire con lui una stretta sintonia, fino a dividerne lo stesso ideale di vita e la frequentazione dell'Arcadia, di cui divenne "pastore". Da questo intenso sodalizio trassero beneficio congiunti e amici di Filippo: suo nipote Simone Martinez, scultore, suo fratello Francesco, orafo e cesellatore e, non ultimo, l'incisore Giuseppe Vasi.

Il decennio romano dell'insigne architetto si chiude nel 1714. Grazie all'Ottoboni e a Domenico d'Aguirre, suo amico e consigliere del re, Juvarra ha, in quell'anno, la possibilità di incontrare Vittorio Amedeo II, venuto in Sicilia per prendere possesso del nuovo reame. "S.M. sentendolo molto lodare ad essere suo suddito, ordinò si facesse venire in Messina; per il che gli fu scritto dall'amico in Roma. Egli ubbidendo puntualmente agli ordini del re, s'imbarcò nella feluca del dispaccio, sì che in pochi giorni fu alla presenza di S.M. il quale appe-

---

(6) G. GRITELLA, *Juvarra, L'Architettura, I*, Edizione Franco Cosimo Panini, p.55.

na vedutolo gli domandò che disegni avesse portati; ed egli rispose che aveva portato il toccalapis ed il tiralinee, volendo con ciò dire che gli avrebbe dato l'animo di fare qualunque disegno gli fosse stato ordinato" (7). Il giudizio del sovrano è estremamente positivo, come si rileva dal brano di una lettera scritta, l'11 dicembre, al cardinale Ottoboni: "Non poteva Don Filippo Juarra comparir meglio accompagnato che dall'attestato che egli ci rimise al suo arrivo del cortesis.mo affetto di V.S. Ill.ma: come pure dalle testimonianze ch'Ella si compiacque di rendere alla di lui singolar habilità da noi tanto più stimata, quanto che sappiamo essere Ella solita a non haver appo di sé che soggetti virtuosi e di speciali talenti; e siccome habbiamo intieram.te riconosciuto quelli di detto D. Filippo, onde ne veniamo invitati a desiderare di haverlo al nostro servizio" (8).

Nel capoluogo peloritano, Juarra incontra di certo i Filocamo, già rientrati da Roma, assieme ai quali aveva lavorato alcuni anni prima nel convento S. Gregorio. Nella loro bottega c'è il giovane Vasta, che li aveva seguiti dopo gli affreschi realizzati nella cappella di S. Venera del Duomo di Acireale, nel 1711. I Filocamo avevano fatto della loro casa una vera accademia di disegno e del nudo, che richiamava un gran numero di allievi: Antonio, il maggiore dei due, era esperto in composizione, Paolo, nello studio della prospettiva e nella parte ornamentale. Vasta apprese tante cose, ma, per completare la sua formazione artistica, aveva assoluto bisogno di recarsi a Roma. A quei tempi, l'arte non si studiava su libri di testo o nelle accademie, ma osservando direttamente i capolavori e penetrandone i segreti ritmi, i cromatismi, le impaginazioni. Più opere un pittore riusciva a vedere e riprodurre, più la sua personalità artistica riusciva completa. La capitale, con le molteplici opportunità che offriva, costituiva un passaggio obbligato per il successo e Juarra, che aveva acquisito dimestichezza col papa, che era introdotto nei circuiti culturali e vantava le speciali attenzioni dell'autorevole cardinale Ottoboni, avrebbe potuto procurargli una buona sistemazione. L'architetto, peraltro, aveva una grande sicurezza

(7) G. GRITELLA, *op. cit.*, p. 57; B. TRAVASSI LA GRECA, *Il decennio romano di Filippo Juarra*, in *Storia d'arte*, 1941, pp. 21-30.

(8) G. GRITELLA, *op. cit.*, p. 57.

di giudizio, diretta riprova della sua fine sensibilità, che gli consentiva di individuare il manifestarsi di nuovi talenti con grande anticipo. Grazie a questo suo intuito, egli darà vita a Torino a una felice stagione artistica, facendo convivere scuole apparentemente lontane - la romana, la veneziana, l'emiliana, la napoletana - e offrendo possibilità di lavoro e di successo a tanti giovani emergenti. Così, le speranze non vennero deluse. Nel 1714, Vasta lascia la Sicilia (9) per approdare alla corte del cardinale, caratterizzata da un clima moderatamente progressista e punto d'incontro per quegli artisti che prediligevano un barocco razionalizzante e suadente (10). A Roma, Vasta acquisirà un linguaggio composito, che si compiace di esibire qua e là citazioni dei maestri, quasi a riprova degli studi compiuti, ma non si esaurisce affatto in esse (fig. 1); un linguaggio pittorico gradevole, accattivante, al quale non rinuncerà neanche quando verrà in contatto con l'ambiente palermitano, allora dominato da artisti come il Grano, il Tancredi, Borremans e il Sozzi (11).

---

(9) Cfr. G. FRAZZETTO, *Pietro Paolo Vasta*, Catania 1987, p. 38; A. SCIACCA, *Pietro Paolo Vasta - Affreschi nelle chiese di Acireale*, Catania 1993, p. 13; e L. VIGO, che nel suo *Vita di P.P. Vasta, pittore di Acireale*, terza edizione, p. 539, riferisce che, dopo il 1726, "Vasta recossi a visitare la Lombardia, il Piemonte e la Toscana".

(10) G. SESTIERI, *op. cit.*, p. 34.

(11) C. SIRACUSANO, *op. cit.*, p. 242.



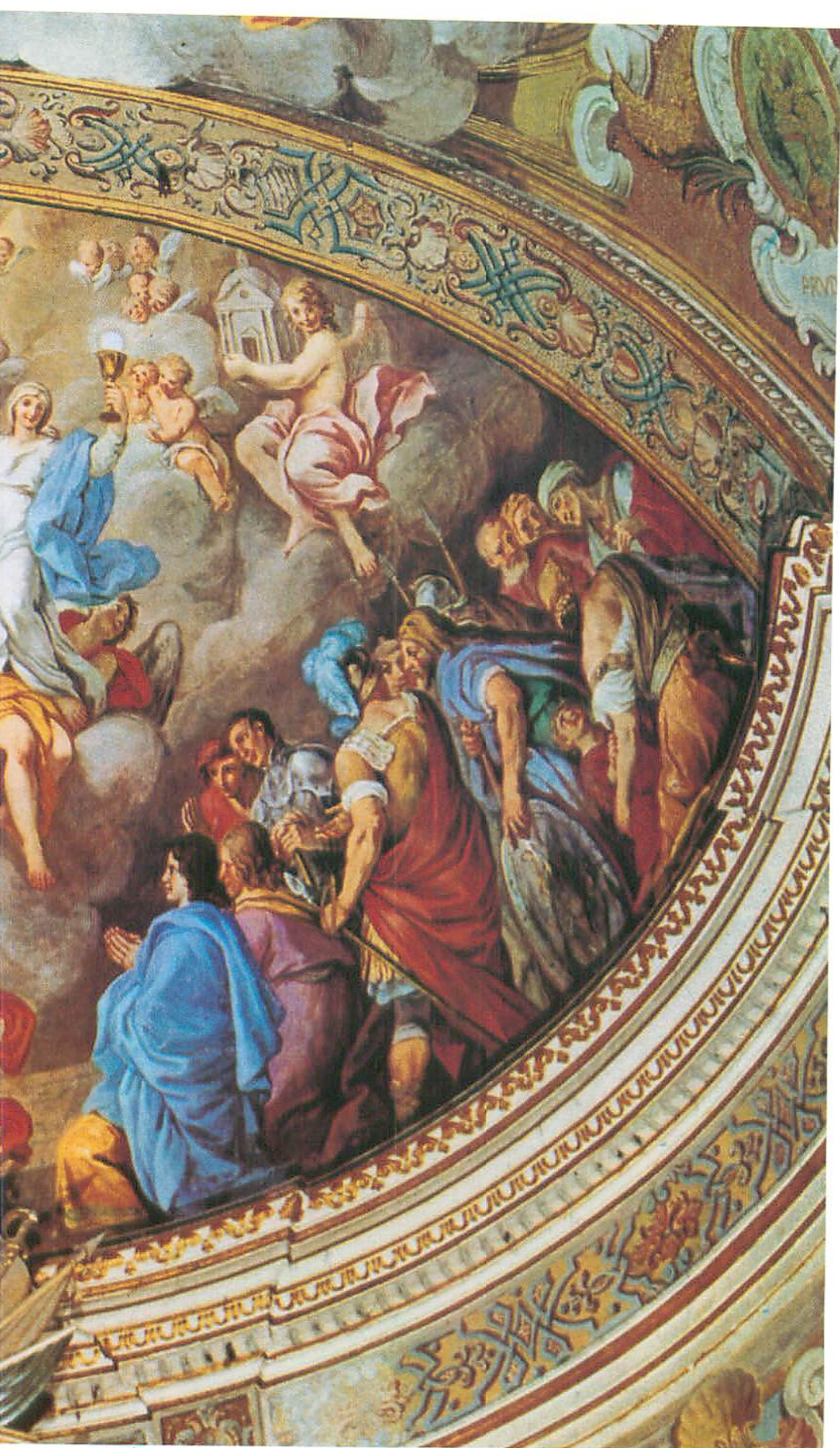




Fig.1: S. Sebastiano ai piedi di Papa Cajo-(Basilica S. Sebastiano, Acireale)

*L'affresco è uno dei primi eseguiti dal Vasta nella sua città natale. La lezione tardobarocca romana è tuttora viva in lui. Il raffaellismo reniano, l'eco delle opere del Lanfranco, la grazia del Garzi e del Trevisani, i cromatismi di Pietro da Cortona e del Maratta infiammano la sua fertile fantasia, ma non riescono a soggiogarla. Nell'affresco vengono subito esplicitati due dei profili più interessanti dell'artista acese: la singolare abilità di inserire una moltitudine di personaggi nella composizione, senza che questa ne risulti appesantita; la capacità notevole di rispettare la personalità dei soggetti dipinti, fino al punto di potervi ravvisare dei "ritratti vivissimi nell'espressione e nobili nell'atteggiamento". Lo sguardo è catturato immediatamente dalla "sapienza cromatica", dalla luminosità della tavolozza che si trasforma in resa gioiosa, dall'accortezza dell'impaginazione, che dà grazia, compostezza e profondità a una composizione in sé complicata, la morbidezza dei panneggi. In particolare, il rosso, non solo accende il grande baldacchino, il papa, i cardinali, ma, attraverso lo svolazzo del mantello del Santo, accortamente ripreso e prolungato da quello di uno degli angeli che recano l'elmo e lo scudo, e, quindi, le vesti del centurione e dei paggi, si distribuisce uniformemente sull'intera partitura, tipizzandola. Qualcuno ha frettolosamente osservato che le figure a destra dell'affresco sono "pesanti e ammassate", tralasciando di considerare che è proprio grazie a questo grumo coloristico, peraltro giovanilmente affervescente, che l'affresco trova equilibrio ed esorcizza il rischio di esaurirsi sul binomio Papa Cajo - S. Sebastiano, che sequestra l'attenzione. È la presenza della folla variopinta - compatta, eterogenea, ammirata del coraggio e della fede di Sebastiano - a consentire al Vasta l'impiego, tanto ardito quanto insistito di un colore come il rosso e di completare una disposizione semicircolare, nel cui incavo viene inserito un triangolo isoscele a base rovesciata col trionfo della Fede, l'esaltazione della Chiesa e la SS. Trinità. In quest'ultimo comparto, i colori diventano morbidi, sia per far "respirare" l'opera, sia per imprimerle anche una spinta ascensionale. Il secondo profilo riguarda il Vasta ritrattista. Ne parleremo ampiamente in seguito, perché si tratta di un versante del tutto trascurato e di particolare rilevanza, che qui trova una prima convincente esplicitazione.*

Il periodo di apprendistato fu assai lungo. Pietro Paolo Vasta si recherà anche in Campania, in Lombardia, Toscana e in Piemonte. Solò dopo ben diciassette anni, egli fece ritorno nella sua città natale, dove, intanto erano venute a crearsi condizioni favorevoli di lavoro. Paolo è portatore di tendenze moderne e di aggiornate forme di gusto. Rappresenta il nuovo, ma un nuovo che offre ampie garanzie sul piano dei principi, essendo egli, tra l'altro, nipote di uno zelante canonico, che aveva accudito alla sua educazione, e fratello di due religiosi, uno cappuccino e l'altro sacerdote. Egli mette subito in campo la proficua esperienza acquisita, che coniuga la lezione di Raffaello e del Tintoretto, del Domenichino e del Reni, del Lanfranco e del Trevisani con quella della corrente napoletana, costituita dal Giordano, dal De Matteis e, soprattutto, dal Solimena, e non tarda a imporsi sulla concorrenza, peraltro poco agguerrita, restando, per lungo tempo, il solo dominatore della scena.

Nella Sicilia orientale, dove egli prevalentemente operò, la principale committente era la Chiesa, che, non di rado, suggeriva al pittore il tema, il significato delle composizioni e, talvolta, la disposizione delle figure. La Chiesa di cui parliamo non era quella bigotta, retrograda e oscurantista che certa pubblicistica vuol far credere, ma una Chiesa che ha dato, pur nell'intento di perseguire finalità spirituali, un validissimo contributo allo sviluppo delle arti. Non si dimentichi, infatti, tanto per limitarci a un comparto che è sotto gli occhi di tutti, quello dell'architettura, che Giovan Battista Vaccarini, "l'architetto di una città intera", Catania, era canonico, Giacomo Amato apparteneva all'ordine dei Crociferi, Angelo Italia, autore tra l'altro della cappella del Crocifisso nella cattedrale di Monreale, era gesuita, Tommaso Maria Napoli - a cui si devono l'impianto della villa Valguarnera e quello della villa Palagonia, più nota per la sua eccezionale decorazione scultorea - era domenicano, Paolo Amato faceva parte dell'ordine degli Infermi e Filippo Juvarra era abate. Il clero aveva accentuato la sua azione di autonomia dall'apparato politico amministrativo e realizzava edifici religiosi di grandi dimensioni e di grande livello artistico. "Vi era - nota Salvatore Boscarino - un fervore di studi sull'architettura, di attenzione al territorio e di opere, che trasformavano il volto

della città e l'arricchivano di grandi edifici. Questi erano tutti indirizzati: quelli religiosi a costruire nella casa di Dio un livello di devota magnificenza; e quelli civili, soprattutto nel palazzo di città della famiglia aristocratica, ad assumere la funzione di rappresentanza di status symbol" (12). Per raggiungere questi obiettivi, il linguaggio da tutti riconosciuto il più idoneo era il Barocco.

Ad Acireale, poi, il clero, per lunga e consolidata tradizione, annoverava esponenti particolarmente colti, che avevano dato vita a una fiorente Accademia e, appartenendo alla borghesia benestante, influivano anche nella condizione politico-amministrativa della città. L'artista ne seppe interpretare le richieste con opere che, al carattere devozionale, affiancavano ricercatezze mondane (si veda, a esempio, l'affresco "Le nozze di Cana" nella Cattedrale di Acireale), ed espresse con un linguaggio articolato e dalle mille sfumature. Egli, infatti, riuscì a fare emergere la sua straordinaria facilità di disegno, la gaiezza dei suoi colori, la capacità di raccontare, in maniera suggestiva e convincente, complicati brani biblici, ottenendo esiti di conclamata rilevanza. Il successo fu pieno. La sua fama crebbe rapidamente. Il suo modo di dipingere incontrava i favori del pubblico. Per evadere le molte richieste e, forse, per il suo naturale temperamento, il Vasta finì con l'accordare sempre più spazio ai suoi allievi, che ripagarono la sua fiducia, talvolta, con svarioni clamorosi, impossibili da correggere, perché l'affresco non ammette pentimenti e ritocchi. Sono sicuramente da imputare ai suoi aiutanti arti sproporzionati o rattrappiti e certe cadute stilistiche inimmaginabili in un pittore che dimostra di conoscere benissimo il disegno, l'anatomia e ha addirittura del fiammingo nella descrizione minuziosa e sottile di abbigliamenti e acconciature. Vasta rivela, a esempio, una grande raffinatezza nel dipingere mani ben proporzionate e armoniche, che, in ogni tempo, costituiscono un severo banco di prova per ogni artista.

---

(12) S. BOSCARINO, *Vaccarini architetto*, Palermo 1992, p. 18. Si confronti pure F. BRUGNO', *Contributi a Gaspare Serenario*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento - Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985 -1992, p. 459.



Fig. 2: L'Ordine francescano (part.) - (Convento S. Antonio, Acicatena)

Nella pala dedicata all' "Ordine francescano" nella chiesa del Convento S. Antonio di Acicatena, ci sono mani aperte, serrate, giunte in preghiera, raccolte sul petto, affioranti da sotto un panneggio e sono sempre ben fatte, a riprova della consumata abilità (fig. 2). Talvolta, invece, esse appaiono tozze, gonfie, malfatte come quelle dell' "Addolorata" di Milo, un'opera pur dignitosa per intensità espressiva, per la cura riservata ai particolari (l'elsa della spada, la trasparente lacrima che solca il volto, le piegoline dei risvolti delle maniche...), per il riuscito contrasto fra il bianco della veste e il blu scuro del mantello, che contribuisce a far risaltare maggiormente l'ovale del volto,



Fig. 3: Addolorata - Milo

quasi a richiamare su di esso l'attenzione. Qui, le mani diventano turgide e le dita vengono incrociate in maniera curiosa, come se fossero state dipinte da altri (fig. 3). "Certamente - scrive Matteo Donato - Vasta ebbe delle qualità di rilievo: una notevole valentia nella composizione di scene complesse; un disegnare attento e vigilato ed un colorire non privo di passaggi cromatici efficaci" (13). Quel "disegnare attento e vigilato" veniva brutalizzato dalla fretta e spesso dalla distrazione degli allievi.

(13) M. DONATO, *La Pinacoteca Zelantea di Acireale*, Acireale 1992, p.9.

Rientrato in patria, il Vasta porta con sé una gran quantità di calchi, copie e disegni di opere dei pittori che aveva studiato e se ne serve, non certo per aridità di fantasia, ma perché, come osserva il Raciti Romeo, fu proprio il difetto comune agli artisti del suo tempo imitarsi e ricalcarsi l'un l'altro senza scrupoli. Luigi Serra, parlando del Domenichino, scrisse 'Al pari di tutti i maestri del periodo barocco, fu eclettico, si ispirò al Carracci, al Correggio, a Michelangelo e ne ricalcò talvolta le opere' (14). Aggiunge Citti Siracusano: "Questa delle repliche totali o parziali, attraverso il riutilizzo di spolveri e cartoni, talvolta addirittura ristampando composizioni di artisti celebri, è un'altra sconcertante caratteristica della pittura siciliana del Settecento: non però così inspiegabile se si considerano l'enorme richiesta e la fisionomia culturale dei committenti" (15). Si tenga presente, poi, che spesso erano proprio questi ultimi a pretendere quell'opera e non altre: l'esattezza della riproduzione costituiva così un merito per il pittore. Leggeremmo in tale direzione, a esempio, l'"Aurora" affrescata dal Vasta nel salone centrale del Palazzo di Sangiuliano di Catania, identica a quella del Reni di Palazzo Rospigliosi. "Copiare le opere con la mente e ritenerle con l'idea", secondo la lezione marattesca, più che plagio disdicevole, rappresentava adesione esplicita a una scuola, quasi una sottoscrizione di poetica. Tale peccato d'epoca, tale generalizzato modo di procedere, ha procurato al Vasta accuse spropositate, fino a ingenerare il sospetto che egli non fosse addirittura in grado di creare, ma soltanto di contrabbandare per sue opere altrui. Taluni autori si sforzano - spesso oltre misura - non di capire le opere del Vasta, ma di rintracciarne somiglianze e derivazioni. Tralasciando di considerare la freschezza e l'ariosità di ispirazione, la levità di mano, il vivace cromatismo e la sicura tecnica del pittore, qualcuno si è abbandonato a una perspicace ricerca poliziesca, a un'opera di sistematica demolizione del Vasta. Tutto ciò risulta paradossale, storicamente insostenibile e, in qualche caso, anche irritante, perché ci si trova di fronte non al frutto di autonome ricerche, ma a evidenti ripetizioni di giudizi critici non

---

(14) V. RACITI ROMEO, *Acireale e dintorni - Guida storico-monumentale*, terza edizione, Acireale 1980, p.80.

(15) C. SIRACUSANO, *op. cit.*, pp. 18-19.

suffragati dall'esame delle opere, a luoghi comuni, e, soprattutto, all'ignoranza della consuetudine di pittori, scrittori, musicisti del Settecento, anche i più celebrati, di proporre, in seno alle loro opere, brani altrui. Anatole France, nel suo "Apologie pour le plagiat", scrive che tutta la letteratura occidentale non è che un'imitazione: Virgilio, Orazio, Apollonio Rodio, Molière, Corneille, La Fontaine furono tutti dei ben noti saccheggiatori. Gli fa eco Jean Luc Henning osservando che l'imitazione è una pratica che va di pari passo col pensiero e con la scrittura: esisterebbe una specie di catena umana per la quale è impossibile inventare, se non a partire da quanto è già stato fatto in precedenza: gran parte della creazione artistica - musica, letteratura, arti plastiche - si produce partendo da opere "originali". Non è, questo, un concetto nuovo, se è vero che il vecchio grammatico Donato, maestro di San Girolamo, s'irritava tremendamente quando trovava in qualche scrittore precedente qualcosa che credeva di aver detto per primo lui: "Maledetti - bofonchiava - mi hanno imitato prima di me!".

Al di là di questa perpetua contaminazione, prima di crocifiggere il Vasta, sarebbe opportuno considerare altri maestri suoi coetanei. Prendiamo, a esempio, Olivio Sozzi. Il suo sodalizio col genero Vito D'Anna è troppo noto per essere approfondito. "Il trionfo di Pallade" venne affrescato dal Sozzi nella Biblioteca universitaria di Catania coi cartoni di Palazzo Ventimiglia del genero; "Il trionfo dell'Ordine gesuita", realizzato nella cupola della Chiesa dei gesuiti di Catania e "Il trionfo della fede" della chiesa madre di Melilli non sono altro che la riedizione puntuale degli affreschi del D'Anna di S. Caterina a Palermo e di S. Giorgio di Caccamo. Potremmo continuare con Sozzi e con altri, ma sarebbe superfluo. La citazione, il sincretismo pittorico, l'uso di riporti di brani pittorici altrui, il lavorare insieme a un affresco costituivano la regola, non l'eccezione.

"Questo incredibile sodalizio artistico - nota la Siracusano - non è certo isolato nelle vicende siciliane, - ne sono un esempio anche i casi di Manno, del Crestadoro, dell'Intergugliemi - ma è spesso la causa di una sconcertante ripetitività di temi e decorazioni ed evidenzia il carattere puramente celebrativo di questa pittura" (16). Col Vasta, la

---

(16) C. SIRACUSANO, *op. cit.*, p. 77.

mano è sempre pesante. Anche quando non si può fare a meno di attribuirgli dei meriti, si trova il modo di mitigarli. Per la Siracusano, a esempio, “si deve al giovane Vito D’Anna l’ulteriore apertura del Vasta verso le più moderne formule del barocchetto conchiano, come si vede nel ciclo di S.Camillo dei Crociferi del ‘44”(17). Quando venne iniziato il ciclo degli affreschi di S.Camillo, il D’Anna era sul punto di lasciare lo studio del Vasta. Del suo soggiorno ad Acireale, rimangono solo alcune opere degne di nota: “La Vergine dei raccomandati”, “S. Vito”, “Il moribondo”, “Il ritratto del prevosto Gambino” e una “Natività”. “In tutti i dipinti - annota la stessa Siracusano - il D’Anna si mostra sotto l’influenza del Vasta e sostanzialmente ne ripete le idee che deformano provincialmente il classicismo romano da Domenichino a Maratta” (18). Per un verso, dunque, il D’Anna subisce negativamente l’influenza del maestro; per l’altro, ne determina la svolta verso le più moderne formule del barocchetto conchiano. Qualcosa non collima.

Negli affreschi di S.Camillo, a dire della stessa Siracusano, l’intervento del D’Anna risulterebbe solo “in certe figure, come ad esempio quelle degli angeli”. Bastano questi interventi marginali per attribuirgli il merito dell’apertura del Vasta al barocchetto del Conca? “L’esperienza romana (del D’Anna) - scrive altrove la Siracusano - fu fondamentale per la crescita stilistica del pittore, che non solo trasse durevolmente esperienza da Giaquinto, ma lo integrò con la diretta conoscenza delle opere del Maratta e dei pittori del filone marattesco dal Chiari sino al Conca” (19). Come poteva, quindi, il D’Anna determinare la svolta, se neanche conosceva direttamente il Conca?

Non mancano, grazie al cielo, anche entusiasti sostenitori del Vasta. Anzitutto, una constatazione: senza Vasta, le chiese di Acireale e di molti centri della Sicilia orientale sarebbero “nude” e due dei più celebrati monumenti del barocco siciliano - la Basilica dei SS. Pietro e Paolo e quella di S. Sebastiano di Acireale - avrebbero un aspetto diverso. Si devono, infatti, al Vasta la realizzazione, nel 1740, del dise-

---

(17) C. SIRACUSANO, *op. cit.*, p.117.

(18) C. SIRACUSANO, *op. cit.*, p.270.

(19) C. SIRACUSANO, *ibidem*.



gno della facciata della prima delle due basiliche, in voluto evidente contrasto con le correnti artistiche dell'isola, facciata che suscita la curiosità ammirata degli esperti; il disegno delle dieci statue del vestibolo della Basilica di S. Sebastiano, realizzate, nel 1753, da Giambattista Marino - che non era affatto uno scultore acese di mediocre capacità, ma uno scultore palermitano ben noto e attivo a Catania- e il progetto del maestoso organo a canne che sormonta il presbiterio della stessa Basilica.

Per Stefano Bottari, il Vasta fu "un decoratore vario e fecondo" (20), un artista spigliato con un buon bagaglio culturale alle spalle e con tanti interessi diversi: Il debole per l'architettura e la frequentazione con Filippo Juvarra - che, da Torino, veniva spesso a Roma, specialmente durante l'inverno - fa sì che egli non si limiti negli affreschi ad accennare semplicemente al paesaggio, ma indugi, talvolta, in descrizioni, puntuali e meticolose, di campanili, cupole, torri e palazzi, quasi fossero scorci di ideali città.

Quali i meriti - se ve ne sono - del Vasta? Anzitutto, c'è da capire come un pittore "mediocre" possa non solo aver avuto tanto successo, ma addirittura creare una propria scuola, che non si estingue alla sua morte, ma si spinge fino all'Ottocento inoltrato. Essa annovera, oltre a Vito D'Anna, considerato fra i più significativi pittori del '700 siciliano, che eserciterà - come osserva Giuseppe Frazzetto - una vera dittatura del gusto nella Palermo della metà del Settecento ed oltre, il figlio Alessandro, che, secondo la Siracusano, "sembra prediligere proprio la maniera elegante e delicata, graziosamente giaquintesa, venata di teneri colori pastello, che farà del D'Anna il più fine decoratore della prima metà del Settecento in Sicilia"; Michele Vecchio, autore, tra l'altro, di un pregevole "S.Vincenzo Ferreri", custodito nell'omonima chiesa di Acireale e attivo anche a Roma, Palermo, Messina; Giuseppe Grasso Naso - sue le tele della chiesa di Gesù e Maria di Acireale - che lavorò con successo a Palermo e Napoli; Cali, Finocchiaro, Ignazio Castorina e altri. Per Antonio Sergi, uno studioso dotato di fine senso artistico e di notevole cultura, sembrano fuori discussione

---

(20) S. BOTTARI, *L'arte in Sicilia*, Messina 1962, p. 70. Si veda pure S. BOSCARINO, *Sicilia Barocca*, Roma 1981.

“la maestria nel trattare la grande composizione, la perfetta conoscenza anatomica, che gli consentiva di realizzare gli scorci più arditi nelle pose delle figure; il tocco - talvolta vigoroso e rapido, tal'altro morbido e lieve - del pennello, da cui uscivano immagini ora pesanti e massicce, ora delicate ed addirittura diafane; la capacità di descrivere a grandi tratti, quasi alla brava, e la pazienza che lo faceva indugiare su certi particolari con cura di pennello fiammingo, il che lo fa spesso apparire decoratore finissimo; la ricchezza dei colori ed il loro sapiente accostamento, in una luce quasi sempre blanda ed ugualmente diffusa; il movimento, sia delle masse (specie delle angeliche schiere) sia dei singoli personaggi” (21).

Lionardo Vigo ricorda che Vasta “eseguiva con incredibile velocità e tutte le opere che ha di lui la Sicilia (chiamate innumerevoli dai contemporanei) le condusse in soli 23 anni. Conobbe bene la prospettiva, quel magico degradare d'ombre e di luce, onde sfondava i quadri a suo talento. E' per l'energia del chiaro scuro che le figure sporgono fuori dei quadri e sembrano quasi investirci, ed essere come noi spettatori, oserei dire. Chiamerò finalmente eterno l'impasto dei suoi freschi... Leggiadria ed avvenenza hanno le sue teste muliebri e giovanili, per lo più di chiome bionde; i suoi pargoli spirano grazia e paffutelli e gioviali di sé innamorano i riguardanti” (22). Vasta possedeva tutti i requisiti per insegnare ad altri il mestiere: conosceva il disegno meglio di tanti altri celebrati pittori; aveva piena padronanza della tavolozza, dalla quale sapeva trarre scansioni e ritmi efficaci, vivacità cromatiche notevoli e gradevolezze davvero raffinate; aveva grande dimestichezza con le tecniche della prospettiva e dell'ambientazione dei personaggi; era assai esperto nel dare equilibrio ai colori e alle masse e aveva autorevolezza e carisma nell'espone i propri punti di vista. Non fu un grande maestro? La luce accecante del genio gli mancò, - è vero - preferendo trarre spunti d'ispirazione da altri celebrati artisti - Caravaggio, Correggio, Guercino, Domenichino...- ma, ciò non di meno, ebbe sicura personalità perché seppe amalgamare e

---

(21) A. SERGI, *Gli affreschi di Pietro Paolo Vasta*, in *Memorie e Rendiconti dell'Accademia di scienze lettere e belle arti degli zelanti e dei dafnici*, serie I, vol. X, p. 34.

(22) L. VIGO, *Vita di P.P. Vasta*, op. cit., p. 583.

assimilare i vari elementi, riuscendo sempre a esprimere chiaramente e compiutamente il suo mondo interiore. Mario Blanco, nel condividere questa tesi, afferma: "Se è indiscutibile che egli nel creare le proprie composizioni tolse di qua e di là figure, è pur vero che seppe infondere qualcosa di personale in molte opere, che si traduce nell'equilibrio delle scene, nella luminosità e freschezza dei coloriti, nel giusto gioco delle luci e delle ombre, nell'efficacia della prospettiva, nei vivaci contrasti delle tinte e nel loro armonioso accostamento" (23).

### I COLORI DEL VASTA

Nella produzione del Vasta, occupa un posto di primaria importanza il colore, basato sulla ricerca tonale, sulla luminosità, sui rapporti cromatici, piuttosto che sui giochi chiaroscurali; uso del colore che certamente egli ha in comune con altri pittori del periodo - le tinte e l'impostazione della "Gloria di S. Caterina da Siena", affrescata dal pistoiese Andrea Garzi nella chiesa di S. Caterina Magnanapoli di Roma, ricordano "Il Trionfo della Mensa Eucaristica" dipinto dal Vasta nella chiesa della Madonna del Suffragio ad Acireale - ma che in lui diventano quasi una cifra distintiva, non mancando egli di esplicitare un vivace colorismo persino nella rappresentazione dei volti dei personaggi.

La tavolozza del Vasta è un inno alla serenità. Egli predilige i colori dalle calde tonalità, in ciò vicino all'esperienza dei maestri napoletani; tratta le vesti e i mantelli con profonde e ridondanti pieghe; dà libero sfogo al suo virtuosismo pittorico nel rendere le stoffe damascate intrise di colore e quelle di seta come bacciate dal sole. L'artista ama l'azzurro, il rosso, il verde, il rosa, e l'ocra che, in diverse gradazioni, creano armoniosi accordi e dolci sfumature. La scelta non è affatto casuale, ma ubbidisce a precise esigenze metodologiche e a finalità ben determinate. L'azzurro dà serenità e respiro, richiama il cielo ed è simbolo di infinito, lontananza nello spazio e nel tempo, vastità ideale e attesa di una promessa felicità. Esso, in genere, è il colore del sogno,

---

(23) M. BLANCO, *Gli affreschi di Pietro Paolo Vasta nelle antiche chiese di Acireale*, Cinisello Balsamo, 1966, p. 38.

dell'incorporeo. Non per nulla prevale nelle tempere del Beato Angelico, dove la carne non ha più peso. E, con l'azzurro, ecco diverse tonalità di rosso, di per sé colore eccitante, vivace, denso di cromatismo, ma utilizzato dal Nostro per richiamare ora l'idea di vita nella sua tensione vitale, ora l'idea del dramma, della passione che esplose; ecco il giallo, che conferisce luminosità, chiarezza, vivacità; il viola, simbolo di penitenza, ma anche di dignità aristocratica, di un'espressività severamente controllata; l'arancione, che dà il senso del fastoso e il verde, ora chiaro ora scuro, gradevole, trasparente, simbolo di speranza, di giovinezza. Sono colori che scendono, al di là del racconto, nel nostro animo a rasserenare, a infondere fiducia, ad appagare; colori che hanno la delicatezza dell'acquerello, che s'illuminano dal di dentro e raramente si fanno cupi e pensosi. "Il colore del Vasta - nota Carlo Battaglia - è brillante, ma senza soverchi sbattimenti di luce, che del resto il Vasta non amava, pur derivando da quegli artifici che il giuoco delle luci radenti e dei fondi scuri propugnavano senza stanchezza" (24). Il Vasta si compiace di fresche sinfonie di argento; ci abbaglia con la ricchezza dei motivi cromatici, con lo sfarzo della composizione, col gioco alacre delle luci sulle masse vivacemente colorate, coi suoi toni di giallo dorato, azzurro canoro, ocre fusi con bravura. Le sue convinzioni gli impediscono di realizzare contrasti rapidi, contrapposizioni vigorose. Egli accarezza lo svolazzo, i panneggi; insegue l'eleganza dei costumi e dei gesti; rifugge dal tenebroso, dal disperato, dal malizioso.

Nelle "Nozze di Cana" (fig. 4) rende quasi mondana la scena, la modernizza tradendone il contesto storico, introduce delle raffinatezze salottiere, riveste di sete, damaschi e gioielli le donne, adorna il salone come quello di un principesco palazzo, cerca di abbacinare gli occhi, di stuzzicare l'attenzione distratta, ma tutto resta entro il disegno di un servizio alla fede. E' il caso di soffermarsi un attimo su questo splendido affresco di straordinaria ariosità, vibrante di cromatismi affabulanti, ricco di intrecci grafico - psicologici all'interno dell'unica vicenda evangelica, per sottolineare una peculiarità del Vasta che ha fatto molto discutere. Il miracolo offre al pittore lo spun-

---

(24) C. BATTAGLIA, *Arte siciliana del 600 e del 700 - Piccoli santuari di bellezza*, in *Il giornale di Sicilia*, 21 settembre 1922.



Fig. 4: Le nozze di Cana - (Duomo - Acireale)



to per una gustosa incursione nel variopinto mondo della borghesia acese. Maria Teresa Di Blasi l'ha definito, a ragione, un manifesto dell'opulenza. Vasta si diverte a proporre stravaganti acconciature e abbigliamenti ricercati. Il suo estro pittorico e compositivo si esalta scandendo la scena su quattro piani, che assicurano profondità e sviluppo verticale e orizzontale: quello dei servi incaricati di portare il vino, affacciati intorno ai recipienti vuoti, testimoni dell'abbondante libagione, in attesa dell'evento liberatorio; quello, variegato ed intrigante, dei convitati, sorridenti, allegri, come si conviene alla circostanza; quello dei curiosi, che osservano e commentano quanto accade, sporgendosi da dietro muretti, che delimitano lo spazio del banchetto, e, infine, quello della grande balconata, espressione di un ambiente evoluto e facoltoso. Numerosi i personaggi che si muovono all'interno della narrazione, che resta, tuttavia, omogenea, priva di contraddizioni e di squilibri. L'occhio scivola tra una moltitudine di piacevolezze cromatiche, sedotto da colori raffinati, gentili, giocati, come sono, su una cretomazia di tinte delicate, echeggianti il pastello e la festa. Il grande tavolo, coperto da una tovaglia ricamata con fiori, coinvolge sposi e commensali in un'unica avventura. Le vesti degli invitati, gli ornamenti, le pose, lo sfondo sono tutti componenti di una realtà estranea ai tempi di Gesù. Vasta non esita a proporla, perché la trasgressione storico-sociologica persegue lo scopo di rendere intelligibile il messaggio affidato all'affresco. Il miracolo, in genere, non viene operato per soddisfare soltanto specifiche esigenze, ma per mostrare un segno della potenza divina, che, pur esprimendosi in quel luogo e in quel tempo, ha orizzonti ben più vasti. Il significato del gesto di misericordiosa partecipazione alle difficoltà della famiglia che nasceva a Cana, si riflette e permane in ogni epoca. Il pittore, dunque, può liberamente attualizzare il miracolo e pensarlo realizzato in un contesto settecentesco. In tale prospettiva, egli colloca i protagonisti del prodigio, Gesù e Maria, alla fine del tavolo, rendendoli quasi fisicamente estranei alla spensierata comitiva. La trasformazione dell'acqua in vino avviene così al di fuori dell'attenzione generale, sia per un riguardo agli sposini, sia perché, in un certo senso, il prodigio oltrepassa quella contingente situazione.

Occorre tenere presenti queste raffinatezze narrative, se non si vuole restare inebetiti di fronte a tanti altri episodi di clamorosi anacronismi, che non sono espressione di superficialità, ma, al contrario, dell'ottima preparazione religiosa di Paolo Vasta. In questo suo modo di proporre temi antichi in forma modernamente suggestiva, i colori assumono funzione di rilievo.

La loro scelta è complemento all'impaginazione della scena, nella quale c'è sempre un momento rasserenante, un volto avulso dal cotesto, un sorriso sdrammatizzante, un atteggiamento che denuncia e sbugiarda come gioco teatrale il racconto. Dal mondo pittorico del Vasta è bandito tutto ciò ch'è violento, volgare. I protagonisti hanno sovente un'aria rapita, come fossero immersi in un contesto di gioia. Tutto ciò che è nobile e puro viene esaltato, partecipato, sottolineato.

Nella "Morte di S. Sebastiano" (fig. 5), affrescata nella omonima basilica di Acireale, a esempio, la violenza dei brutti ceffi con le spranghe alzate, l'odio del soldato di sinistra, che invita a colpire selvaggiamente, la cattiveria del volto della donna che sta raziando vesti e corazza del santo denudato, trovano una smentita nel bimbo sorridente, nella tranquilla espressione dei cavalieri sulla destra dell'affresco, che conversano pacatamente, e nella beatitudine del Bimartire, che già contempla le meraviglie del cielo, del tutto indifferente ed estraneo alla brutalità dei suoi carnefici. Le immagini di violenza vengono come sterilizzate ed esorcizzate con lo stratagemma di bloccare la narrazione un attimo prima che si manifestino esplicitamente. Nel pieno del dramma, ci sono sempre un cielo che si apre alla speranza, gruppi di angeli che esorcizzano l'umana debolezza e aggiungono grazia a grazia, e una costruzione sintattica che fa giustizia del tempo per condensare in unità passato, presente e futuro. La cultura del Vasta schiarisce i colori in una visione consolante della vita; il suo temperamento li infiamma, con l'esaltazione del rosso, segno di straordinaria vitalità; i panneggi dei suoi personaggi, ricchi a piene mani, riflettono un'isola felice, una società appagata.



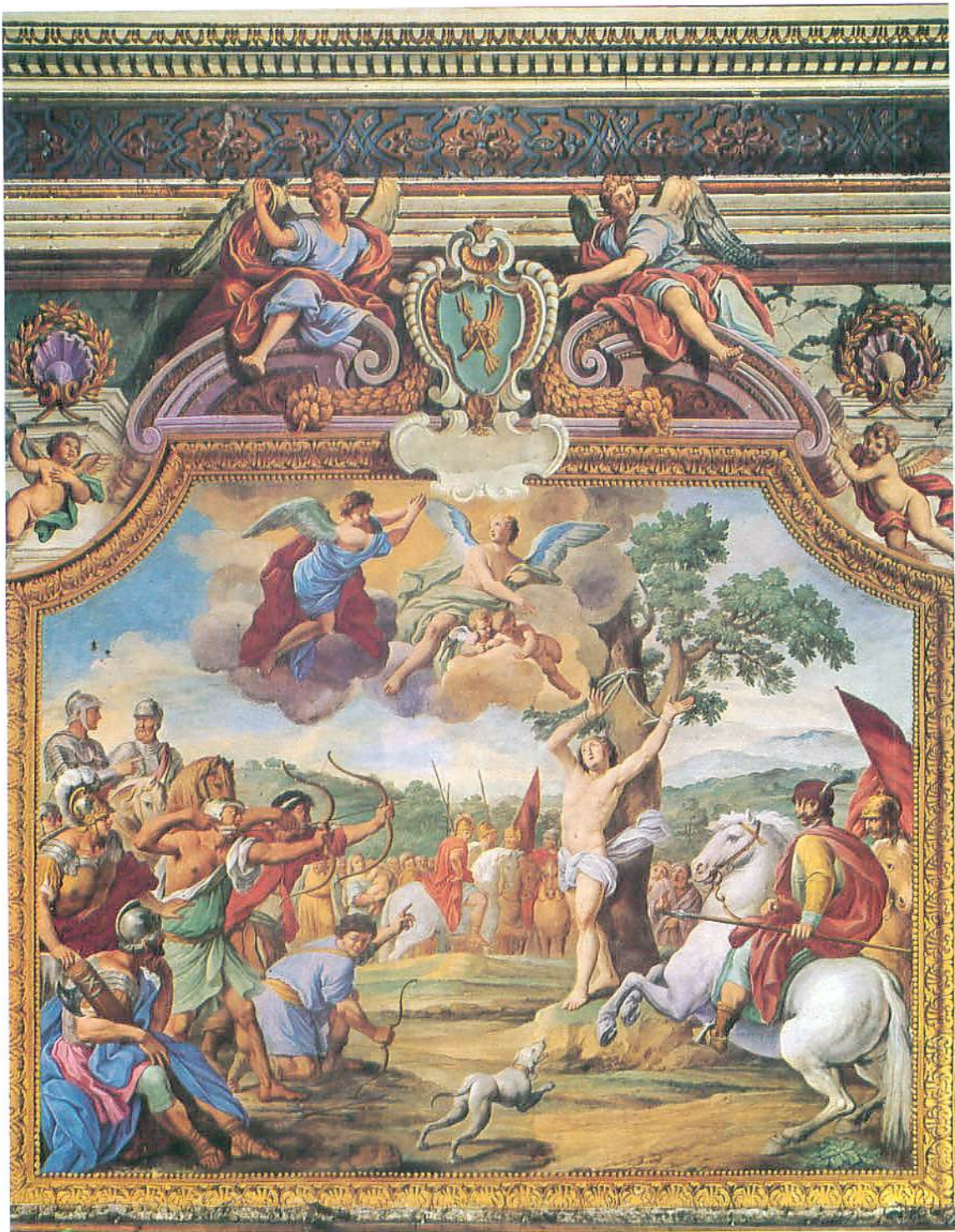


Fig. 5: Martirio S. Sebastiano - (Basilica S. Sebastiano, Acireale)

I gruppi decorativi sfruttano gli spazi con eleganza; gli scorci del paesaggio, ora col verde rassicurante degli alberi, ora con cupole, torrioni e ruderi, che sembrano usciti da un libro di vecchie favole, qualificano come episodico e marginale il gesto violento. Il pittore colloca con sapiente equilibrio non solo i volumi, ma anche i centri d'interesse e i richiami dei colori, sì che la composizione appare omogenea e ben equilibrata. A guardare oggi le figure che popolano le volte e le pareti delle antiche chiese di Acireale, si capisce subito che siamo di fronte a un campionario tutto diverso da quello che l'arte contemporanea - contraddittoria, violenta, inquieta, provocatoria - propone.

Viviamo nell'irrequietezza, nel precario, nella manipolazione atomica e genetica, a contatto con episodi, materiali, sollecitazioni sconvolgenti che non possono non rispecchiarsi sulla sensibilità dell'artista. E' tutto un altro mondo, di cui l'arte diventa interprete ed espressione. L'arte di domani sarà diversa da quella di oggi; così come quella di oggi lo è da quella di ieri.

Ogni epoca ha la sua arte, ha l'arte che più si adatta alla sua cultura, al suo senso estetico. Ai tempi del Vasta, non soltanto nella pittura, ma anche nella poesia, nella letteratura, nel teatro, troviamo l'affannosa ricerca dell'oleografico e del maestoso, perché enfatiche erano la vita quotidiana della gerarchia ecclesiastica e della nobiltà e persino le manifestazioni ascetico-religiose. Alla semplicità del classico, si erano sostituiti l'apparato e la magniloquenza; alla regola severa, la fantasia, il gusto spagnolescante.

Vasta si dimostra particolarmente abile nel coprire larghe pareti e ampie volte, ma riesce a trovare soluzioni brillanti anche in spazi angusti, quasi piegando l'architettura alle esigenze dell'affresco. E' merito del prof. Gurrieri, dell'Università di Venezia, l'aver rivendicato all'artista l'intuizione e la capacità di superare magistralmente, primo in Sicilia, i confini strutturali, adattandoli alle sue necessità espressive. Pinnacoli, finestre, porte, vele, modeste dimensioni delle chiese non costituiscono un ostacolo, ma si coniugano tanto bene con gli affreschi, da sembrare che siano stati realizzati dopo e non prima, perché gli affreschi si dilatano e si restringono nello spazio architettonico, senza perdere efficacia e continuità.

## LE DONNE DEL VASTA

Una particolare considerazione il Vasta riserva alle donne, fiore fragrante della società acese. “Esse in Aci sono casalinghe, massaje, amovoli, costumate. Sono poco compagnevoli, perché rado sono feste da ballo e in carnevale soltanto: ma in villa sono tutt’altro; ivi non le riconosci: argomento infallibile ch’elle sono naturalmente giulive”, scrive Lionardo Vigo (25).

Il Vasta ha costruito un ideale di bellezza femminile soffuso di grazia, avvenenza, eleganza e vaghezza (fig. 6). Sono, in genere, le sue donne giovani, raffinate, mai sconvenienti, con un ovale perfetto del viso, con occhi vispi e un modo di proporsi signorile. Il loro gesto è misurato, gli atteggiamenti, miti e composti, il loro vestire, elegante e civettuolo nei particolari. Un sorriso impercettibile ed eterno illumina i loro volti, rendendoli gioiosi anche nelle incombenze più dolorose, come, a esempio, in “S. Sebastiano soccorso dalle pie donne” (Basilica di S. Sebastiano, Acireale), quando intervengono a estrarre le dolorose frecce dal corpo del martire, in “Giuditta uccide Oloferne” (Chiesa di San Camillo, Acireale) con l’eroina che stacca, con grande disinvoltura, la testa del generale nemico, consapevole di ubbidire a una volontà divina. E’ un sorriso che viene dal cuore e che è comune ad angeli e putti, quasi a indicarne la comunanza di natura. Il modo come una donna ride è indicativo della sua condizione sociale. Le donne del Vasta non ridono mai, sorridono. Il riso è sfacciato, popolare, incontrollata espressione di gioia; il sorriso, invece, è, per dirla con Melville, “veicolo d’elezione per ogni ambiguità”, un compiacimento guardingo, un lasciare in penombra il sentimento, in definitiva, un segno eloquente di verecondia, di castità, di discrezione. Nessuno ha mai precisato se nel viso delle Madonne, in genere dagli occhi pudicamente abbassati, di Rebecca (fig. 7), di Betsabea, di Agar, delle convitate alle “Nozze di Cana”, il Vasta abbia riproposto le sembianze della moglie Elisabetta o delle figlie Giustina, Maria Angela e Caterina. Sta di fatto che egli difende la reputazione delle sue eroine, le tratta con rispetto e ammirazione. Seducono la loro compo-

(25) L. VIGO, *Notizie storiche della città di Aci-Reale*, op. cit., pp. 143-144.



Fig. 6: La sacra famiglia (part.) - (Collegio S. Giuseppe, Acicatena)

stezza e la loro grazia, che hanno un non so che di ingenuo e di furbesco, i loro sguardi che fissano lo spettatore con candore, ma anche con disarmante malizia, quasi ad acquisirne la complicità, l'innocenza del loro mondo interiore.

Il pittore le mostra con soddisfazione, orgoglioso e fiero, quasi fossero dei familiari; le veste in maniera sontuosa; illumina con bagliore di fiamma le loro gote; disegna per loro nasini alla greca, bocche miniaturizzate e tunicette ricamate in oro; orna le loro teste di chio-me ondulate e bionde, impreziosite da nastri colorati, di trecce diligentemente annodate e di diademi pregiati; le abbiglia con abiti ricchi e ricercati; le ingioiella, le fa, insomma, degne rappresentanti di una società benestante, fiera.

“Le donne povere e le contadine vestono la mantellina - c'informa ancora il Vigo - è una lana bianca o un drappo di seta a colore che loro giunge a' fianchi, e delle ricche sono più graziose, perché mezzo il corpo rivelano” (26). Vasta si ispira a quel che vede, ma lascia le sue popolane sempre su un piedistallo di dignità, di distinzione, di eleganza.

Nei soggetti sacri, i volti si fanno diafani, assumono una bellezza soffusa di delicatezza, di discrezione. L'espressione diventa estatica, sprofonda in una realtà trascendentale e appagante. La gioia interiore affiora dai lineamenti distesi del volto e li illumina, affrancandoli da ogni traccia terrena. Gli sguardi sono fissi, attenti, totalmente assorbiti dalla visione intravista. Niente può distrarli. Talvolta, le palpebre sono socchiuse a mostrare umiltà - la madre di ogni virtù - comprensione, condivisione con chi prega e, allo stesso tempo, per sottrarsi a ogni lode, ritenuta immeritata. Dalle labbra appena accennate, si eleva, profondo e poetico, il ringraziamento a Dio per le gioie e le sofferenze liberamente elargite. La donna del Vasta è un inno alla dolcezza e basterebbe da sola per la sicura attribuzione di un'opera all'artista di Acireale ( fig. 8).

---

(26) L. VIGO, *ibidem*.



Fig. 7: Rebecca al pozzo (part.) - (Matrice, Acicatenà)



Fig. 8: L'Ordine francescano (part.) - (Convento S. Antonio, Acicatena)

## I RITRATTI

Sugli affreschi vasteschi è stato scritto abbastanza, anche se non troppo. Non altrettanto può dirsi sulle tele. “Fu il Vasta di vero frescante piuttosto che pittore ad olio, pur non di meno le sue tele non cedono a’ suoi affreschi, ma ad essi confrontate sono poche. Amava sempre in esse abbondare in luce e rare e forti ombre adoprava, in ciò al contrario dei maratteschi; ma oggidì le sue tele per effetto delle imprimiture sembrano più buje di come uscirono dalle mani dell’artista”(27). Così Lionardo Vigo. Di diverso avviso Giuseppe Frazzetto, il quale ritiene che “la qualità della produzione ad olio di Vasta è senz’altro inferiore rispetto al livello degli affreschi : ancor più forte, soprattutto, vi si avverte la tendenza a riprendere passi di Maratta e Conca e degli altri autori preferiti, di volta in volta ispirandovisi, fondendone i modi o più spicciativamente rifacendoli” (28). Citti Siracusano, infine, rileva un raffinato impreziosimento cromatico, di gusto conchiano.

La nostra modesta opinione è che questo versante, così come quello della ritrattistica, non sia stato sufficientemente indagato. Numerose pale d’altare risultano del tutto ignorate; di tante altre si conosce l’esistenza, ma non la loro ubicazione; di altre ancora l’attribuzione al Vasta risulta quantomeno incerta. Eppure, il giudizio è netto, inappellabile. E negativo, purtroppo. Andiamo con ordine, partendo dai ritratti, che costituiscono uno degli aspetti più avvincenti del nostro artista. La discussione di quel che tocca specificatamente alla sua mano è tuttora aperta, anzi, possiamo affermare che ha inizio - soltanto inizio, però - con le opere citate in questo volume.

I ritratti del Vasta sono tutti giocati sull’intimo raccordo della figura con l’ambiente. Il pittore accoglie e potenzia l’annotazione psicologica nella solida struttura dei valori pittorici, immergendo il tutto nella rarefatta atmosfera dell’epoca. L’interesse per quanto è nella figura di peculiare e di inconfondibile si coniuga con quello per la sua specificità sociale. La fisionomia e i gesti sono intercettati con naturalezza e spontaneità, pur in una cornice formale e rappresentativa, grazie a

---

(27) L. VIGO, *Vita di P.P. Vasta*, op. cit., p. 582.

(28) G. FRAZZETTO, op. cit., pp 48-49.



una evidente sottigliezza di osservazione. La silenziosa presenza corporea della figura, ridotta allo stesso grado di esistenza fittizia della stoffa e dei colori, contribuisce a raccontare tutta un'epoca, così come, guardando i paludamenti, si comprende perfettamente la vita espressa dallo sguardo altero e compiaciuto. Vasta ha una particolare vocazione per il ritratto e mostra di aver trovato l'unione ideale tra naturalezza e funzioni di rappresentanza, divenendo testimone, involontario ma attendibile, di una società che non c'è più.

L'abilità di ritrarre i lineamenti di una persona non è universale nell'arte. Ancor più rara è la capacità di afferrare e di rendere la personalità di un individuo, che costituisce, poi, lo scopo del ritratto nel significato più vero. Le foto che pubblichiamo mostrano un artista di livello indiscusso, almeno in questo campo. Non vorremmo scomodare l'"umana verità" dei ritratti di Raffaello, né la gelida estenuatezza del Bronzino, per il quale la impassibile perfezione del viso è pari alla geometria delle gemme, ma la fantasia del pittore di Acireale, la sua capacità di rovistare nel carattere dei personaggi e il suo gusto raffinato per la compiutezza, al limite della pignoleria, sfociano in risultati particolarmente apprezzabili e originali. I ritratti vasteschi si aprono a un'aria oggi irrealista, dove trionfano l'ornamento, il capriccio, il fondale teatrale ma, in essi viene sempre garantito il rispetto per il personaggio.

Scrivono Lionardo Vigo che Paolo Vasta fu un grandissimo ritrattista e che lasciò "centinaia di ritratti", di cui, tuttavia, non ha offerto che vaghe indicazioni. "Alcune volte in simili fatiche usava i pastelli e tre se ne conservano, uno presso Francesco Patanè architetto, l'altro presso Domenico Scudiero, il terzo è presso gli eredi del sac. Carlo Pennisi" (29). Tre pastelli, finora sconosciuti, per centinaia di ritratti: decisamente pochi.

Anche per Carlo Battaglia, il pittore fu "un ritrattista pronto e di facile intuito così che i suoi ritratti a olio e a pastello colorati sono molto ambiti. Di sé stesso, pur obbedendo ad esigenze iconografiche, ci lasciò un ricordo effigiandosi nella figura di S. Paolo che tiene un

---

(29) L. VIGO, *Vita di P.P. Vasta, pittore di Acireale, op. cit.*, p.584.

libro in mano e su cui scrisse 'Vasta' (affresco nella volta della basilica di S. Sebastiano) e in una tela, vero autoritratto" (30). A conferma del suo assunto, l'autore riferisce di una imperatrice di Russia, in viaggio a Roma, alla quale il marito intendeva fare eseguire un ritratto. Poiché l'imperatrice non voleva saperne, venne escogitato uno stratagemma: il Vasta venne fatto passare per un giovane nobile romano e così ebbe modo di incontrare la sovrana una sola volta, fugacemente, ma sufficiente perché ne venisse fuori un ritratto che appagò l'imperatore e la moglie. Si tratta, ovviamente, soltanto di un aneddoto, che testimonia, però, della reputazione goduta dall'artista.

Quasi tutti gli autori che si sono occupati di Vasta non hanno rinvenuto ritratti, così che Mario Blanco conclude, a mo' di consolazione, "si può, tuttavia, affermare che in molti affreschi i volti dei personaggi sono veri e propri ritratti" (31). Noi siamo stati più fortunati. Ne abbiamo, infatti, trovato quanti bastano per dare un giudizio consapevole su questo peculiare versante dell'attività di Paolo Vasta.

I primi quattro, grandi come pale d'altare, a figura intera, riempiono un vasto salone di Acireale di un'atmosfera romantica e lontana (fig. 9,10,11 e 12). Il Settecento riemerge con tutto il suo repertorio di vesti scampanate, di abiti sfolgoranti, di gioielli raffinati e col suo retroterra di serietà, di contegno grave, dignitoso e pensoso. I quattro ritratti riguardano due uomini e due donne. In due di essi appare il famoso cagnolino del Vasta - identico a quello di altri lavori, come a esempio, "Tobi e Tobia" della chiesa madre di Giarre, di un "S.Espedito" e una "S.Rita" in possesso di un acese trapiantato a Roma - negli altri, no, ma c'è un dettaglio che consente un'attribuzione sicura: il pavimento, costituito da mattonelle con losanghe che riquadrano un cerchio: è identico a quello della tela della "Madonna delle Grazie" della chiesa di S.Camillo, qui introdotto con l'intento di creare profondità prospettica. Verrebbe da chiedersi cosa c'entri la prospettiva in un ri-

---

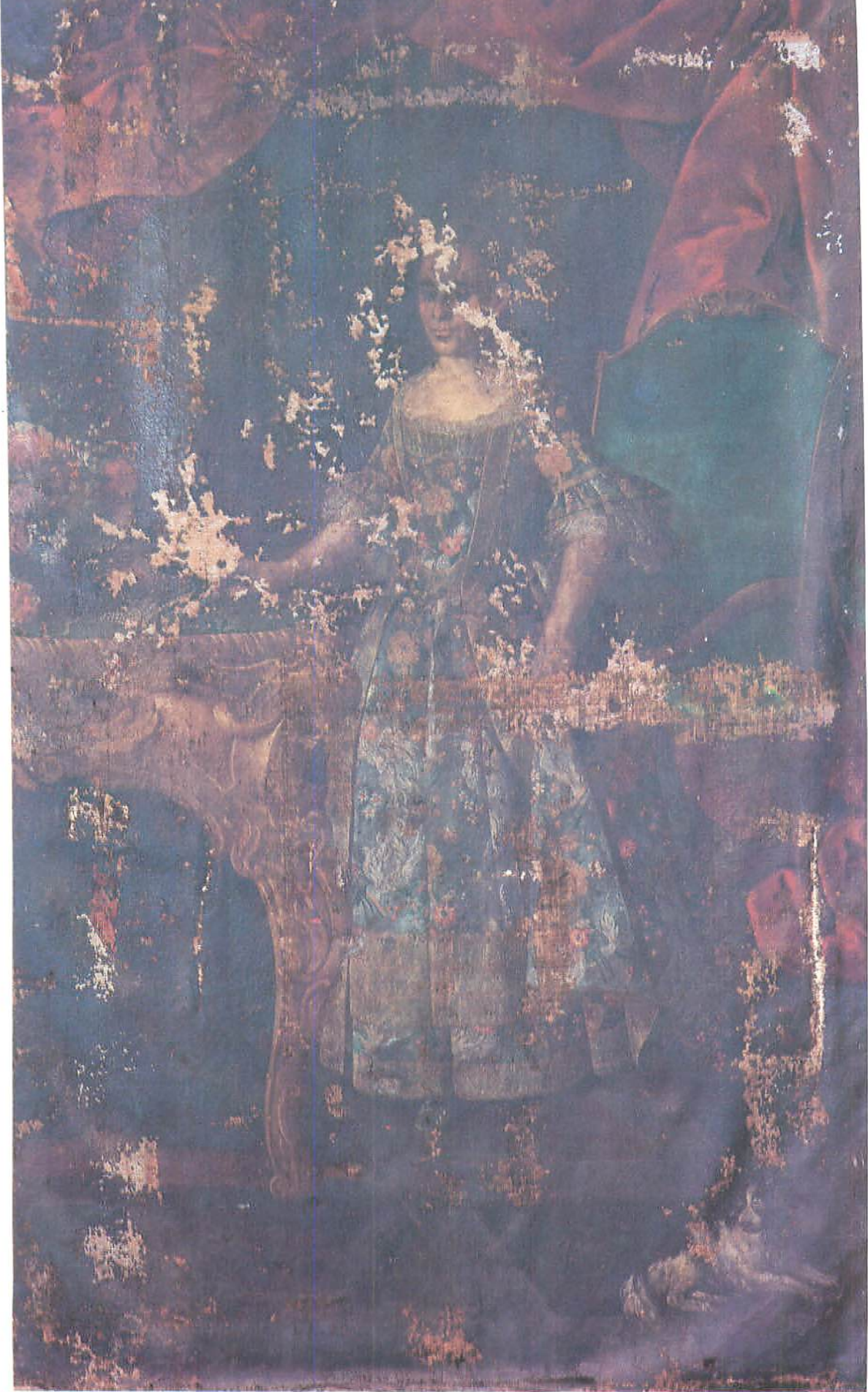
(30) C. BATTAGLIA, *Ai margini della storia dell'arte siciliana - Aneddoti su Pietro Paolo Vasta*, in "Il giornale di Sicilia", 314 gennaio 1923.

(31) M. BLANCO, *Gli affreschi di Pietro Paolo Vasta nelle antiche chiese di Acireale*, op. cit., p. 20.

tratto. Il fatto è che il Vasta non si ferma ai tratti psicofisici, ma rappresenta anche l'ambiente in cui il personaggio vive, dando le coordinate del suo status sociale e della sua forma mentis.

Le figure vengono collocate sotto un ricco e arricciato tendaggio, che fa loro da cornice, e proposte come "personaggi" della società acese. Il drappeggio è rosso per le donne; blu notte con bordi dorati per gli uomini. In tutt'e quattro i dipinti, a comporre la scena concorrono dei tavoli, anch'essi simili a due a due, sedie, sgabelli e oggetti vari. Il primo personaggio che incontriamo entrando nel salone è una nobildonna. "La prima virtù di un dipinto è quella di essere una festa per gli occhi", sostiene Delacroix. Se avesse ragione, non c'è dubbio che siamo in presenza di un grande dipinto, con valori cromatici esplosivi, coinvolgenti e quasi tattili. L'abito è uno splendore. Il tessuto di seta ha diversità di lucentezza e tanti fiorellini, che introducono una nota gaia nel rigore dell'impianto. La scollatura fornisce il pretesto per delle varianti cromatiche. Le maniche vengono fermate al gomito. Sul tavolo, un vaso con dei fiori, ormai, purtroppo poco appariscenti. La dama ha uno sguardo serio, senza sorriso, come imponeva la rappresentazione pubblica di un tempo. Il tendaggio sottolinea la messa in posa, invano riscattata dalla presenza di una sedia, segno di quotidianità. Il dipinto è, purtroppo, molto annerito e non può essere apprezzato convenientemente. Il secondo personaggio della prima coppia è un prete. In alto a sinistra, lo stemma araldico: due leoni con le zampe appoggiate sul tronco di un albero e una stella. Si tratta di un canonico, come testimoniano la mozzetta violacea, il rocchetto bianco merlettato con le maniche violacee, la scarpa con la fibbia e la berretta adagiata su un tavolino, dove, sotto un orologio, appaiono dei fogli di carta, a indicare la condizione di uomo colto. Nella mano destra, il canonico tiene il breviario. Un dito tra le pagine dà ad intendere che la lettura è stata solo momentaneamente interrotta, ma dovrà essere subito ripresa. La mano sinistra poggia, invece, sulla berretta. Lo sguardo è di quelli che non si dimenticano: volitivo, intelligente, penetrante, imperioso. La seconda coppia, a destra di chi entra nel salone, è composta da una donna e da un cavaliere in rosso.

La donna ha un vestito sfarzoso, bello quanto quello dell'altra nobildonna, ma leggermente matto. La scollatura è coperta da un



pudico, trasparente velo. Sul collo, un gioiello filigranato, che pende da un collarino di velluto scuro. Al dito, un anello simile all'orecchino. La mano, poggiata su un tavolo su cui troneggia un ricco bouquet, tiene un vezzoso ventaglietto. Sui capelli, nerissimi, un nastrino rosso. E' la più giovane dei quattro, ma la sua espressione è ugualmente grave, solenne verrebbe di dire.

Dalla lunga e decoratissima veste emergono una scarpina rossa e un lembo della sottoveste con decorazioni pure rosse, che costituiscono un'eco sapiente del coloratissimo corpetto dello stesso colore, che ferma e cattura l'attenzione generale. Anche quest'abito è a mezze maniche con deliziosi sbuffi di merletti. Il quarto personaggio è un cavaliere. Tutti i suoi indumenti sono di colore rosso: i calzoni al ginocchio, la giacca lunga con colletto a risvolti blu, il soprabito con una falda alzata dalla mano destra che il cavaliere tiene al fianco. Dalle ampie maniche esce, legata ai polsi, l'elegante camicia bianca. La parrucca, l'espressione sicura del volto, la tabacchiera che tiene nella mano sinistra, la raffinatezza degli indumenti offrono un condensato di sensazioni, di bon ton tipici dell'epoca.

A noi non interessa sapere se i quattro ritratti fossero veramente somiglianti. In arte, la somiglianza non esiste. Esiste la rappresentazione, l'interpretazione di una data personalità, la capacità di penetrare spiritualmente il soggetto da ritrarre per cogliere i valori di cui è portatore. L'arte non è mai mera imitazione, né ricostruzione puntigliosa di particolari esteriori, ma un'incursione nel mondo interiore del modello, "qualcosa di simile - per dirla con Gauguin - a una presa di possesso fisico, a uno stimolo silenzioso e pressante, a una conquista assoluta e definitiva". In ciò, Paolo Vasta riesce benissimo, perché i suoi ritratti "parlano", sono vivi, naturalissimi, specialmente negli occhi, che ti fissano intensamente ovunque tu ti sposti.

Chi sono i soggetti ritratti? Sotto il profilo squisitamente pittorico, ciò non ha soverchia importanza. Per noi, sono dei prototipi di un mondo sommerso che si scrollano di dosso le sedimentazioni del tempo e ripropongono, con vivacità e credibilità, un modo diverso di vivere l'esistenza.

Molto probabilmente, si tratta di membri della famiglia del barone Lorenzo Vigo Musmeci, che ebbe ben undici figli. (Ci viene precisato,



Fig. 10: Gioacchino Musmeci (?) - (Collezione privata, Acireale)



Fig. 11: Giovanni Maria Musmeci (?) - (Collezione privata, Acireale)



Fig. 12: Vittoria Frugoni (?) - (Collezione privata, Acireale)



tuttavia, che lo stemma dei Vigo ha un solo leone e non due). Di questi, uno, Salvatore, era minorita, uno, Gaetano, carmelitano, una, Agata, monaca e uno, Gioacchino, abate. Il nostro prelado dovrebbe essere quest'ultimo. Il cavaliere in rosso potrebbe essere il figlio cadetto, Giovanni Maria, che ha sposato Caterina Modò. L'altra donna, la più giovane, potrebbe essere la moglie di Giambattista, Maddalena, o di Gianfrancesco, Vittoria Frugoni.

Lo ripetiamo: si tratta di aspetti secondari di scarsa importanza, che non abbiamo sufficientemente indagato perché non inficiano la conclusione alla quale si perviene: anche se non ne avesse fatti altri, basterebbero questi quattro ritratti per autorizzare a parlare del Vasta come di un grande ritrattista.

La nostra ricerca ha avuto altri esiti positivi. Il quinto ritratto (fig. 13), in altra collezione privata di Acireale, ci ha molto intrigato. Esso, anzitutto, è una conferma che nei ritratti Vasta riserva forti emozioni. Le sue fotografie ambientali seducono. Sono eloquenti brandelli di storia. Se avessimo a disposizione i cento ritratti di cui parla il Vigo, potremmo realizzare un completo spaccato della società bene del Settecento acese. Questo ritratto pone subito un quesito: di chi si tratta? Una striscetta di carta fornisce subito la risposta: "Candido Carpinati 1678-1763". Tutto risolto? Il Candido Carpinati dell'effigie ha un'età di circa sessant'anni; rientra, dunque, nella sfera di azione del Vasta. Egli ha fronte alta, occhi grandi, lucidi che lampeggiano sotto il faro del nostro fotografo. Il naso è carnoso, la bocca regolare. Viene presentato al tavolo di lavoro. Lo sguardo è stato appena appena distolto dal foglio su cui sta vergando qualcosa con la penna d'oca. Lo schienale della sedia ha lo stesso colore verde chiaro del piano d'appoggio del tavolo. Il nostro Carpinati veste la toga scura che, sotto il collo, ha come uno sparato bianco che esalta i lineamenti perfetti del volto. La condizione di uomo di cultura viene riproposta da un libro adagiato quasi sotto il tavolo, sul pavimento a losanghe, dalla parte opposta all'ormai familiare cagnolino del Vasta. La semplicità e l'uniformità di colore della toga sono riscattate da una catenina d'oro sul petto, alla quale si intuisce sia legato un orologio, e, soprattutto, dalle amplissime maniche riccamente ricamate con rametti intrecciati e fiori.

La parrucca e lo spadino - quest'ultimo ormai illeggibile - attestano

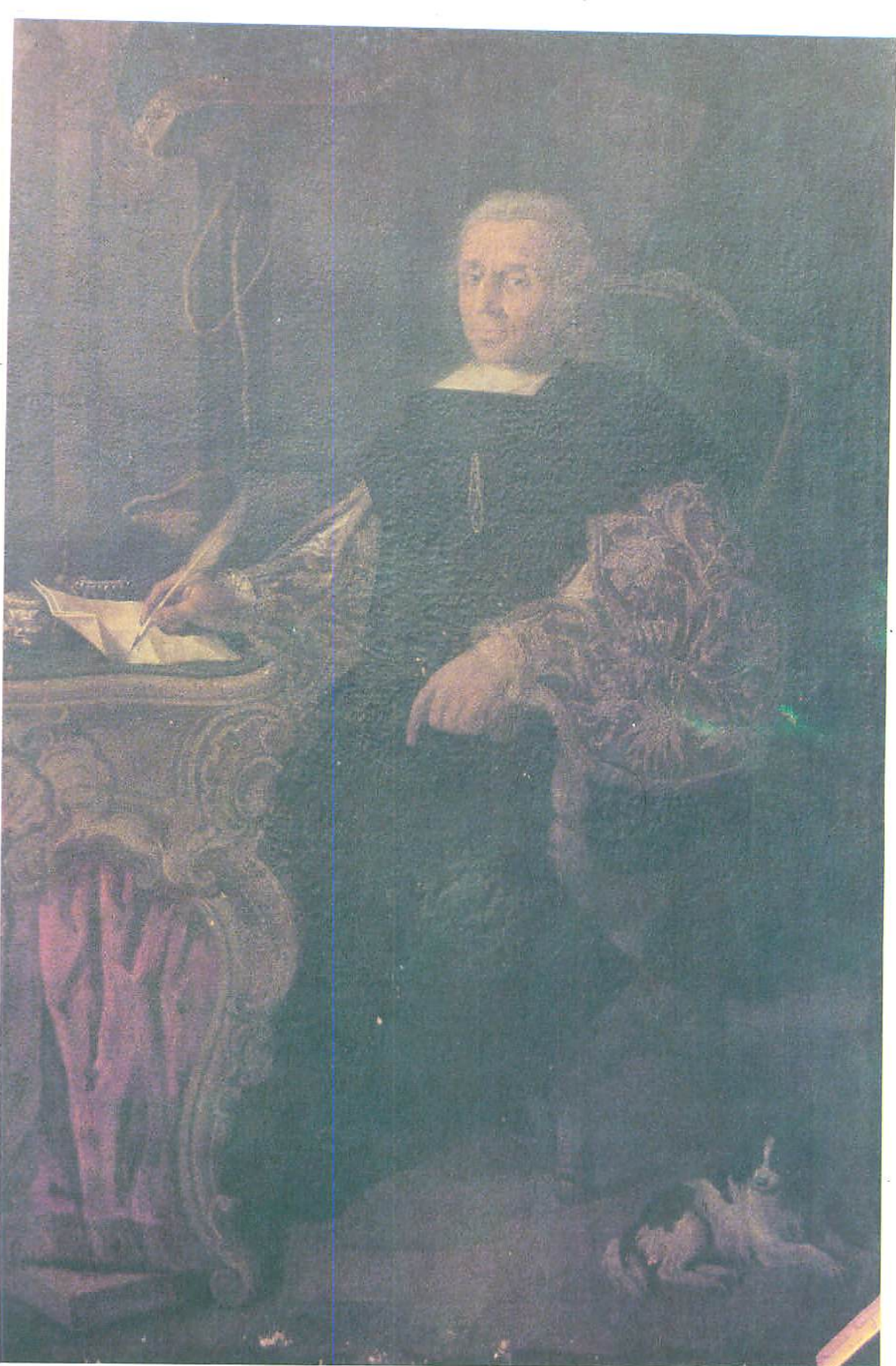


Fig. 13: Gregorio Geremia - (Collezione privata, Acireale)

di una qualche carica pubblica. La parte superiore del quadro ha il drappeggio blu scuro con banda dorata e una serie di cordicelle, qualcuna delle quali finisce sul tavolo. Chiara l'allegoria: il pittore scosta il sipario e attira l'attenzione di tutti sui tratti emblematici del personaggio, esattamente come si fa a teatro, a sipario aperto, con gli attori. I ripetuti richiami alla caratura culturale del "Carpinati" ci hanno fatto pensare al Candido Carpinati storico, filosofo, matematico, poeta e autore del celebre manoscritto "Notizie storiche della Città di Aci-reale", considerato il primo serio lavoro storico sulla nostra città. La data di nascita, però, non corrisponde perché, secondo il Gravagno, è nato il 2 novembre 1707 (32), cioè in una data diversa da quella indicata dalla famiglia proprietaria del quadro.

C'è di più: il personaggio sembra un sessantenne. Dal 1755 in poi, Vasta non lavorò più. Nel '55, Candido Carpinato aveva solo 48 anni. Abbiamo, dunque, cercato un altro Candido Carpinati tra quanti hanno ricoperto cariche pubbliche e ne abbiamo trovato uno che è stato sindaco di Acireale nel 1731-1732 (la carica era allora annuale). Per un'ulteriore conferma, ci siamo posti, alla Biblioteca Zelantea, sulle piste di qualche sindaco che mostrasse le stesse insegne. E qui, una sorpresa, anzi due. La prima: abbiamo rinvenuto un altro ritratto del nostro personaggio, un ovale di più modeste dimensioni, ma prezioso. I tratti somatici sono identici, a riprova della straordinaria abilità "fotografica" del Vasta. Anche qui il nostro "Carpinati" è rappresentato come uomo colto - attraverso il calamaio con la penna d'oca sul tavolo e delle carte che tiene in mano - e come uomo pubblico - indossa la toga con la manica larga, la parrucca e ha lo spadino. Al di là dell'abbigliamento, sono l'espressione del viso, la personalità, forte e signorile allo stesso tempo, lo status di uomo intelligente e istruito, che il corredo esteriore si limita soltanto a confermare, a essere uguali nei due quadri.

Non è forse superfluo ricordare che i sindaci di allora erano chiamati a svolgere compiti delicati come, a esempio, quello di rappresentare la città presso il viceré. "Una volta ricevuti, dopo giorni di antica-

---

(32) G. GRAVAGNO, *Storia di Aci*, Acireale 1992, p.21.



Fig. 14: Gregorio Geremia - (Biblioteca Zelantea, Acireale)

mera - scrive Maria Concetta Gravagno - esponevano le petizioni e le suppliche della città, in ordine alle quali avevano specifico mandato ad acta. Occorreva per ciò molta diplomazia, cultura e scioltezza di linguaggio, perché l'accoglimento delle proposte dipendeva anche dal modo in cui venivano prospettate: ecco perché si eleggevano a questa carica persone istruite e di prestigio" (33).

Una busta sul tavolo fa piena luce sulla vera identità del nostro sindaco. L'espedito di indicare il nome del personaggio attraverso una lettera a lui indirizzata, non è nuovo. Leggiamo così che si tratta

---

(33) M.C. GRAVAGNO, *Acì nei secoli XVI e XVII - Aspetti sociali e struttura amministrativa di una città demaniale di Sicilia*, Acireale 1986, p. 189.



Fig. 15: Pietro Paolo Geremia - (Biblioteca Zelantea, Acireale)

dell'illustrissimo Sig. D.n dottore Gregorio Geremia, Pro Conservatore di Aci - Reale. Non, dunque, Candido Carpinati, ma Gregorio Geremia, sindaco della città nel 1732-1733, probabilmente imparentato con Vincenzo Geremia, detto il Porcellana, poeta, ingegnere e matematico, al quale si deve l'invenzione di un cannoncino portatile, novità assoluta nel campo dell'artiglieria leggera, e con Raffaele Geremia, che sarà sindaco nel 1774-1775 e nel 1785-1786 (34).

La seconda lieta sorpresa ci viene da un altro ritratto, delle stesse dimensioni di quest'ultimo, allocato in altra parte della stessa sala di lettura della Zelantea. Si tratta di un sacerdote, dal volto improntato a gravità se non a rigore, seduto su una poltroncina che abbiamo imparato a conoscere (fig. 15).

C'è nel dipinto una cert'aria di famiglia con quello di Gregorio Geremia. E, infatti, la solita lettera sul tavolo ce ne rivela il nome: l'ill.mo Rev.mo Sig.r D. Pietro Paolo Geremia. La grafia dei due indi-

(34) M.C. GRAVAGNO, *op. cit.*, p. 190.

rizzi è perfettamente uguale, segno che i due ritratti sono di una stessa mano: quella di Paolo Vasta.

L'ottavo ritratto è quello dell'illustre Cristoforo Greco, uomo di grande probità, integerrimo ed espertissimo deputato frumentario, che tenne per ben 34 anni la difficile carica, secondo le indicazioni della didascalia. Egli aveva il compito di far dichiarare i raccolti e le semine preparate per l'anno successivo e svolgeva compiti di approvvigionamento secondo quanto stabilito nelle disposizioni del viceré. Nella didascalia viene precisata anche l'età: 66 anni, portati bene, agguinceremmo. L'uomo è ripreso al tavolo di lavoro, su cui troneggia il calamaio con la penna d'oca. Ha l'immane foglietto in mano, perché, in quanto detentore di una carica pubblica, era destinatario di suppliche e petizioni. La poltroncina su cui siede ha lo schienale verdino, uguale al panno che ricopre il piano del tavolo. Gli occhi chiari, cerulei, risaltano sotto la parrucca bionda. L'uniformità del colore scuro dell'abito è interrotta dallo sparato bianco - quasi un foulard - e dal polsino della camicia, impreziosito dal merletto. Non manca il tendaggio - che accompagna ogni "rappresentazione" - qui di un azzurro intenso con bordo dorato. Lo stato della tela, purtroppo, non è buono (fig. 16).

Alla Biblioteca Zelantea, esistono diversi altri quadri che parlano vastesco. Alcuni sono di Pietro Paolo; altri, della sua scuola, che, logicamente, usa lo stesso impianto del maestro, limitandosi a inserirvi la figura. Vito D'Anna, a esempio, ha così impostato il ritratto del can. Gambino. Alessandro Vasta fa altrettanto. Per trovare, dunque, altri ritratti sicuramente attribuibili a Paolo Vasta, occorrerebbe un'analisi specifica, nella quale non abbiamo ritenuto, per il momento, di avventurarci, paghi di aver indicato il modo in cui l'artista acese faceva ritratti e li faceva vivere.

Se i ritratti sono uno strumento efficace per valutare un pittore, non solo sotto il profilo della capacità di riprodurre fedelmente, non solo per l'uso sapiente del colore - per quanto, queste, non siano doti da sottovalutare - ma, soprattutto, sotto il profilo dell'attitudine a comprendere e far comprendere il personaggio, quelli del Vasta sono illuminanti. Essi confermano la dimensione culturale di quest'uomo, che



Fig. 16: Cristoforo Greco - (Collezione privata, Acireale)

non ha bisogno, come viene insinuato, di punti di riferimento per creare, anzi, proprio quando attinge alla farina del proprio sacco, si esalta maggiormente. Il Vasta dei ritratti si conferma pittore esperto, che conosce benissimo il disegno, il fraseggio dei colori, necessari per

creare echi tonali, l'arte di disporre i volumi per pervenire a un equilibrio anche visivo, le linee di fuga, la prospettiva, lo scorcio.

## IL QUADRO SACRO DEI PRIVATI

Ci sarebbe da indagare anche sul cosiddetto "quadro sacro" che non mancava in nessuna famiglia acese. Erano, in genere, copie delle tele venerate nelle chiese, e, quindi, di scarso significato. Talvolta, però, a seconda delle possibilità economiche del committente, si riscontra un maggior impegno e apprezzabili risultati. E' il caso, a esempio, di "Agar e Ismaele" (fig. 17), un'opera che dimostra mano sicura, gusto raffinato, assoluta padronanza del mezzo pittorico. Agar, schiava egiziana, viene scacciata, assieme al figlio Ismaele, da Abramo, su istigazione di Sara e vaga per il deserto finché non esaurisce l'acqua. Il pianto disperato del ragazzo squarcia i cieli e muove a pietà Dio (Ismaele significa appunto "Dio ha ascoltato"). L'angelo del Signore indica un pozzo e assicura che il bambino sarà come "Onagro della steppa", capostipite di una tribù forte e orgogliosa, capace di sopravvivere anche nella precarietà assoluta di mezzi di sostentamento: quella dei beduini arabi.

La luce, che piove dall'alto, è come un faro che investe Agar, magnificando la lineare bellezza del suo volto, segnando con decisione le pieghe dei suoi indumenti, isolandola dal contesto, lasciato sapientemente in penombra, facendone un personaggio regale. Le vesti sono tutto un movimento secco, tagliato, definito nella parte inferiore; morbido, soffice in quella superiore, specialmente nelle maniche. I loro colori, tenui, sono in contrasto col rosso panneggio dell'angelo. Le braccia aperte recuperano una dimensione orizzontale, che si coniuga - equilibrandola - con la spinta verticale ottenuta dal corpo di Agar ripreso longitudinalmente, a sua volta bilanciato e corretto dalla incombente presenza del messaggero divino. Le masse pittoriche sono tenute in equilibrio grazie a un diverso cromatismo e attraverso l'introduzione della nuvola sulla quale l'angelo appoggia la mano, che fa da contrappeso a Ismaele, addormentato sulla gamba della madre. Lo sfondo nero, opaco, inanimato assolve la funzione di circoscrivere l'interesse, per non disturbare lo sguardo con elementi secondari al rac-





Fig. 17: Agar e Ismaele - (Collezione privata, Acireale)

conto e, insieme, di richiamare le privazioni, il vuoto e la solitudine del deserto.

L'attribuzione al Vasta di "Agar e Ismaele" è del prof. Enzo Maganuco e del prof. Francesco Patanè. A quest'ultimo si deve il ritrovamento e l'attribuzione anche di un piccolo bozzetto eseguito col pastello rosso. Si tratta dello studio di un "Padre Eterno", verosimilmente da utilizzare per una pala d'altare o per un affresco; ma potrebbe anche riguardare uno dei tanti appunti che Paolo Vasta portò con sé da Roma. Il Padre Eterno in questione ha un volto giovane. La muscolatura delle braccia, possente e ben rilevata, si rifà al Carracci, se non direttamente a Michelangelo. Attorno alla figura principale, una serie di angeli ne delimita la centralità. Dio Padre poggia il braccio su un globo e guarda verso non definite vicende. La sanguigna ha solamente uno sviluppo orizzontale, proprio perché tessera di una composizione di più ampio respiro (fig. 18).

A proposito del prof. Francesco Patanè, forse è bene chiarire l'equivoco dell'autoritratto del Vasta. Nella chiesa Santa Maria del Suffragio di Acireale è custodita una tela che riproduce Paolo Vasta. Tale



Fig. 18: Padre Eterno (studio) - (Collezione privata, Acireale)

opera è stata eseguita, con notevole maestria e con grafia settecentesca, proprio da Francesco Patanè, ispiratosi liberamente al busto del pittore realizzato da Rosario Anastasi, oggi alla Pinacoteca Zelantea, e al volto inserito nell'affresco "S. Sebastiano e Papa Cajo" della Basilica di S. Sebastiano. Qualcuno ha ritenuto, invece, che il prof. Patanè abbia avuto per le mani un autoritratto del Vasta e ne abbia fatto una copia. Del preteso originale non c'è traccia; né risulta da alcuna fonte che sia mai esistito.

Ricondurremmo al nostro pittore "La caduta" (fig. 19). Cristo stramazza sotto la pesantissima croce. Non è più un uomo progressivamente divinizzato, ma un Dio progressivamente umanizzato. Con la mano destra, egli si appoggia istintivamente a una pietra; con la sinistra sostiene il gravoso fardello. Il volto è davvero ben fatto. Gli occhi grandi hanno un'espressione di estrema nobiltà e mestizia. In quello sguardo ferito, deluso, afflitto, c'è tutta l'agonia e la passione di Cristo, la consumazione del suo sacrificio d'amore. Dalla bocca, semi socchiusa, si leva un inespresso, angosciante, tormentoso lamento. La corona di spine, incrociata in modo particolare dal Vasta, lacera la testa e origina decisi fiotti di sangue. Il viso è smagrito, quasi scavato dalla sofferenza. Una barbetta bionda e un paio di esili baffi ne sottolineano la giovinezza. I capelli, lunghi, biondi, cadono sulla spalla, intrisi di sangue.

La tunica azzurra, con sapiente panneggio sulla manica, lascia scoperta sul petto una profonda ferita: il colpo al costato, che Vasta anticipa, secondo il suo costume di non omettere passaggi fondamentali. Dal collo pende un cappio, annodato allo stesso modo di quello del "Cristo alla colonna" di Acicatena. La tunica è parzialmente coperta da un rosso mantello, che copre le gambe. La luce colpisce dall'alto in basso il volto e la mano del Cristo, accendendoli.

La scena ha un'altra grande protagonista: una afflitta e pallidissima Maria. Il suo volto è solcato di lacrime; il suo animo, in preda a un dolore devastante, insopportabile. Le palpebre sono semi abbassate. Il vestito color giallo oro, ravvivato sulla manica dalla luce che le conferisce lucentezza di seta, finisce con un copricapo, dal quale emerge un viso disfatto dal dolore. Completa l'abbigliamento un mantello azzur-



Fig. 19: La caduta - (Collezione privata, Acireale)

ro. Gli sguardi del Cristo e della Madonna, pur non incrociandosi, si completano nell'esprimere un dramma intensamente condiviso. Sullo sfondo, un paesaggio nudo, spoglio, arido, fosco e un cielo di pece, appena rischiarato da una fioca luce, che filtra da dietro una collina, simile a quello della "Pietà" della Basilica di S. Sebastiano di Acireale.

L'episodio della Madonna che aiuta il Cristo a sollevare la croce non è riportato nei Vangeli. Come avrebbe potuto, però, la Madonna che seguiva la schiamazzante folla ebbra di odio, vedere il Figlio cadere sotto la croce e non intervenire, quanto meno per farlo rialzare? Niente e nessuno può fermare una madre, quando il figlio ha bisogno di lei. Questo episodio non ci è stato tramandato, non fa parte della storia dei fatti che conosciamo. Fa parte, tuttavia, della storia dell'anima, della storia dei sentimenti. E, in questa, il Vasta, a buon diritto, colloca la madre dove deve stare, accanto al Figlio, sotto la stessa croce, pur ben sapendo che Egli non cercava rimedi sovranaturali alla sofferenza, ma viveva e utilizzava la sofferenza in maniera sovranaturale.

Il panneggio del rosso mantello, che introduce immediatamente il dramma, la mano che poggia sulla pietra e quella della Madonna, leggermente rigonfie, il paesaggio che fa da sfondo, il nodo del cappio, l'abbigliamento della Madonna rientrano nell'ordinaria sintassi del Vasta. Il volto del Cristo - che richiama quello del "Cristo alla colonna" di Aci S. Filippo e il Battista del "Battesimo di Gesù" - amplia il repertorio vastesco. A noi sembra un'opera veramente notevole.

Altrettanto bello un "S. Giuseppe col Bambino", che fa parte della stessa collezione privata (fig. 20). Il Patriarca - direbbe Vigo - "veste di pratica", ha, cioè un abbigliamento dimesso. La camicia sbottonata lascia scoperto un collo possente. La carne rugosa è segnata dal tempo e dal lavoro. La testa comincia a perdere i capelli sulla fronte, così come il S. Giuseppe della "Sacra Famiglia" del Collegio S. Giuseppe di Aci S. Lucia. Il panneggio del mantello è secco, tagliato con vigorosi effetti chiaroscurali.

Il santo non ha assolutamente niente di manierato, di oleografico, del sorriso mielato degli affreschi. I suoi tratti sono possenti, maschi. Splendide le mani, morbide, calde, anatomicamente perfette: la destra sorregge il Bambino; la sinistra gli accarezza i piedini. Curiosa, nel Bambino, l'acconciatura dei capelli, identica a quella di altri lavori vasteschi. Egli ha le gambette incrociate e siede su un cuscinetto rosso, il colore che Vasta inserisce ovunque.

Anche il corpo del Bambino è eccellente, armonioso, ben proporzionato. Nel suo genere, ci sembra proprio un lavoro da segnalare.



Fig. 20: S. Giuseppe col Bambino - (Collezione privata, Acireale)

Le due opere, che ora proponiamo (fig. 21 e22), appartenenti a collezioni private diverse, hanno in comune il singolare modo di “raccontare per compendi” del Vasta. Si tratta di un “Gesù Bambino”, reperito a Catania, e di una “Madonna Bambina”, che si trova, invece, ad Acireale. Nel primo lavoro, Gesù Bambino è seduto su un cuscino giallo scuro, adagiato su un tappeto rosso. Un drappo bianco assicura,



Fig. 21: Gesù Bambino - (Collezione privata, Catania)

con le sue pieghe, un qualche movimento. La posa naturale della gambetta sinistra piegata suggerisce il movimento della mano destra atteggiata nel segno della benedizione, cioè col mignolo e l'anulare

semi socchiusi, e della mano sinistra che tiene una piccola croce. Sin dall'infanzia, anzi sin dal concepimento, Gesù vive per la croce, nasce per il Golgota. Nel segno della benedizione s'intravede il pellegrinare del Cristo per le strade della Galilea per ridare la speranza ai diseredati, la parola ai muti, la vista ai ciechi. Un Bimbo che nasce per la gloria. Nella croce, c'è racchiuso, invece, il più fitto e impenetrabile dei misteri, il più paradossale e assurdo: un Dio che si fa uomo e accetta di morire non in un tripudio di luce, tra cori di angeli in festa, nella pienezza folgorante della sua onnipotenza, ma come l'ultima delle canaglie, nel grido disperato dell'abbandono, nello strazio della solitudine, nello scherno, becero e belluino, di carnefici spietati e crudeli. Un Bimbo che nasce per il martirio, per legare per sempre le braccia della giustizia dell'Onnipotente, per sciogliere per l'eternità quelle delle misericordia.

Il Bambino è rubicondo. Il viso, le braccia, le gambe sono ben torniti. Nei due grandi occhi scuri, un velo come di mestizia. I capelli, ovviamente biondi, appaiono ben pettinati e riccioluti. Una didascalia, a scanso di equivoci, indica il nome dell'autore del quadro: Paolo Vasta MDCXCVII - MDCCLX.

Altrettanto singolare, la seconda opera. Anche qui ci troviamo di fronte a un "volo vastesco", che, a somiglianza di quello pindarico, introduce rapide escursioni nel tema trattato, nell'ambito di una licenza poetica esaltatrice. Protagonista è la Madonna bambina. Vasta ha affrontato altre volte il tema: per la chiesa dei Cappuccini e per la basilica dei SS. Pietro e Paolo di Acireale, nelle quali, tuttavia, ha dato alla Madonna dei corpi privi di gambe e rigidi a tal punto da far pensare a dei vasi dai quali spunta il fiore immacolato. La rigidità della guaina rende la Bambina irreali. Nella nostra tela, invece, c'è una dimensione più umana. Maria indossa una bianca vestina, ravvivata da un corpetto rosa, elegante ma senza frivolezze. Il suo sguardo è maturo, consapevole, ma non malinconico, o, peggio, triste. Siede su una poltroncina, della quale si notano solo i braccioli, adagiata su un tappeto rosso, per accentuare il movimento cromatico. Porta una collana di perle al collo con *susta* blu, due esili braccialetti, anch'essi di perle, ai polsi e perle a goccia come orecchini. I capelli sono corti. Gli occhi, grandi e rotondi, sembrano attraversati da inquietanti visioni,



liberamente accettate, quasi intravedano il recondito piano stabilito da Dio fin dalle origini. Sulla sua testa, due corone: una di dodici stelle - segno di gloria, di trionfo, di regalità senza confronti - l'altra di spine - segno di tribolazioni, di tormenti, di una passione senza eguale. La Regina del cielo convive, sin dalla nascita, con la Regina dei martiri; la spensieratezza infantile, con la mater dolorosa. Non può esistere l'una senza l'altra. La crocifissione non passa soltanto attraverso le sevizie del Cristo; al suo fianco, docile, umile, silenziosa, partecipe, c'è una coprotagonista, che sperimenta la flagellazione, l'incoronazione di spine, la beffa dell'INRI, il calvario. "Caro Christi est caro Mariae, sanguis Christi est sanguis Mariae", secondo la icastica affermazione di S. Agostino. La carne e il sangue di Cristo sono quelli di Maria: insieme soffrono, insieme vengono assunti in cielo. Alle spalle della Bambina - e anche questa è una singolarità - una maestosa figura dai capelli bianchi, dalla barba fluente, dallo sguardo pensoso: Dio creatore. Il suo mantello svolazza al vento e sottolinea il costante intervento, quasi fisico, nelle vicende della Vergine. L'espressione è quella di chi sa quale agghiacciante ruolo è riservato all'infante nel progetto della salvezza. Non è un Padre Eterno, che, secondo la iconografia tradizionale, se ne sta assiso su un trono di nubi circondato da angeli, impassibile, indifferente alle lontane vicende degli uomini; ma un Padre, preoccupato e dolente per l'estrema prova che attende la sua Bambina e che, non potendogliela evitare, l'accompagna, le sta quasi fisicamente vicino, le infonde coraggio, partecipa intensamente al suo travaglio. Anche l'espressione dell'angelo che reca la croce è grave e in contrasto con l'aria di festa che il rosso del drappo suggerisce. L'opera non si raccomanda soltanto per il suo profilo estetico, quanto anche per quello contenutistico, per i suoi rinvii, sobri e discreti, a emozioni tutte interiori, a verità trascendentali che il cristiano sente tangibili.

Gli ultimi due lavori che intendiamo citare sono "Il sogno di Giuseppe", e "Il battesimo di Gesù". Esaminiamo il primo (fig. 23). Narra il Vangelo che, prima che il Falegname di Nazareth iniziasse a vivere con Maria, si trovò che lei aveva concepito per opera dello Spirito Santo. Giuseppe, che era giusto e non voleva esporre la fidanzata al



Fig. 22: Madonna Bambina - (Collezione privata - Acireale)

pubblico ludibrio, decise di ripudiarla in segreto: una decisione drammatica per un uomo che ama. Vasta coglie il momento in cui il cuore di Giuseppe urla il suo dolore, la sua cocente delusione, il tracollo dei suoi legittimi progetti, mentre Maria, consapevole della sua purezza e del grande mistero che la vede protagonista, appare perfettamente serena, abbandonata totalmente al compito affidatole. I due contrastanti stati psicologici traspaiono non soltanto attraverso le espressioni dei volti - rabbuiata, mesta, delusa, quella di Giuseppe; soave, senz'ombra di turbamento interiore e di preoccupazione, quella di Maria - ma anche attraverso una separatezza fisica realizzata dal pittore con l'invenzione di una balaustrata. I due personaggi sono distanti tra loro: l'uno, in primo piano, sperimenta i limiti e il peso della condizione umana, visitata dal dolore e dalla frustrazione; l'altra, totalmente immersa nella lettura dei Sacri Testi e illuminata, anche materialmente, dallo Spirito santo che sta su di lei, la gioia di corrispondere al progetto divino. Diversi anche gli ambienti che li accolgono: quello in cui sta Maria, è uno spazio consacrato, riservato alla spiritualità e alla interiorità - la balaustrata richiama, infatti, la chiesa; il tendaggio, un luogo destinato a una particolare rappresentazione; quello di Giuseppe è intriso di quotidianità, di lavoro, di modestia economica - la panca su cui siede, il bancone del mastro d'ascia su cui poggia il braccio, il gattino appisolato, creano l'atmosfera della bottega artigiana.

L'opera è incentrata su Giuseppe, sul suo travaglio interiore. E' lui che attira e coinvolge lo spettatore col vigoroso panneggio del suo mantello giallo ocra, dal quale emerge una veste azzurra dalle pieghe decise, marcate, quasi materiche, che lascia scoperti il collo e parte della muscolosa spalla. La testa poggia stancamente sul braccio e continua il movimento obliquo, rafforzato anche dal bastone, movimento che inverte direzione nell'angelo. Proprio quest'ultimo - etereo, illuminato e illuminante *deus ex machina* - ha fattezze di porcellana e un dinamico abbigliamento. Egli, col dispiegarsi delle sue ali, con l'arricciarsi delle sue vesti, con le movenze delle mani - una che scuote Giuseppe per svegliarlo dal suo torpore, l'altra che gli indica ciò che è giusto fare, al di là delle apparenze - imprime al racconto energia e vitalità.

Il "Battesimo di Gesù" (fig. 24) è pervaso da una atmosfera calda e



Fig. 23: Il sogno di Giuseppe - (Collezione privata, Acicastello)

trasparente. Vasta coglie nell'episodio due momenti, apparentemente distinti tra di loro: quello intimistico-religioso, che vede come protagonisti Gesù e Giovanni Battista e quello storico-propedeutico del significato penitenziale. Il primo profilo, certamente quello più appariscente, vede i due personaggi immersi nella consapevolezza di un gesto voluto per rispettare l'annuncio dei profeti. Il battesimo, come



Fig. 24: Il battesimo di Gesù - (Collezione privata, Acireale)

simbolo di purificazione e di vita nuova, si accompagna spesso all'acqua ed è interpretato come partecipazione alla morte e risurrezione di Cristo. Sotto questo aspetto, può sostenersi che "tutti quelli che fum-

mo battezzati per unirvi a Cristo Gesù, fummo battezzati per unirvi alla sua morte”. Coerentemente, il rito battesimale viene rappresentato come la conclusione di uno stato di sofferenza, espressa fisicamente, che l’acqua, versata da Giovanni con una conchiglia, trasformerà in gioia.

Il volto di Cristo è contrito, mortificato, affranto, come quello di coloro che accorrevano da tutta la Giudea e la Palestina e, prima di farsi battezzare, confessavano i loro peccati, in antitesi con quello disteso del Battista. Le due figure, molto simili sul piano fisico e spirituale, dominano ovviamente la scena, ma senza soffocarla, anzi coinvolgendola; scena che è chiusa in alto dal Padre Eterno che, allargando le braccia, conclude il discorso insieme pittorico e teologico. Il paesaggio ha il compito di rendere attuale l’avvenimento. Esso, infatti, non ha niente in comune con quello, arido e brullo, delle rive del Giordano, ma presenta una folta vegetazione, scorci di città con edifici medievali, ponti e ponticelli che attraversano un fiume dalle acque limpide e trasparenti, un bambino chinato a raccogliere qualcosa, il tronco di un albero secco, metafora di coloro che non accolgono la Parola. Vasta cura anche i particolari: scopriamo così un cagnolino che segue il padrone; un contadino che si reca al lavoro portando la colazione legata a un bastone adagiato sulla spalla; la veste di peli di cammello stretta ai fianchi, un raggio di luce che sfiora i biondi capelli del Battista, accendendoli. Il dipinto ha una doppia linea di forza, costituita, in senso verticale, dalla diagonale Dio Padre - raggi della colomba - acqua che scende dalla conchiglia - Gesù Cristo; in senso orizzontale, dall’artificio di un drappo azzurro, che il Cristo ha all’avambraccio e che Giovanni tira delicatamente con la mano sinistra.

L’economia del lavoro non consente ulteriori descrizioni di piccoli quadri, anche se riteniamo che, attraverso essi e, in generale, attraverso le tele, venga fuori tutta una serie di tessere che consentono di riportare al Vasto opere altrimenti attribuite.

## IL VASTA E LE TELE

La pittura su tela si distingue ovviamente dall'affresco : non c'è spazio per le grandi composizioni, per la ricerca della meraviglia attraverso l'artificio formale, per le plastiche immagini che aprono illusionisticamente la visione su cieli di gloria, in un susseguirsi incalzante di emozioni visive. Il linguaggio è sobrio, essenziale, ispirato. I colori si fanno più cupi, anzi, talvolta, diventano monocromi, terragni. Le immagini, per lo più, vengono collocate contro uno sfondo anonimo, per evitare dispersioni di attenzione.

Si tratta pur sempre di composizioni destinate a fare da scenario agli altari e perciò di cospicue dimensioni, ma il dialogo con la materia pittorica appare più intimo. La stessa gagliarda corposità delle figure, che fa degli affreschi una fonte di appagamento sensoriale e di meraviglia, qui cede il passo alla naturalezza, al riferimento agiografico. L'iconografia biblica viene rivisitata tenendo presenti le esigenze di comunità emozionalmente legate al santo patrono.

Anche in questo comparto, Vasta non tiene affatto conto del dato storico. Gl'interessa, piuttosto, mettere nel quadro tutto ciò che si riferisce al soggetto. Nella "Pietà" della Basilica di S. Sebastiano spuntano, a esempio, i segni del Carmelo; in altre tele vengono accostati personaggi appartenenti a periodi storici molto distanti tra loro. L'artista procede per sintesi, con *liaisons* che fanno storcere la bocca allo storico, ma ricapitolano bene il mondo della pietà popolare. Giova, poi, richiamare l'attenzione sui particolari, capaci da soli di esaltare l'intero lavoro, come se si trattasse di un quadro nel quadro. Vasta odia l'approssimazione; completa ogni dettaglio con puntiglio ammirabile, pervenendo a una completa definizione, anche se sa perfettamente che non potrà essere usfruita.

Un po' tutte le tele settecentesche, a sfondo sacro - di Paolo Vasta o di altri pur celebrati artisti - ubbidiscono a una composta e immobile simmetria e, pagando un tributo elevato all'agiografia e alla ieratica staticità, riescono a comunicare soltanto scarse emozioni. La considerevole distanza a cui si è costretti dalla collocazione della tela, rende, peraltro, difficile un esame minuzioso. Ci siamo sforzati di saltare l'osta-

colo e, avvicinandoci il più possibile, ci siamo imbattuti in particolari di sorprendente e inaspettata bellezza, come, a esempio, talune evanescenti figure di donne dal volto pieno di quella grazia che è la santità di Dio incarnata in un essere umano, che sprigiona luce, spirito, mistero, volti resi anonimi dalla lontananza.

Proprio nell'attenzione riservata ai particolari, il Vasta appare grande artista e riscatta quell'appropriarsi di schemi di altri, che finiscono con l'aver funzione di meri contenitori che il pittore "riempie" con la sensibilità, la poesia, il romanticismo, l'arte, che gli sono propri. Fermarsi allo sguardo d'insieme, come pure è stato insistentemente fatto, vuol dire rinunciare a scoprire le potenzialità del Vasta, rifiutare di comprenderlo e, in definitiva, tradirlo.

Tele di Paolo Vasta si trovano in moltissime chiese di Acireale, di Acicatena, Aci S. Lucia, Aci S. Filippo, Giarre, Riposto, Milo, Adrano, Scordia, Catania, Troina, Palermo. Nel capoluogo siciliano, il pittore si trattenne dal '34 al '36, aprendo uno studio di pittura, anche per provvedere al sostentamento suo e della famiglia. Di questo biennio, vengono documentati soltanto gli affreschi con "Eroine Bibliche" della chiesa di S. Anna alla Misericordia.

Considerando la sua straordinaria fertilità pittorica, è certo che decine di opere attendono ancora di essere identificate e a lui legittimamente attribuite. Non a caso il padre di Vito D'Anna scelse, tra i tanti artisti che operavano nella capitale siciliana, proprio il pittore acese come maestro a cui affidare il figlio diciassettenne. Se il Vasta non si fosse già conquistata una propria notorietà a Palermo, ciò non sarebbe avvenuto.



## DI ALCUNE PALE D'ALTARE DI ACIREALE

E' per noi impossibile riproporre, in questa sede, tutte le tele del Vasta, che sono numerose. Limiteremo, pertanto, la nostra indagine a cinque pale d'altare di Acireale e ad alcune di altre città, che, a nostro modo di vedere, abbisognano di una qualche nota di commento. La prima opera sulla quale desideriamo richiamare l'attenzione è quella che più di ogni altra condivide l'impostazione degli affreschi: "S. Maria delle Grazie" della chiesa di S. Camillo (fig. 25). Come nota il Battaglia, essa, "per finezza di disegno, per la dolcezza che emanano le figure, per nobiltà di colorito non cede ai magnifici affreschi dello stesso luogo" (35). Il dipinto è idealmente diviso in due sezioni da una bruna colonna, che riprende quelle della macchina dell'altare e quelle dipinte come cornice dal Vasta, quasi facessero tutte parte di un unico compendio. Una sezione è occupata dalla Madonna col Bambino che, per quanto leggermente defilati, destano immediatamente l'attenzione con la luce che emana dai loro abiti e dalle loro carni; l'altra, da una soave figura di donna in preghiera. L'artificio della colonna, voluto anche per creare la possibilità d'introdurre, al di là di essa, uno scorcio di paesaggio con degli alberi in lontananza che assicurano profondità e respiro, non riesce a spezzare l'unità dell'opera, tutta giocata sulla diagonale ideale tra chi prega con fervore e la Vergine che ascolta, misericordiosa e attenta. Il momento di grande intensità emotiva è appena turbato dall'angelo che solleva un drappo verde e dai movimenti integrati del Bambino e degli angeli.

Dagli abiti, dalla corona appoggiata su un mobiletto, dalla nobiltà dei lineamenti, si capisce chiaramente che la donna che prega è una regina. Potrebbe trattarsi di S. Elisabetta d'Ungheria che, fidanzata a quattro anni, sposa a quattordici, madre a quindici, vedova a venti, concluse la sua vita ventiquattrenne, tra asceti cristiana e umana felicità, passando dal diadema regale all'aureola di santità. Creatura bellissima nel volto e nell'anima, Elisabetta si era privata di quanto le

(35) C. BATTAGLIA, *Arte siciliana del 600 e del 700, Piccoli santuari di bellezza*, op. cit.



apparteneva per erigere un ospedale a Marburg, in onore di S. Francesco e destinato ai poveri. Privata anche dei figli, cacciata dal castello di Wartemburg, poté vivere in pieno l'ideale francescano entrando nel Terz'ordine. L'accoglienza degli ultimi e il servizio agli ammalati la rendevano cara ai Padri Crociferi.

Un cartiglio, retto da un angelo, funge da *trait-d'union* e reca le illuminanti parole "Patire...fuggire...morire", che riassumono tutto un programma di vita: attraverso i patimenti, la fuga di ogni seduzione mondana e la morte, ci si ricollega a una realtà ultraterrena, popolata di angeli e di celestiali visioni. Il volto di Elisabetta, inebriato nella contemplazione di Dio, è ricolmo di tenerezza e di stupore, di umiltà e di poesia. La candida mano sinistra è poggiata devotamente sul petto, mentre quella destra raccoglie e trattiene il lungo manto di porpora. Anche la Vergine, che appare sopra una nuvola grigiastria con un manto azzurro da cui affiora la nitida veste, ha un'espressione assorta e compiaciuta. I suoi occhi sono socchiusi, in aperto contrasto con lo sguardo del Bambino, vispo, gioioso, e con quello del putto che si protende compiaciuto da una nube.

La composizione risulta armonica. Degno di nota è il particolare della diagonale disegnata dalle due protagoniste per suggerire profondità spaziale; espediente, questo, ricorrente in altre opere successive del Vasta e largamente usato nella pittura romana. A quest'asse centrale, ne corrisponde un altro, formato dall'angelo librato in volo, che scosta la tenda, e dall'angelo che tiene il cartiglio, ai quali fanno riscontro l'angelo, ben in carne per esigenze compositive, seduto sul gradino, e il mobile finemente scolpito e volutamente massiccio, su cui è adagiata la corona. Anche le tinte si richiamano a vicenda, "legando" la pala. La pavimentazione in primo piano - a losanghe che circoscrivono un cerchio - inizia un discorso di prospettiva, che viene ripreso dallo scorcio paesaggistico, oltre l'ampia finestra. I colori sono delicati, tenui. La tela è stata accostata a "La Vergine che appare a S. Filippo Neri" del Maratta, custodito alla Galleria Pitti di Firenze. Il richiamo appare forzato. Analogie e riscontri di colori possono essere rinvenuti in tutti gli artisti del Settecento. Esso, comunque, non annulla la raffinatezza formale, la delicatezza delle tinte, l'eleganza del disegno, la grazia delle figure, la soavità dei volti, la morbidezza del



Fig. 26: Arcangelo Raffaele - (Collegio Arcangelo Raffaele, Acireale) pannello, che sono notevoli.

Una tela non convenientemente apprezzata è quella dell' "Arcangelo Raffaele" dell'omonimo istituto di Acireale (fig. 26). Le figure vengo-

no disposte a semicerchio rovesciato verso l'alto, per far risaltare maggiormente il protagonista. A sinistra, Tobi - viso coperto da folta barba, capelli arruffati, fisico malgrado tutto vigoroso - e la moglie Anna si ritraggono sorpresi per la improvvisa metamorfosi di Azaria nell'Arcangelo Raffaele; a destra, Tobia e Sara si protendono leggermente verso il centro, in atteggiamento gioioso. Gli anziani sono meno pronti ad accogliere l'evento e la trasformazione; i giovani, viceversa, più aperti, più docili alle novità. L'atteggiamento psicologico diverso delle due coppie è ben rappresentato dal Vasta. Tobi e Anna stendono una mano per esorcizzare l'avvenimento che non comprendono, che non possono dominare. Sara e Tobia, invece, s'inclinano al mistero e pregano, tenendo le mani l'una giunte, come si conviene a una giovane, l'altro sul petto.

Anche gli abiti sono differenti: opacizzati quelli dei genitori; delicati quelli dei giovani. In particolare, assai raffinata e quasi trasparente appare la veste di Sara, il cui abbigliamento è completato da una tunichetta dorata, fermata sulla spalla da un bottone-gioiello, e da un sontuoso mantello rosso, che si raccoglie sul pavimento a formare un piano d'appoggio. L'acconciatura dei suoi capelli è impreziosita da nastri colorati e da aggraziate trecchine. Alle sue spalle, Tobia indossa una tunica bianca - anche in funzione cromatica - e sorregge con la mano un mantello verde. L'espressione è di meraviglia mista a compiacimento, per avere scoperto nel compagno di viaggio uno dei sette spiriti celesti che sono al servizio di Dio e hanno accesso alla maestà del Signore.

Di squisita fattura l'Arcangelo Raffaele, nell'atto di librarsi in volo e di pronunciare la frase conclusiva del racconto biblico: "Ecco io risalgò presso Colui che mi ha mandato". I suoi tratti somatici sono giovanili, la sua pelle diafana. I colori sono chiari, acquerellati. Il braccio destro, levato in alto, continua il movimento longitudinale della gamba scoperta. Sullo sfondo, un paesaggio, con alberi in primo piano, trasforma l'episodio da privato in pubblico. La composizione appare omogenea, equilibrata nel gioco delle masse, nell'accostamento dei colori, attenta al disegno.

Quella di "S. Onofrio moribondo" (fig. 27), della chiesa di S. Fran-



Fig. 27: S. Onofrio moribondo - (Chiesa S. Francesco di Paola, Acireale).

cesco di Paola, è una delle ultime tele eseguite dal pittore, nel 1755; dopo di essa, attendevano il Vasta cinque anni di immobilità. Si tratta di un'opera strana, diversa da tutte le altre. Le figure sembrano emergere dalla terra. I colori ignorano le tinte vivide, allegre a cui Vasta ci ha abituati e si adeguano alla gravità del momento. La figura del santo è realizzata in basso, a sinistra, quasi non fosse lui il protagonista. Capelli e barba lunghi denunciano la condizione di rinuncia e di privazione dell'anacoreta. Le affezioni del lungo digiuno traspaiono dagli occhi che stanno per spegnersi e dalla mano abbandonata. L'estrema debolezza fisica impone l'intervento degli angeli per impedire che S. Onofrio stramazzi a terra e per aiutarlo nell'estremo sforzo verso l'ostia.

Un angelo dalle grandi ali aperte porta il pane del cielo e funge da

raccordo con la parte superiore del quadro. La Madonna, assisa su un trono di pietà, guarda con compiacenza. Lo Spirito Paracleto diffonde raggi di luce. Da un'atmosfera di stenti, a una di beatitudine. Il passaggio non è segnato dal solito colore azzurro, che solitamente delinea dimensioni diverse. I colori restano omogenei, anche se in larga parte ciò è dovuto al logorio del tempo.

Per quest'opera, secondo Lionardo Vigo, il Vasta si sarebbe ispirato "al motivo di Ag. Carracci e dello Zampieri nella Comunione di S. Girolamo, quadro che ha posto in bilico la stupenda superiorità della trasfigurazione di Raffaello". L'affermazione elogiativa dello storico è stata interpretata come critica. Anche in qualche altro autore ritorna la citazione dell'opera del Domenichino. In realtà, ci si dimentica che il Vasta è un eclettico e che il suo stile risente di quello dei grandi maestri che ebbe modo di conoscere, "per cui - come osserva il Blanco - i caratteri personali alle volte si perdono fra il groviglio di maniere inestricabili" (36).

Tra le tele più suggestive non può non annoverarsi "La Maddalena", realizzata per l'altare maggiore dell'omonima chiesa acese (fig. 28). Nella tradizione, Maria di Magdala è una carnalissima prostituta, fino al punto che, qualche anno fa, Franco Maria Ricci affidò a Giovanni Testori una strenna sul tema, carica di eros, di opulenze femminili, di afrori di alcova, a fatica riscattati dalla penitenza. L'esegesi moderna ne salvaguarda, invece, la reputazione, sottolineando l'errore in cui si è incorsi identificando la discepola di Gesù, della quale parla Luca al capitolo 8,2, con una peccatrice dalla quale erano usciti sette diavoli, di cui l'evangelista parla nel capitolo precedente. Vasta si lascia sedurre dalla tradizione popolare, anche perché la prostituta che ama intensamente Gesù da vivo, da morto e da risorto ha un innegabile fascino. La Maddalena dalle lunghe chiome è come sdraiata su di una sedia. Lo sguardo compreso, incantato, fissa un esile Crocifisso sorretto da una coppia di angeli. Gli occhi sono grandi; le braccia scoperte fino al gomito. La mano destra accarezza un teschio adagiato su un tavolino: la morte non fa paura quando è guardata nella prospettiva di Dio,

---

(36) M. BLANCO, *op. cit.*, p. 14



Fig. 28: La Maddalena - (La Maddalena, Acireale)

anzi diventa compagna.

Un prezioso pannello copre pancia e gambe della donna. Il colore



giallo richiama i biondi capelli che, sciolti, accarezzano morbidamente le spalle. La veste ha una generosa scollatura, dalla quale prende le mosse il ben tornito collo. La giovinezza si dichiara e trionfa, malgrado il teschio, il richiamo alla sofferenza e l'invito implicito a meditare le sofferenze di Cristo Crocifisso. E' una Maddalena giovane, seducente, bellissima, anche se improntata a un senso grave e solenne. Il pentimento, la coscienza dell'antica condizione di peccatrice, il ripudio della vita dissoluta sono ormai alle spalle. Ora c'è una ritrovata serenità e la consapevolezza che - come scrive Giovanni Papini - "si può entrare nel regno di Dio anche dal nero portale del peccato".

Un po' tutti gli autori sono rimasti abbagliati dalla "Maddalena". "Cosa non dicono i suoi begli occhi al Crocifisso rivolti? Quanto non esprimono le sue mute labbra? E quanta attrazione non si legge in quel volto, che tutto manifesta i sentimenti dell'animo?", scrive Michele Calì (37). E il Vigo aggiunge: "i pittorici pregi di questa tavola non cedono a qualunque altra del Vasta e si annovera essa tra le più delicate" (38).

L'ultima tela tra quelle delle chiese di Acireale, ma non in ordine d'importanza, la "Pietà" della Basilica di S. Sebastiano (fig. 29). Vasta ne andava fiero. E' risaputo che al Principe di Campofiorito che gli chiedeva quale fosse la più bella delle sue tele, il Vasta rispose senza esitazioni la "Pietà". Al di là dell'aneddoto riferito dal Vigo (39), l'opera si impone per molteplici motivi stilistici, per la severità iconografica che non lascia spazio ad alcunché di superfluo, per la sobria scelta cromatica. Saltano subito agli occhi le insegne del Carmelo che, purtroppo, costituiscono una macchia nel candore della veste della Madonna.

Tutti i personaggi esprimono dignità regale. Il dolore non esplode in gesti di isteria, non grida, è dominato, rappreso, contenuto e perciò tanto più intenso e graffiante. Malgrado lo spazio riservato a un livido paesaggio, tutto silenzio e orrore, e a un cielo gravido di nere nubi, lo sguardo è attratto prepotentemente dal corpo di Cristo e dalla Ma-

(37) M. CALÌ, *Merito e patriottismo*, Acireale 1884.

(38) L. VIGO, *Vita di P.P. Vasta*, op. cit., p. 562.

(39) L. VIGO, *Vita di P.P. Vasta*, op. cit., p. 566.



Fig. 29: La pietà - (Basilica S. Sebastiano, Acireale).

donna, che formano quasi un tutt'uno. Da essi emana la luce; essi sono la luce: una luce misteriosa che, nonostante la raggelante presenza della morte, continua a diradare le tenebre e ad assicurare il conforto del cielo. Il corpo del Cristo, bianchissimo, è adagiato su un candido lenzuolo spieghettato, con funzione di isolarlo dal contesto e di esaltarlo. La testa abbandonata sulle ginocchia della madre, le palpebre pietosamente chiuse, il braccio sinistro penzoloni e le piaghe ben in evidenza testimoniano lo sfinimento di un martirio durato a lungo. "Quest'occhio vede in quella bianchezza tucto Dio e tucto uomo, la natura divina e la natura umana", direbbe Santa Caterina da Siena. La Madonna, dal pallido volto, ha gli occhi rivolti al cielo, in segno di sofferta accettazione di disegni umanamente incomprensibili. Un versetto di Geremia, posto sopra il quadro, esplicita lo stato d'animo: "Subversum est cor meum in memetipsa quoniam amaritudine plena sum". Il volto è incorniciato da uno scialle color senape scuro, incrociato sul collo. La mano destra solleva un lembo del sudario con delicatezza, quasi la Madonna temesse di far male al Figlio. Il gesto contribuisce ulteriormente a isolare e ad esaltare la figura di Gesù, alle cui spalle un S. Giovanni compunto, con le mani sul petto, e due pie donne in lacrime manifestano il loro dolore. A sinistra, inginocchiata, la Maddalena, dai lunghi capelli biondi che scendono fin quasi a lambire le ginocchia del Cristo, gli occhi bassi, il volto, come di consueto, bellissimo. Il grande mantello ne modella le forme. Le mani sono giunte, in una preghiera intensa.

Nel corso di una conferenza, Alfonso Sciacca, autore di acuti studi sul Vasta, ha sostenuto che questa figura è stata tratta da un lavoro di Le Brun, un pittore francese del Seicento, venuto a studiare in Italia e rientrato in Francia prima che il Vasta nascesse. L'ipotesi è verosimile, ma sconta due possibili obiezioni: 1) anche Le Brun può avere, a sua volta, tenuto presente la Maddalena di un qualche Maestro italiano, poi conosciuta dal Vasta; 2) la sottolineatura dei capelli sciolti e stretti tra le mani non colloca fuori luogo e fuori tempo una Maddalena pensata per l'incontro con Gesù in casa di Simone, durante il quale la donna cosparge di olio profumato i piedi del rabbì di Nazareth, li bagna con le sue lacrime e li asciuga coi suoi capelli, anzi, il gesto della Maddalena del Vasta è più attinente all'usanza tutta siciliana di espi-

mere disperazione e profondo sconforto tirandosi i capelli. Anche se la figura fosse stata tratta dal Le Brun, la Maddalena della "Pietà" appare perfettamente integrata nella scena, non è affatto fuori posto: la sua posizione curva ha, infatti, il preciso compito di completare il semicerchio ideale avviato da S. Giovanni, che resterebbe interrotto senza di lei. In realtà, il problema del riporto è marginale e se mai conferma l'abilità del Vasta di fondere in unità tessere diverse, facendo loro assumere nuovi significati e nuove funzioni stilistiche.

Due figure - un anacronistico S. Filippo Benizio con la barba fluente e la testa fasciata, dallo sguardo assorto e commosso, e Giuseppe d'Arimatea, a testa scoperta e con la mano al mento, assorto in profonda meditazione sull'insensatezza umana - impediscono che lo sguardo venga distolto dal nucleo principale del racconto, fungendo, in un certo senso, da quinta.

Tante altre pale d'altare delle chiese di Acireale meriterebbero un'attenta considerazione, come a esempio, la "Madonna del parto" di S. Maria del Suffragio, nella quale il Vasta colloca in un'unica linea ideale la Madonna col Bambino e una donna che solleva il figlio appena nato, quasi a ribadire il concetto che in tutte le maternità c'è qualcosa di sacro, che tutte le madri sono sotto lo sguardo e la protezione della Mamma per eccellenza, che guarda, comprende, incoraggia, sostiene. Ragguardevole anche la deliziosa "Annunciazione" dell'aula capitolare della Cattedrale, un piccolo grande olio animato da un sorprendente candore, che esalta l'innocenza, la semplicità, la purezza di Maria. Si tratta, però, di tele note alla critica e al pubblico. Riteniamo, dunque, più proficuo proporre alcuni lavori di chiese non acesi, per i quali un discorso specifico non è stato fatto, almeno compiutamente.

## OPERE D'ARTE CUSTODITE FUORI ACIREALE

Nella chiesa S. Venera di Santa Venerina troviamo una appagante "Sacra Famiglia" (fig. 30). Eseguita nel 1750, essa si risolve in una esaltazione della paternità, in un inno alla famiglia, luogo di accoglienza e di crescita. Maria è intenta a rammendare. Con la mano sinistra tiene un cuscinetto su cui è stesa una stoffa bianca; con la destra tira delicatamente l'ago. Sulla testa, un copricapo che lascia vedere biondi ca-



Fig. 30: Sacra famiglia - (S. Venera, Santa Venerina)

PELLI. Lo sguardo è attento al ricamo. Le fattezze sono quelle di una giovane. Essa se ne sta quasi in disparte, per non disturbare il momento di intimità che intercorre tra padre e figlio. Sul pavimento, una tovaglia e un sandalo sottolineano la estemporaneità e l'irritualità della scena. Non ci sono aureole. Tutto si svolge in un contesto puramente terreno. La condizione dei protagonisti è allusa soltanto dalla presenza degli angeli.

Tenerissimo l'atteggiamento di Giuseppe che gioca col Bambinello, tenuto in braccio. La coppia riecheggia quella della "Madonna degli infermi" di Filippo Tancredi. Nel volto del Patriarca, la gioia di una paternità pienamente goduta e appagata e la felicità per il tenero bacio di Gesù Bambino, che tiene la manina sotto la barba bianca del padre. Giuseppe lascia vedere una gamba scoperta sino al ginocchio, ulteriore contributo alla naturalezza. Il suo viso, piacevolmente aggredito dal figlioletto, mostra il godimento che si prova a contatto con la morbida guancia. I capelli cominciano a cadere, disegnando un'ampia fronte. Il gruppo tende a impossessarsi del centro della tela e attira lo sguardo con un movimento curvilineo da destra verso sinistra, iniziato dalla schiena di Giuseppe, controbilanciato dal movimento, in direzione opposta, di due puttini che, adagiati su una nuvola, fanno roteare un drappo per movimentare la scena e dare una spinta verticale all'insieme.

La Sacra Famiglia è posta su una predella, che delimita lo spazio in cui fioriscono tutte le virtù e definisce il modello da imitare. I colori sono caldi, tutti giocati su varietà di ocra e di azzurri cupi. Un angelo, alle spalle della Madonna, sposta la tenda per esporre il prototipo di un famiglia di modeste condizioni sociali, ma serena. Se la pace è una virtù, uno stato d'animo, un accontentarsi di poco - come scrive Spinoza - questa tela costituisce una rappresentazione grafica della felicità domestica.

L'anno seguente, cioè nel 1751, troviamo Paolo Vasta ad Aci S. Lucia, dove ripropone lo stesso tema nella chiesa del Collegio S. Giuseppe. Molto simile l'impostazione del Patriarca e del Bambino, non così la Madonna, che qui appare in atteggiamento di preghiera, con le mani giunte e coi gomiti appoggiati su un libro aperto, posto su un

tavolino portato in primo piano, sul quale si appoggia Gesù Bambino per slanciarsi verso il padre.

I colori - verde, giallo, arancione e rosa - sono diversi, trasparenti. Scompaiono, nella parte superiore della tela, i putti con lo svolazzo; al loro posto, due angeli nell'atto di far cadere dei fiori. Di grande delicatezza, Maria. Il Vangelo non dice nulla del suo corpo, del suo volto. Dice, però, che Maria era "piena di grazia", che significa piena di Dio, immagine creata della bellezza increata. E il Vasta la disegna, bellissima, celestiale. Il capo semicoperto da una sciarpetta mostra una fronte luminosa, circoscritta da capelli dorati raccolti graziosamente su un orecchio. Il viso è attraversato da un sorriso discreto, riservato. Il volto è quello di una donna soddisfatta della sua maternità. Le mani giunte rendono grazie per quello che si è compiuto in lei, già preannunciato nelle Sacre Scritture, che tiene a portata di mano, e invitano a rivolgersi con fiducia al Bambino Gesù e al Patriarca S. Giuseppe.

La sua è un carnagione vellutata, limpida, chiara, che lascia trasparire mirabilmente una letizia tutta interiore. Le sopracciglia sottili, la bocca piccola, di giglio, il naso dritto, alla greca, le palpebre appena socchiuse e le gote come petalo di rosa costituiscono una sinfonia al Creatore e traducono in immagine i bei versi di Cummings: "E ora tu sei e ora io sono e noi siamo/ un mistero che mai più accadrà/ un miracolo che mai prima è accaduto".

L'opera, purtroppo, è largamente rovinata. L'umidità ha cancellato una parte considerevole del dipinto e si appresta a completare la sua azione distruttrice. Degli orribili restauri si sono, poi, abbattuti su questa "Sacra Famiglia", macchiando vistosamente testa e collo del Bambinello, il polso della Madonna, la gamba e il piede di S. Giuseppe, che hanno perso conformazione anatomica.

Nella chiesa madre di Aci S. Lucia ci sono due grandi tele: "L'Immacolata Concezione", firmata e datata dal Vasta, e una "Triade". La prima riproduce la Madonna assunta in cielo, con S. Anna e S. Gioacchino ed è comunemente conosciuta in loco come "la tela di S. Anna" (fig. 31). Ciò ha indotto qualche autore a elencare una terza tela, appunto dedicata a S. Anna. La devozione verso S. Anna è antica. Nel resoconto della visita del vicario generale di Catania del 24 marzo





1648, viene dato atto che tale Antonio Ammannato, con legato testamentario, destinava onza una annuale per olio e cera per l'altare di S. Anna (40).

L'impostazione della pala è molto semplice: i due santi in ginocchio, formano la base di un triangolo, il cui vertice è costituito dalla testa della Madonna, slanciata verso il cielo, da cui piove una luce dorata che investe in pieno, illuminandola, la figura dell'Immacolata e le schiere di angeli che ne ammirano la bellezza. Tutt'e tre i personaggi principali sono di notevole spessore artistico. Lionardo Vigo così si esprime: "Di angioletti una schiera fa ghirlanda alla sacra famiglia. S. Giovacchino è fatto al naturale, ma i colori e i panni sono di pratica; è S. Anna quella che arresta l'occhio sopra questa tavola. Dessa è vivente, le sue senili sembianze un'anima sì candida e di sì austeri costumi appalesano, che ne costringe all'amore e al rispetto; contorni decisi, accordi di tinte, splendore di luce fanno preziosa oltremodo questa figura; essa è limata, oserei dire, per valermi dei retori, come le più belle odi del Flacco" (41).

Per la verità sorge il dubbio che il Vigo abbia visto di sfuggita il quadro. S. Anna, infatti, non ha "senili sembianze". Vasta, nei personaggi femminili, di solito ignora l'inquietante presenza della vecchiaia. Ne ha paura. Egli è il pittore della vita, dell'esuberanza, non della morte e del dolore. La vecchiaia è l'inverno delle donne, la stagione delle rughe che devastano i visi, mentre lui è il pittore della gioventù, gagliarda e innamorata, traboccante di grazia, di forza, di fascino. Quando dipinge una vecchia, Vasta lo fa per indicarne la cattiveria, per additare le crepe del suo spirito.

Il volto di S. Anna è disteso, beato nella contemplazione di Maria che sale al cielo in un tripudio di luce. I suoi lineamenti sono spirituali, non anagrafici, al riparo degli insulti del tempo. Per l'artista, è come se S. Anna e S. Gioacchino, leggendo le Sacre Scritture, antevessero l'Immacolata Concezione e, esterrefatti di fronte alla straordinaria apparizione, cadano, lieti, in estatica adorazione. Nella gloria della Vergine Assunta, i due contemplano la sublimazione dei vincoli di sangue e degli affetti familiari, che non si spezzano nell'altra vita.

(40) S. DE MARIA, *Notizie storiche di Aci S. Lucia*, Acireale 1917, p. 28.

(41) L. VIGO, *Vita di P.P.Vasta*, op. cit. p. 49.

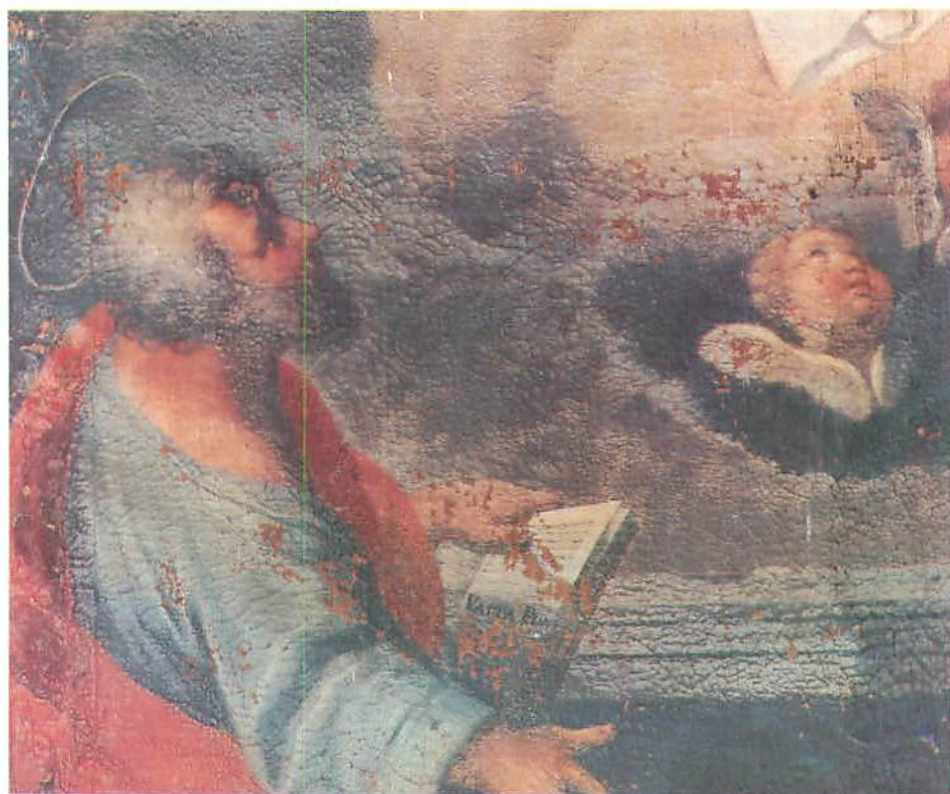


Fig. 32: Immacolata Concezione (part.) - (S. Lucia, Acicatena)

Al di là delle due figure femminili, pur convincenti nella loro linearità formale, è S. Gioacchino che finisce, invece, con l'attirare l'attenzione; un S. Gioacchino che comincia, purtroppo, ad opacizzarsi, ma che conserva ancora una forte possenza cromatica, un impianto virile, una convincente espressività. La stessa figura viene proposta, con la modifica di qualche dettaglio - i capelli, i sandali, l'aureola - in "La Trinità e santi" della Basilica di S. Sebastiano (fig. 32).

Una sterile discussione riguarda l'Immacolata Concezione, il cui dogma è stato proclamato nel 1854. In realtà, il culto dell'Immacolata risale al tempo dei Bizantini e venne tenacemente sostenuto dall'Ordine francescano già a partire dal secolo XIII. Anche ad Acireale, il culto ha radici remote. La statua dell'Immacolata del convento S. Biagio, "la più preziosa e vaga di quante ne possa avere Aci", attribuita da Salvatore Castorina allo scultore messinese Buceti, risale al 1674 (42).

(42) S. CASTORINA, *Guida e descrizione della Città di Aci Regale*, ms. 1840, in appendice a G. GRAVAGNO, *La loggia giuratoria e le basiliche di Acireale*, Acireale 1989, p.22.





La seconda tela, la "Triade", a sinistra di chi entra in chiesa, risulta sovraffollata di personaggi e di difficoltosa lettura avendo i colori perso ogni lucentezza. Gesù Cristo, il Padre Eterno e lo Spirito Santo sotto forma di colomba occupano la parte alta della composizione. La luce che discende da loro arriva soltanto al centro della tela, occupata da angeli, santi e anime che, avendo scontato i loro peccati, vengono ammesse alla visione celeste.

In una penombra rossastra, la parte inferiore, dove sono collocate le anime purganti in atteggiamento di contrizione o di invocazione. Raccorda i due gruppi l'Arcangelo Michele, con la corazza, un mantello rosso che l'avvolge, e la bandiera della vittoria. Un cherubino gli sta da presso con una spada fiammeggiante, chiaro riferimento al passo del Genesi "E dinanzi al giardino dell'Eden fece dimorare i cherubini e la fiamma delle loro spade folgoranti per custodire l'accesso all'albero della vita".

In origine, la pala doveva essere di sicuro effetto cromatico. Oggi, purtroppo, scomparso il verde cupo del cielo, che avrebbe dovuto far risaltare le nubi, sbiaditi i rosa delle figure dei santi, essa affida ogni sua pretesa al Cristo, che un panneggio bianco rende luminoso, e all'Arcangelo Michele che intercede e con la bandiera richiama il trionfo del Risorto, rassicurante approdo per l'umanità.

La chiesa ha pure un affresco del Vasta, "S. Giovanni e le Marie ai piedi della croce", che non ha più storia, essendo stato del tutto rovinato da una improvvisata restauratrice. I due affreschi sopra le porte laterali, attribuiti alla scuola vastesca, sono, infine, di Giambattista Piparo, un pittore nato intorno al 1730 a Palermo, ma trasferitosi a Catania, dove ha affrescato la "Vergine Assunta" nella sagrestia di S. Nicolò la Rena, il grandioso affresco con "Il trionfo delle scienze e delle arti" nella biblioteca dei Benedettini e gli "Evangelisti" nella chiesa di S. Placido.

Ad Acicatena, Vasta realizzò diverse opere. Oltre quelle di Aci S. Lucia, troviamo suoi lavori nella chiesa S. Elena e Costantino, comunemente intesa Chiesa dei Morti, nella chiesa del Convento di S. Antonio da Padova, in quella di Aci S. Filippo e nel Palazzo del Principe di Campofiorito.

In quest'ultimo, secondo Lionardo Vigo, c'era "una tela dipinta ad

acquerello nella stanza della cappella e una replica della Rebecca de' Crociferi di Acireale, che non la cede in vaghezza, ma abbandonata quella disabilitata magion baronale a tutte le influenze delle stagioni, è vicina a perire" (43). La tela è stata fortunatamente salvata e si trova nella Matrice (fig. 33). In essa, i colori sono meno squillanti degli originali di Acireale, vengono introdotte altre figure di donna alle spalle di Rebecca, ingigantiti alcuni particolari e omessi altri, ma la gradevolezza è assicurata e il rischio del "già visto", scongiurato. Il fitto parlottio delle ragazze, il cappellino che una di loro indossa con grazia sbarazzina, l'allegria che serpeggia nel gruppo, riscattano la tela dall'oleografia, conferendole un non so che di spontaneo, di simpaticamente giovanile.

Sono scomparse, invece, le stupende figurine di donna che impreziosivano le sovraporche del palazzo Campofiorito. Fino agli Anni Cinquanta, abbiamo avuto la fortuna di vederle, poi sono svanite nel nulla, tra l'indifferenza generale. Peccato.

La Chiesa di S. Elena e Costantino fu, fino al 1597, la parrocchia del quartiere "Scarpi". Aveva una sua confraternita, che annoverava le famiglie più importanti del paese. Per incarico di questa, Paolo Vasta realizzò un "Cristo alla colonna", tela ormai da qualche ventennio trafugata, ispirata alla celebre statua secentesca, alla quale gli acesi sono molto, attaccati, della Basilica dei SS. Pietro e Paolo di Acireale (fig. 34).

Vigo ne parla in termini entusiastici: "La dura fune, che dietro le spalle le mani avvince dell'Uomo - Dio, a forza trattiene il corpo abbandonato e impedisce che stramazzi; le chiome nere e sanguinolente gli cascano sopra la squallida faccia; gli occhi fissi e languenti toccano il cuore, e le piaghe onde ha rotto il corpo santissimo si vedono e si toccano, e la carne aperta e stracciata l'ossa rivela. Quello strazio cred'io, è di più fiera vista che quasi non fu il fatto. Di questa tavola sono in Sicilia innumerevoli copie, ma tutte distano dall'originale quanto i frutti in cera dai veri"(44). Chiaro l'intento del pittore di suscitare commozione e pietà con lo spettacolo, impressionante e cruento, di

---

(43) L. VIGO, *Vita di P.P. Vasta, op. cit.*, p. 576.

(44) L. VIGO, *Vita di P.P. Vasta, op. cit.*, p. 575.

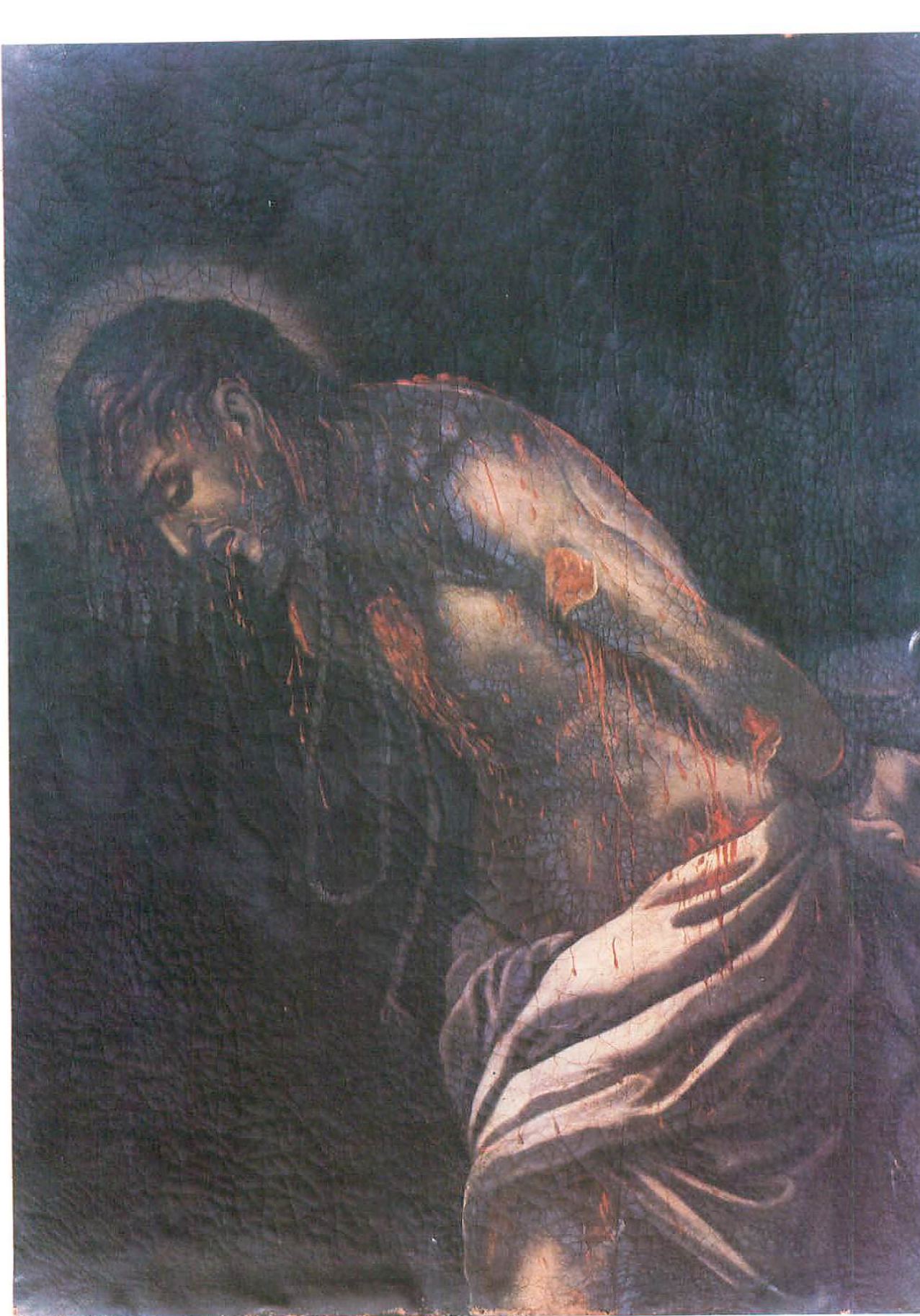


Fig. 34: Cristo alla colonna - (già nella chiesa S. Elena e Costantino, Acicatena)

lacerazioni strazianti e di fiotti abbondanti di sangue. Verosimilmente il Vasta aveva dipinto il Cristo senza quell'alluvione di sangue, eccessivo, innaturale e visibilmente aggiunto su una figura che appariva, invece, desolata, piegata dall'ingratitude umana più che dal dolore fisico, ma gli esponenti della confraternita ritenevano che tanto più orrore avrebbe suscitato il corpo martoriato del Cristo, tanto più esecrabile sarebbe apparso il peccato. "Forse - conferma il Vigo - il Vasta insanguinò il pennello docile alla volontà di chi gliene diede commissione".

L'intento di esasperare lo strazio con strappi feroci, col cappio al collo e fiotti di sangue sulla schiena, finisce quasi per ottenere l'effetto opposto. Il Cristo, visto lateralmente, con le mani legate a una fredda colonna, si staglia netto contro uno sfondo scuro, che lo proietta prepotentemente fuori dal quadro. E' immerso in un silenzio profondo, in una prostrazione senza fine: è il sacrificio che Dio richiedeva e che Cristo accettava con la decisione di farsi uomo. Cristo, che non era responsabile di alcuna colpa, si faceva colpevole per amore e scontava sulle sue carni tutte le punizioni più efferate. Nella sua espressione, la sconfitta dell'uomo, propedeutica al progetto di salvezza di Dio. "Dov'è il dolore, là il suolo è sacro", avrebbe detto Wilde.

Anche di questa tela, Vasta realizzò delle copie, una delle quali, molto fedele, è custodita nel Convento S. Biagio di Acireale. Anche qui, il sangue non manca, anzi, ma le lacerazioni risultano più asciutte e l'opera, nel suo complesso, abbastanza convincente. Di una seconda copia, è lo stesso Vasta a darne notizia, con una lettera indirizzata a mons. Riccioli, giudice generale di Catania.

"Ill.mo Signor - egli scrive - sapendo quanto dalla V.S.Ill.ma vien commentata l'immagine che dal Signor Principe di Campofiorito conservasi, ò stimato presentargliene una copia, pregando la pietà di V.S.Ill.ma a gradirne l'affetto, sapendo la di Lei divozione compatirne li difetti, perchè ricavata da altra copia. Condoni intanto il mio ardire, e m'onori d'un qualche suo gradito comando, mentre facendole un profondissimo inchino mi do l'onore di baciarle le sante sue mani e mi vergo di V.S. Ill.ma Aci 6 aprile 1755 Stim.mo e Div.mo Pietro Paolo Vasta"(45).

---

(45) F. SAPORITA, *Pietro Paolo Vasta*, Acireale 1987



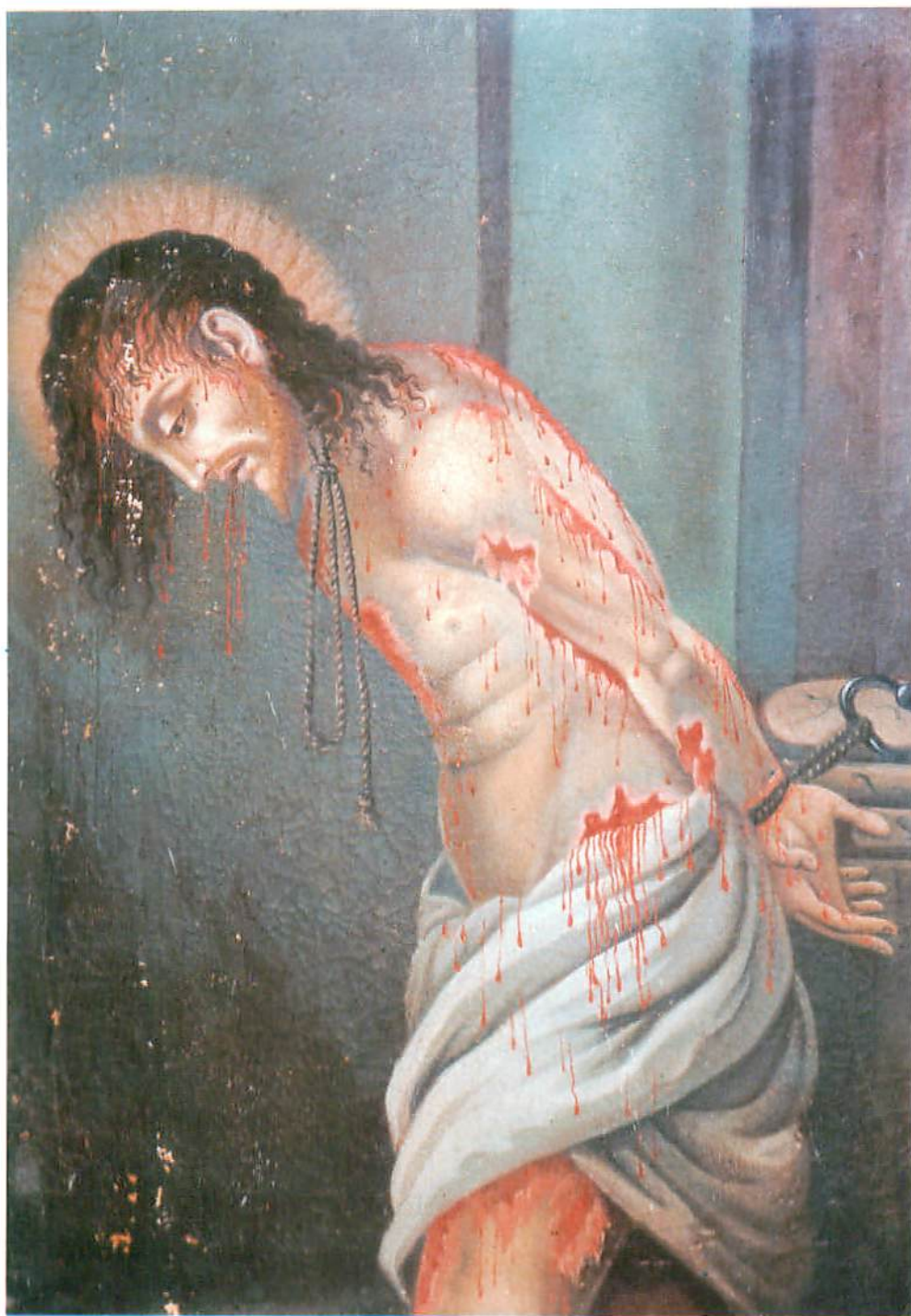


Fig. 35: Cristo alla colonna - (Matrice, Aci S. Filippo)

Abbiamo poi trovato un quadro simile nella chiesa madre di Aci S. Filippo (fig. 35). Il viso del Redentore esibisce una bionda barbetta. I

suoi lineamenti sono delicati, raffinati. Lo sguardo è fisso al pavimento. Il nero cappio al collo è in aperto contrasto con le bianche carni. Le ferite sono ricondotte a un sano realismo; il sangue non viene sgocciolato a richiesta. I colori si fanno asciutti per meglio esprimere un dolore austero, rappreso, vissuto con grande intensità, ma, nello stesso tempo, con grande e regale dignità e consapevolezza. Riteniamo che questo lavoro sia venuto prima di quelli di Acicatena e Acireale perché appare più immediato e senza gratuite concessioni al gusto del committente.

Nella chiesa del Convento S. Antonio, Vasta esalta il francescanesimo con una delle sue più grandi tele: "L'Ordine francescano" (fig. 36). Si tratta di una pala che la Siracusano "distrugge" con un giudizio al vetriolo: "Negli affreschi della chiesa di S. Antonio ad Acicatena è stato, invece, sufficiente al Vasta sostituire la figura di S. Domenico dell'arcifamoso "Trionfo della fede" del Solimena a S. Domenico Maggiore, quella di S. Antonio Abate, più appropriato al nuovo contesto: sicuro e sconcertante segno di dipendenza culturale" (46).

Parlando altrove della "Gloria del Santo", affresco della chiesa madre di Aci Sant'Antonio, la studiosa aggiunge: "Qui il Vasta ripete il Trionfo dei Santi Domenicani del Solimena a S. Domenico Maggiore, sostituendo appunto alla figura di S. Domenico quella più "appropriata" di S. Antonio Abate" (47) e ancora, con riferimento agli affreschi della chiesa di S. Antonio da Padova di Acireale: "Vi aveva raffigurato l'incoronazione di S. Antonio e la Trinità utilizzando in parte i cartoni dell'affresco di S. Antonio ad Acicatena. In questo caso però l'affresco del Solimena di S. Domenico Maggiore viene frazionato in due parti per entrare più comodamente nelle sezioni decorative a stucco".

La Siracusano non ha visto la tela di Acicatena o ha fatto una grande confusione nel riportare gli appunti. La tela, infatti, - e non l'affresco - non ha proprio niente in comune col "Trionfo dei Padri Domenicani" - un affresco di circa undici metri col quale il Solimena riuscì a risolvere brillantemente e in maniera del tutto nuova il problema costituito dalla volta della sagrestia di S. Domenico Maggiore

(46) C. SIRACUSANO, *op. cit.* p.119.

(47) C. SIRACUSANO, *op. cit.* p. 242.



Fig. 36: L'Ordine francescano - (Convento S. Antonio, Acicatena)

in Napoli, indicando soluzioni compositive successivamente copiate da molti. E, altresì, non ha niente in comune con gli affreschi della chiesa di S. Antonio da Padova di Acireale. Per quanto ci risulta, essa non è stata mai riprodotta e risulta nota soltanto da pochi autori. Leggendo la descrizione che ne fa il Vigo, a esempio, ci si accorge di qualche inesattezza. Scrive lo storico acese che tema del quadro è il Paradiso e "la gloria di Maria e de' santi cari ad essa nell'ordine serafico. Vi si vede in alto la Vergine, la quale sostiene fra le materne braccia il bambino ; S. Giuseppe è al suo fianco; più sotto al destro lato il patriarca S. Francesco in atto di venerare la Benedetta tra le donne, S. Bonaventura, S. Bernardino, S. Giacomo della Marca con una stella in fronte e S. Giovanni Capistrano con il rosso orifiamma sul quale splende il nome di Gesù gli stanno da presso.

Dalla sinistra banda Santa Chiara con l'ostensorio in mano, Santa Elisabetta regina con la corona sul capo in abiti moniali, S. Pietro da Alcantara e in alto vari gruppi di angeli e serafini. Con vivaci tinte e dotto disegno pennelleggiata è questa tela, una delle più grandi del Vasta, e una delle più rare per l'effetto e la macchia" (48).

Guardando la tela, ci si accorge che mancano, a destra, le figure di S. Giuseppe, S. Bernardino, S. Giacomo della Marca e S. Giovanni Capistrano; e, a sinistra, quella di S. Pietro da Alcantara. Vediamo di raccapazzarci. S. Pietro da Alcantara è, anzitutto una statua lignea di buona fattura. Niente a che vedere, dunque, col quadro, alla cui sinistra si ammira una bella figura di francescano che tiene la bandiera vermiglia dell'abbazia di Saint Denis, l'orifiamma, dal secolo XII al XIV insegna militare del re di Francia. E' S. Giovanni Capistrano. Anche S. Giacomo della Marca, con un ostensorio in mano, è estraneo alla tela, ma occupa - come S. Giovanni Capistrano - un'edicoletta posta a lato di essa. S. Giuseppe, infine, si trova in alto, sopra il quadro, incorniciato a parte e sembra, per la verità, il Padre Eterno.

La pala è tutta giocata sull'asse Spirito Santo - Bambino - Ostensorio: la parola che si fa carne e resta in mezzo a noi attraverso la transustanziazione. Alla base della composizione, i fondatori dell'Ordine francescano: S. Francesco, riconoscibile anche dalle tenui stimmate, e una bellissima S. Chiara, dagli occhi vispi e penetranti,

---

(48) L. VIGO, *Vita di P.P.Vasta*, op. cit., p.575.

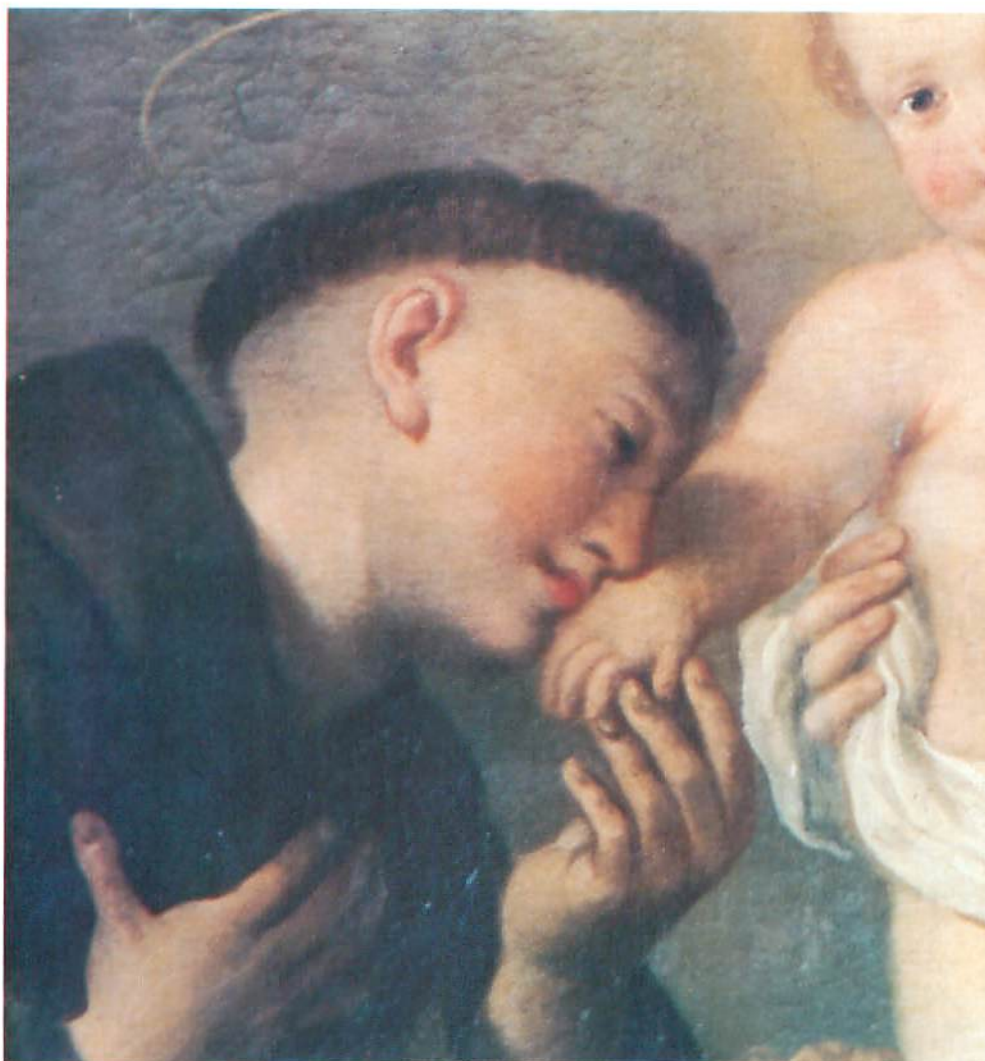


Fig. 37: L'Ordine francescano (part.) - (Convento S. Antonio - Acicatena)

che irrompono su un visino rotondo e giovanile che invano il velo nero tende a opprimere e a celare. Sicuro e di effetto il panneggio del mantello, civettuolamente fermato sul petto da un'abbottonatura da collegiale. Evidentemente, per il Vasta anche una suora dev'essere elegante. Assieme a S. Chiara, la regina d'Ungheria, S. Elisabetta, dai tratti morbidi, dolci, soavi, delicati, gli occhi socchiusi, le mani sul petto, l'espressione assorta, trasognata, totalmente immersa, con la mente e con lo spirito, nella contemplazione del mistero eucaristico.

Assai ben riuscito anche S. Antonio (fig. 37), "il quale è così ben pennelleggiato, che, pare, abbia tutta l'anima raccolta in quel bacio che posa sulla tonda manina di Gesù Bambino" (49).

---

(49) S. BELLA, *Memorie storiche del Comune di Acicatena*, Acireale 1892, p. 335.

Il marrone del saio francescano, nelle sue varie tonalità, ora chiare, ora cotte, ha funzione dominante, ma trova valido correttivo nelle ostentate intrusioni del rosso (la porpora di S. Bonaventura, il libro posto ai piedi di Francesco, le vesti della Madonna, drappi dei tre angeli), dell'azzurro chiaro e del giallo oro col quale viene descritto il paradiso e che finisce con l'illuminare, col rosa - carne del Bambino, tutta la parte superiore della composizione.

E' un Vasta scaltro e maturo, quello che ha realizzato l'"Ordine francescano", misurato e attento alle rifiniture e ai dettagli - il naso e la bocca di S. Antonio, a esempio, si spostano leggermente a contatto con la mano del Bambino - capace di introspezione psicologica, inappuntabile nei richiami dei colori (felice, a esempio, l'idea dell'angelo che sorregge il libro su cui scrive S. Bonaventura, che consente un'opportuna variazione cromatica). L'opera va compresa a buon diritto tra le migliori del Vasta.

La chiesa madre di Aci S. Filippo - nello stesso comune di Acicatena - oltre al "Cristo alla colonna" di cui abbiamo già parlato, ha un "S. Filippo in gloria", apprezzabile pur nella sua semplicità iconografica (fig. 38). Il santo, negli abiti sacerdotali delle funzioni solenni, ascende al cielo. La staticità della parte superiore della figura, tutta intesa a richiamare l'attenzione sullo sguardo del Santo, che penetra celestiali visioni, trova un primo correttivo nel movimento della pianeta, obliquo anche per lasciar vedere un altro paramento sacro, la stola, dello stesso colore, nonché nella gamba piegata e, soprattutto, nel gruppo di angeli che fungono da ideale basamento.

E', proprio quest'ultima, la parte più vivace, dominata da un angelo - giovinetto semisdraiato su una nuvola e coperto da un ricco pannello e dal camice del santo. Un putтино si aggrappa a lui, quasi a chiedergli spiegazioni. Completano la scena altri due angeli: uno che fa capolino da dietro S. Filippo e guarda compiaciuto; l'altro che sorregge un libro con la scritta "Ecce cruce Domini fugite partes adversae", con chiaro riferimento all'attività di esorcista del santo (50).

---

(50) Matteo Donato nel suo *"La Matrice di Aci S. Filippo, Mater et Caput"*, Aci S. Filippo 1995, p. 96, fa seguire all'attribuzione del quadro al Vasta un prudente punto interrogativo, che può con tutta tranquillità essere cancellato, ove si guardino l'affresco



Fig. 38: S. Filippo in gloria - (Matrice, Aci S. Filippo)

“S. Sebastiano ai piedi del papa Cajo” della Basilica di S. Sebastiano di Acireale, che mostra, nella parte superiore, il Trionfo della Fede, con due angeli che hanno la stessa posa, gli stessi panneggi e la stessa fattura di quelli che sorreggono S. Filippo, qui sostituito da una donna vestita di bianco - l'allegoria della Chiesa - che solleva con la mano sinistra un calice, secondo l'indicazione di Cesare Ripa; e l'affresco riguardante l'“Incoronazione della Vergine” della Cattedrale di Acireale, che ha una figura ripresa nella medesima posa di S. Filippo.

A Catania si troverebbero tre tele del Vasta - un "Sant'Emidio con lo sfondo del panorama della città" nella chiesa di Sant'Agostino; un "S. Vincenzo Ferreri" nella chiesa della Madonna del Rosario, un "Martirio di S. Lorenzo" nella chiesa di S. Chiara - e il bozzetto dell'"Annunziata", poi eseguita nella cattedrale di Acireale, conservata nella Pinacoteca del Castello Ursino. La prima tela porta la data del 1761. Non è, quindi, di Paolo Vasta, già morto l'anno prima, ma del figlio Alessandro; del "S. Vincenzo Ferreri" non siamo riusciti a trovare traccia. Resta il "Martirio di S. Lorenzo", concordemente attribuito al pittore acese e "stilisticamente riferibile all'omonima tela eseguita dal Giordano nel 1696 per l'Escorial" (51). Si tratta di una tela che mostra il santo diacono adagiato sulla graticola, tra una selva di carnefici. Sullo sfondo, i templi di Roma e l'imperatore Valeriano, che diede nuovo impulso alle persecuzioni dei cristiani. Un personaggio, con la barba e col capo coperto da un mantello colore ocra, dialoga con Lorenzo. Potrebbe trattarsi del papa Sisto II, già fatto arrestare e giustiziare, che aveva incaricato Lorenzo di distribuire le sue sostanze ai poveri e che ora gli appare per consolarlo nel momento del martirio. L'opera appare fredda. Manca ogni idea del dramma e, soprattutto, non vi si riscontrano la tensione coloristica, il repertorio stilistico e quel caldo modo di raccontare, propri del pittore di Acireale. Se avessero ragione coloro che attribuiscono la tela al Vasta, ci troveremmo di fronte a un lavoro che non ha niente in comune né con gli affreschi, né con le altre tele; un lavoro minore, anche se pretenzioso.

Accanto a questa tela, una celebrata "Immacolata Concezione", attribuita unanimemente a Olivio Sozzi. A conferma della tesi, viene citata una supplica del 7 agosto 1758, con la quale Suor Maria Benefica Tedeschi, madre badessa del "venerabile monastero di S. Chiara, S. Girolamo e Montevergine di questa chiarissima et fedelissima città di Catania, perché ave eretto nella chiesa del detto monastero una nuova immagine di nostra Signora della Concezione", si rivolge al

---

(51) C. SIRACUSANO, *op. cit.*, p. 246. D. PREVITERA, *Elenco delle pitture pregevoli esistenti nelle chiese di Catania*, ms. Catania 1804, f. 38. G. POLICASTRO, *Catania nel Settecento*, Catania 1950, p. 313. F. GRANATA in *Il Filo*, agosto-settembre 1967, p. 5 e, da ultimo, F. PERGOLIZZI, *Monasteri e chiese di S. Chiara in Catania*, Catania 1998, p. 19.



vescovo, mons. Ventimiglia, per “volersi degnare concedere per ogni volta giorni 40 di indulgenza a chi vorrà recitare una Salve alla Madonna”. Malgrado quanto detto, l’“Immacolata Concezione” potrebbe essere proprio del Vasta. L’errata attribuzione potrebbe discendere da un banale qui pro quo: il quadro del Vasta della chiesa di S. Lorenzo (per noi, appunto l’“Immacolata Concezione”), sarebbe diventato il quadro di S. Lorenzo del Vasta. E’ soltanto un’ipotesi che proponiamo in tutta umiltà per stimolare una più attenta ricerca di archivio. La nostra convinzione muove dal fatto che nel luogo ove sorge attualmente la chiesa di S. Chiara, esisteva prima una vecchia chiesa dedicata a S. Lorenzo, distrutta dal terremoto del 1693. Nella relazione *ad limina* del vescovo mons. Riggio del 6 novembre 1709 si legge: “Alle monache di S. Chiara che avevano un chiesa piccola e non bene strutturata ho costruito a mie spese una chiesa molto ampia e altri locali ad uso delle monache”. Tale chiesa venne, in un secondo tempo, ampliata e “parecchi arredi della chiesa di S. Lorenzo passarono alla chiesa costruita da mons. A. Riggio e poi attuale chiesa... tra cui i quadri del Vasta e del Sozzi” (52).

L’espressione “nuova immagine” usata dalla badessa starebbe, dunque, non per immagine realizzata recentemente, ma per immagine collocata di recente nella chiesa. Questa interpretazione viene suffragata dalle due cornici - quella del “Martirio di S. Lorenzo” e quella dell’“Immacolata Concezione” - che sono con tutta evidenza opera di uno stesso artigiano.

Nel periodo che va dal 1750 al ’55, Vasta approfondì il tema dell’Assunzione. La vicenda di Maria lo affascinò sempre. Così, dopo averne celebrato l’umiltà, la prudenza, la clemenza, la disponibilità a condividere le atrocità della crocifissione di Cristo, ne cantò la gloria e il trionfo, appunto con l’Assunzione in cielo. Il motivo viene proposto nella chiesa S. Lucia di Acicatena, nella chiesa S. Chiara di Catania, nella chiesa S. Antonio da Padova di Scordia e nel duomo di Adrano. Si tratta di quattro tele legate tra di loro a volte esplicitamente - come, a esempio, quelle di Acicatena e di Adrano, dove appare il medesimo S. Gioacchino - talvolta attraverso alcuni dettagli specifici -

(52) F. PERGOLIZZI, *op. cit.*, p. 21.

l'angelo che si rifugia sotto il manto di Maria (Catania e Acicatenà), chiaro invito a rivolgersi alla Mamma celeste per mettersi al riparo di ogni calamità, materiale e spirituale - talvolta, infine, attraverso lo svolazzante panneggio "a bandiera" del mantello della Vergine, il volto austero del Padre Eterno o i puttini, aggraziati e ben torniti, che riempiono di amabilità e di candore gli interspazi.

La posizione della Vergine - né eretta, perché avrebbe lasciato poco spazio alla soprastante scena col Padre Eterno, né genuflessa perché la Madonna sta ascendendo al cielo -, la forma del suo viso, le pieghe del panneggio, i colori, il taglio e la posa dei personaggi denunciano un'unica mano per le quattro opere, che hanno avuto fortuna diversa: apprezzate quelle di Catania e di Acicatenà; non del tutto nota l'"Ascensione della Madonna" di Adrano - che, invece, merita di sicuro ampia considerazione, trattandosi di un lavoro ben costruito ed equilibrato nei volumi - in cattivo stato l'"Assunta con S. Lucia e S. Vito" di Scordia, addirittura aggredita dai topi.

Un bozzetto a olio del "Martirio di S. Lorenzo" si trova in una collezione privata di Palermo. Esso, secondo la Siracusano, "può essere messo in relazione con l'omonima tela realizzata dal Vasta per la chiesa di Santa Chiara a Catania"(53). Il bozzetto non è firmato; non offre, pertanto, certezza, sull'attribuzione dell'opera al pittore acese. Da esso si ricava soltanto che è riconducibile alla tela, ma non chi è l'autore di entrambi. Riteniamo, pertanto, che anche il bozzetto non sia del Sozzi ma del Vasta.

La navata sinistra dello storico duomo di Adrano è dominata dall'"Ascensione della Madonna" del Vasta (fig. 39). Anche in quest'opera il pittore mostra una solida preparazione religiosa e procede per sintesi, cioè riunificando momenti diversi: la venuta degli Apostoli, già dispersi in varie direzioni; la Dormizione (kònesis) e l'Assunzione (anàlepsis). Il Vasta sembra, in particolare, tenere presente quanto dice Modesto di Gerusalemme, che costituisce la prima testimonianza nella quale la dottrina cattolica dell'Assunzione al cielo viene esplicitamente affermata: "La gloriosa Madre di Gesù Cristo, nostro Dio e

---

(53) C. SIRACUSANO, *op. cit.*, p.21.

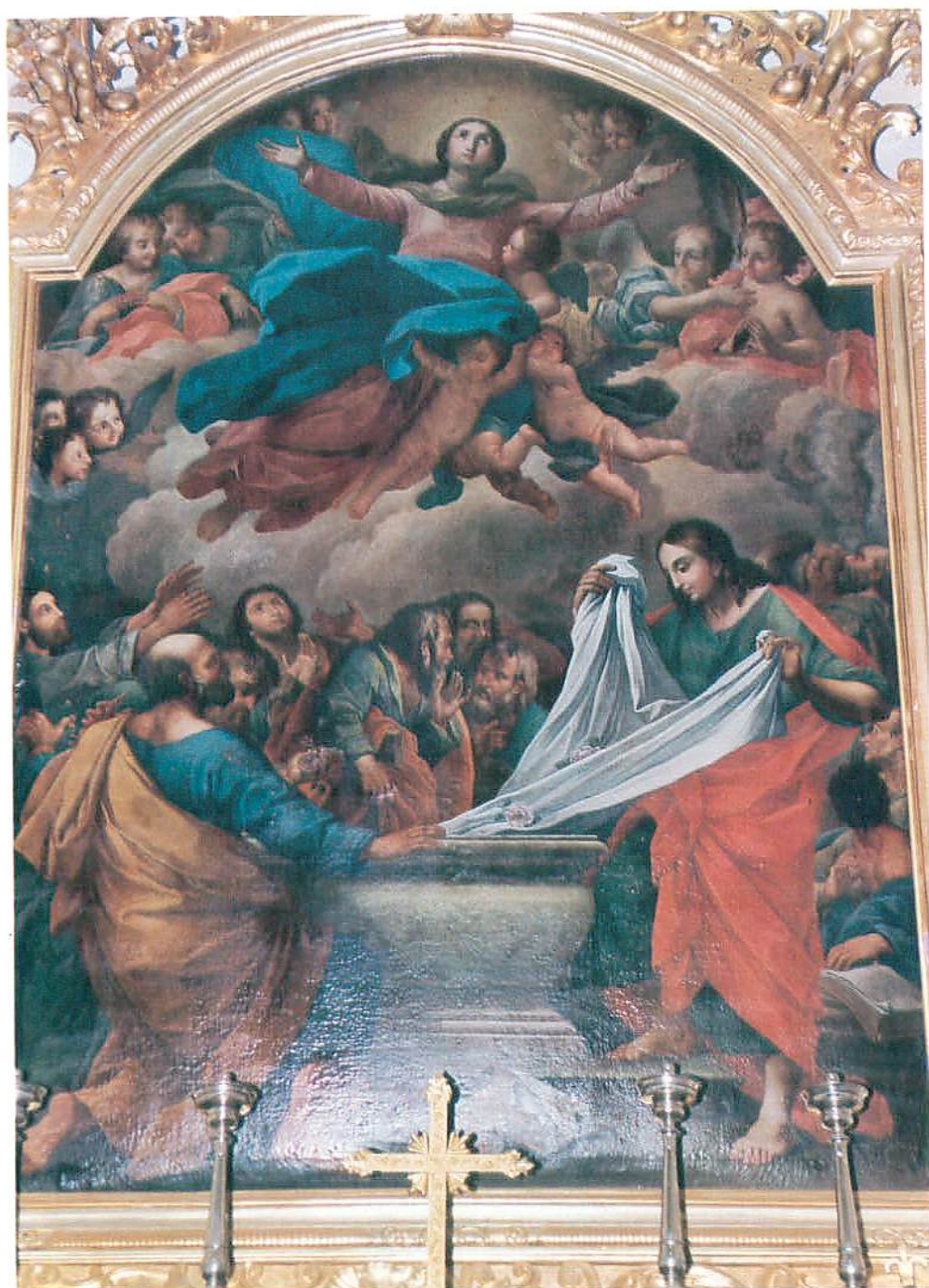


Fig. 39: Ascensione della Madonna - (Duomo, Adrano)

Redentore, il corifeo della vita e dell'immortalità, fu chiamata da lui stesso alla vita e, per mezzo suo, unita per sempre con il corpo nella incorruttibilità; egli la fece uscire dalla tomba e la prese con sé nel

modo solo a lui conosciuto”.

Malgrado la complessità e la autentica folla di personaggi e di angeli - quasi una testimonianza corale di cielo e terra del prodigio - la tela finisce con l'averne tre soli grandi protagonisti, disposti a triangolo: S. Gioacchino e Gesù, collegati quasi fisicamente dal lenzuolo, formando, infatti, la base; Maria, che ascende al cielo, il vertice. S. Gioacchino non mostra meraviglia alcuna di fronte al miracolo che sembra già conoscere: il suo è uno stupore compiaciuto: l'atteggiamento di chi vede avverarsi il prodigio preannunciato. Gioiosamente partecipe Gesù, che tira personalmente dal sepolcro il lenzuolo che avvolgeva la Vergine, nel cui lembo Vasta disegna dei fiori (la "Rosa Mistica"? La fragrante bellezza spirituale di Maria? Un segno delle cure amorevoli che i discepoli avevano riservato alla Madre del Maestro?). Alle spalle di Gesù, un libro aperto conferma che quanto accade risulta già codificato da tempo. Il gesto di Gesù provoca sorpresa e sconcerto negli astanti, che vedono scomparire il corpo della Vergine dal sepolcro, analogamente a quanto era avvenuto con quello di Cristo. Tre discepoli si interrogano per avere reciproca conferma dell'accaduto: il loro parlare sommesso, le espressioni dei loro volti, il gesto della mano denunciano l'impotenza della ragione a penetrare l'evento. Gli altri, a sinistra e a destra del terzetto, volgono istintivamente lo sguardo in alto, seguendo con gli occhi dello spirito, il movimento ascensionale della Vergine verso il cielo, che non è un luogo determinato, ma sta a indicare lo stato esistenziale nuovo e definitivo di Maria, il passaggio da una situazione di precarietà, di finitezza terrena a uno stato di partecipazione dell'infinità di Cristo. E, infatti, ecco dispiegarsi immediatamente la scena celestiale degli angeli che si affollano attorno al corpo di Maria e lo sollevano trionfalmente in alto. Le nubi in basso e la luce in alto definiscono un luogo diverso da quello in cui si trovano i discepoli. Le pieghe e i chiaroscuri della veste e del manto della Madonna s'incaricano di assicurare grazia e movimento. Le braccia aperte della Vergine non sono di ostacolo alla spinta ascensionale. Anche qui, i colori sono caldi; l'atmosfera coinvolgente, partecipata. L'uso di lemmi pittorici usati altrove (il S. Gioacchino, le vesti della Madonna...) non disturba la gradevolezza della composizione, né sminuisce la sua rilevanza.



Fig. 40: Storia di Tobia - (Chiesa madre, Giarre)

Nella chiesa madre di Giarre troviamo una “Storia di Tobia” (fig. 40), gradevole anche se non di gran pregio. La composizione è ben articolata, con due gruppi di personaggi disposti su altrettanti piani e con dei ruderi romani che lasciano intravedere un paesaggio in lontananza. L'attenzione dovrebbe essere incentrata su Tobia che, toccando le spente pupille del padre col fiele di pesce, gli restituisce la vista. In realtà, malgrado i due personaggi siano posti in primo piano, le loro

dimensioni e i loro gesti non raggiungono lo scopo. Tobi, dalla folta barba e con la testa coperta da un pesante turbante, denuncia tutto lo scoramento di chi è provato da Dio con la privazione della vista. Il colore scuro del suo abito fa intuire la mancanza di luce e di gioia, in aperto contrasto col mantello rosso del figlio. Al loro fianco, quasi sovrastandoli, l'Arcangelo Raffaele anticipa a Sara il miracolo che sta per compiersi. Quest'ultima coppia costituisce il brano più bello dell'opera, un omaggio alla giovinezza e alla bellezza. Una tenda brunita invita a guardare lontano: oltre le opere dell'uomo, pur maestose, ma destinate alla rovina.

L'attribuzione della tela a Paolo Vasta è stata finora pacifica e così risulta, tra l'altro, nell'"Elenco delle cose di antichità e belle arti che si trovano in questa Matrice chiesa di Giarre". redatto dall'arciprete parroco Patanè, il 20 gennaio 1908. Ma ecco Sebastiano Fresta contestare ogni cosa e sostenere che si tratta di "una notevole opera di un tardo settecentista locale che ha studiato alla scuola veneta e non è privo di reminiscenze rubensiane. Il volto della donna che accompagna l'Angelo Raffaele ci riporta al ritratto di Elena Foument del Rubens, le sopraddette figure sono di un'armonia cromatica ben notevole e più che Tobiolo e il padre, formano il nucleo più importante dell'opera. Il dipinto è attribuito erroneamente a Paolo Vasta".

Il perché viene esplicitato in una nota storica, che recita: "Non è da attribuirsi a Paolo Vasta, freschista acese; l'opera è posteriore ed è di artista di diversa tempra e di opposta educazione estetica. E' opera di un settecentista educato alla pittura veneta e a un disegno serrato" (54). La dimostrazione si risolve in gratuita affermazione. Dell'"artista locale" non viene fatto il nome. Si precisa, tuttavia, che "ha studiato alla scuola veneta". Il Fresta muove dal presupposto che Vasta fosse incapace di disegno serrato e artista privo di reminiscenze rubensiane.

La tesi appare fragile. Basterebbe considerare i tratti del viso dell'Arcangelo Gabriele e di Sara per riconoscere immediatamente la mano inconfondibile del Vasta. Quanto alle reminiscenze rubensiane, per quel che valgono, esse vengono riscontrate in "Giuditta e Oloferne" della chiesa di S. Camillo, che, come osserva la Siracusano, si stacca

---

(54) S. FRESTA, *Le chiese di Giarre* s.d.

dagli altri affreschi anche “per una esecuzione scintillante, specie delle seriche vesti dell’eroina, che chiaramente denunciano una fonte rubensiana” (55). Il Fresta osserva che nella tela c’è “in primo piano una cagnetta che fa quasi da firma dell’opera”. L’impressione, questa volta, è esatta. Molti artisti avevano il vezzo di firmare con un animalletto. Il Vasta “solea porre in piè de’ più grandi (ritratti) un suo cane favorito, di cui ne ho io l’effigie, quasi, per contrassegno che l’opera fosse sua”, così il Vigo (56) e il Raciti Romeo aggiunge che l’artista acese “dipingeva il cagnolino bianco chiazzato in nero, simbolo della fedeltà, come Giambattista Cima vi dipingeva il coniglio e Benvenuto Tisi il garofano”.

#### UN CASO EMBLEMATICO: “IL TRIONFO DELLA MENSA EUCARISTICA”

Prima di concludere, ci sia consentita una brevissima incursione nel versante degli affreschi. Il “Trionfo della Mensa Eucaristica”, realizzato da Paolo Vasta nella chiesa S. Maria del Suffragio di Acireale, è stato ritenuto la “prova provata” della sua mancanza di originalità e dei suoi limiti d’inventiva. L’artista acese avrebbe copiato da un’opera sullo stesso tema affrescata da Olivio Sozzi, nel 1729, nella chiesa S. Giacomo alla Marina di Palermo e, successivamente, nel 1763, nella chiesa di S. Maria Maggiore di Ispica. Paolo Nifosì si è spinto addirittura oltre, scrivendo: «Per il Trionfo della Mensa Eucaristica, il Sozzi utilizza i cartoni del genere Vito D’Anna, che si basa su un analogo soggetto del Giaquinto. Il Sozzi aveva dipinto lo stesso soggetto nella chiesa S. Giacomo alla Marina a Palermo e nella chiesa Santa Maria del Suffragio ad Acireale» (57), affermazione sicuramente errata, non risultando che Sozzi abbia mai lavorato ad Acireale. La chiesa palermitana è stata abbattuta nel 1862; dell’affresco è rimasta solo una

(55) C. SIRACUSANO, *op. cit.*, p. 243.

(56) L. VIGO, *Vita di P.P. Vasta, op. cit.*, p. 584.

(57) P. NIFOSÌ, *Guida di Ispica*, p.15. Per una dettagliata descrizione dell’affresco di Acireale, corredata dalla riproduzione di interessanti particolari, si veda M.T. DI BLASI, *Guida alle tavole*, in *Pietro Paolo Vasta*, Catania 1993.

grande confusione, che tenteremo di diradare.

Sgombriamo, anzitutto, il terreno della tesi di Gaspare Palermo. Scrive Lionardo Vigo: "Il cav. Palermo nella Guida istruttiva della Città di Palermo, Reale stamperia 1816, erroneamente reputa essere opere del D'Anna le pitture a fresco di S. Giacomo alla Marina. A vedere quanto ciò è erroneo, basta sapere essere state fatte nel 1729, anno nel quale nacque Vito D'Anna. Sono quegli affreschi opera di Olivio Sozzi e il modello del quadrone della navata gli fu inviato da Corrado Giaquinto da Molfetta e oggi trovasi in potere degli eredi del dott. Giorgio di Mauro in Acireale" (58). In effetti, Vito D'Anna non c'entra, perché, nel 1729, aveva undici anni, essendo nato a Palermo il 14 ottobre 1718. L'ipotesi D'Anna trova insormontabili ostacoli nella cronologia del pittore, anche a voler ipotizzare un suo intervento nel corso dei restauri del 1743. Dal 13 gennaio 1736 fino al 4 maggio 1744, egli, infatti, è ad Acireale, nella bottega di Paolo Vasta, che fa di tutto per non far partire l'allievo, anche perché la figlia Giustina ne era innamorata. Le affettuose pressioni furono tanto insistenti che il padre di Vito si rivolse addirittura al vicerè, temendo che il figlio fosse stato sequestrato. Il D'Anna tornò a Palermo solo nel maggio del 1744, col corredo approntatogli dal maestro: "Un vestito di onze 7, un ridingotto, un giamberghino, una giamburga di panno e uno spadino d'argento" (59). L'anno seguente, dopo aver sposato la figlia del Sozzi, si recò a Roma, alla scuola del Giaquinto, dove rimase fino al 1750. Quando avrebbe potuto affrescare S. Giacomo alla Marina? Al suo ritorno? Ed è possibile pensare che tutti i suoi biografi abbiano

---

(58) L. VIGO, *Vita di P.P.Vasta*, cit., pp. 609-610. Per correttezza, dobbiamo riferire che lo stesso Palermo scrive altrove: "La storia della volta, e i due quadri laterali a fresco, e le due medaglie di S. Girolamo e di Santo Agostino, sono opera di Gaspare Serenario Palermitano. L'invenzione della pittura è del parroco D. Angelo Serio, ed esprime il trionfo della Santissima Eucaristia. Per conservarsi la memoria di questi abbellimenti, sopra la chiave dell'arco maggiore dalla parte di dietro di questo cappellone si legge - Serio Parroco 1729. I due fianchi del cappellone sono occupati da due quadroni, egregiamente dipinti in Roma nel 1730 da Olivio Sozzi Catanese, colla direzione del Cavaliere Sebastiano Conca, rappresentante uno l'Adorazione de' Re Magi, e l'altro la Purificazione di Maria Vergine, con cornici di marmo". Cfr. G. PALERMO, *Guida Istruttiva della Città di Palermo*, Stamperia Imperiale, 1816, PP. 273-274.

(59) L. VIGO, *ibidem*



omesso di commentare un'opera così importante? E l'affresco del 1729, da tanti citato, chi lo avrebbe fatto?

Chiusa la parentesi D'Anna, veniamo a Olivio Sozzi per chiarire, intanto, che il Giaquinto non gli poteva inviare alcun quadrone, sia perché, nel 1729, ancora non lo conosceva, - i due si incontreranno a Roma, alla scuola del Conca, proprio in quell'anno - sia perché, in ogni caso, non era ancora in grado di concepire un'opera tanto complessa. Del pittore di Molfetta risultano, infatti, documentati, prima del 1731, soltanto marginali interventi nel Palazzo Borghese, "che ci indicano però, solo una passiva dipendenza iconografica da Conca e Solimena" (60). L'incontro col Giaquinto, alla scuola del Conca, produsse un semplice rapporto di amicizia, attestata dal dono di alcuni disegni, ma non imitazione di stili.

Fino al 1743, in S. Giacomo alla Marina si trovavano sì opere del Sozzi, ma non si trattava affatto dell'affresco in parola, bensì di otto tele che ornavano gli altari e le pareti dell'abside. In seguito ai suoi primi lavori - un "S. Giacomo" e una "Immacolata Concezione" - il parroco della chiesa, Angelo Maria Serio, aveva incoraggiato l'artista a recarsi a Roma, per completare la propria educazione artistica. Il Sozzi era partito nel 1729 e, l'anno seguente, da Roma, aveva inviato diverse tele, tra le quali una "Addolorata con il parroco della chiesa Serio" - eloquente segno di riconoscenza per il consiglio e, forse, l'aiuto ricevuti - la "Madonna delle Grazie con S. Francesco di Sales, S. Filippo Neri e S. Carlo Borromeo" e "S. Giuseppe, San Gioacchino, Sant'Anna e Maria Bambina", poi passate nella chiesa di Santa Cita a Palermo.

Il "Trionfo della Mensa Eucaristica" - o "Il Trionfo dell'Eucaristia" o "Il Trionfo del SS. Sacramento", come viene anche definito - non gli appartiene. Scrive Enrico Salemi: "Verso la fine del 1715, la vetusta chiesa di S. Giacomo, che contava circa sei secoli di esistenza, minacciava rovina. Seguendo il gusto dell'epoca, nel riparare questo tempio ne veniva trasformata la decorazione, cosicché ogni traccia del primitivo stile medievale spariva, per dar luogo alle forme dell'architettura romana, imbarocchita secondo l'andazzo dei tempi. Diresse questi lavori, che si continuarono fino al 1729, Nicolò Troisi trapanese. Gli

(60) G. SESTIERI, *op. cit.*, p.49.

affreschi della volta, rappresentanti il trionfo dell'Eucaristia, vennero dipinti dal pittore palermitano Gaspare Serenario...Ornavano gli altari di questa chiesa e le pareti dell'abside otto quadri di Olivio Sozzi" (61). La notizia trova numerose conferme.

"Nel 1729 - scrive Francesco Brugnò - al Serenario venne affidato in S. Giacomo la Marina a Palermo il compito di decorare la volta del cappellone da poco restaurato...Fu il P. Angelo Serio, che ricopriva tra l'altro la carica di inquisitore del S. Uffizio, a commissionare al Serenario la decorazione della chiesa di S. Giacomo di cui egli era parroco, poco prima riaperta al culto e fu lo stesso a fornire l'impostazione dottrinale dei temi da rappresentare per conciliare la verità della Chiesa universale (il culto eucaristico) con le esigenze del culto locale (le sante vergini patronne di Palermo)" (62). Il Serenario aveva tenuto a battesimo la figlia del pittore Filippo Randazzo e sposerà, il 30 giugno 1730, proprio in S. Giacomo alla Marina, la "sua" chiesa, Teresa Vaccarini, imparentata col celebre omonimo architetto, che gli darà due figli. A parte i meriti artistici, era, dunque, ben accreditato presso il parroco Serio, che benedirà le sue nozze.

Il Mongitore ci ha lasciato una minuziosa descrizione dell'affresco: "La storia della volta colli due quadri collaterali a fresco, e le due medaglie di S. Giacomo e S. Agostino sono del nostro palermitano Gaspare Sereniani (si tratta evidentemente di Gaspare Serenario). La dipintura della volta è invenzione ideale del parroco Serio, ad esprimere il Trionfo del SS. Sacramento. Si vede in essa l'Eterno Padre in atto di ricevere da Maria Vergine un agnello scannato, ma vivo. Dietro la Vergine si vedono in un coro le cinque Sante Vergini: Agata, Ninfa, Oliva, Rosalia palermitane e S. Cristina antica patrona di Palermo. Pur dietro la Vergine, ma in lontananza, si vedono i Profeti e in fondo li SS. apostoli.

A lato dell'Eterno Padre, S. Michele Arcangelo con bandiera alla destra, in cui è dipinta la sfera, o ostensorio del SS. Sacramento: è con uno scudo alla sinistra con entro un calice con in bocca l'ostia. S'esprime

---

(61) E. SALEMI, *Ricordo della distrutta chiesa di S. Giacomo la Marina*, in *Archivio storico siciliano*, nuova serie, Anno X. Palermo 1885. pp. 256-257.

(62) F. BRUGNO', *op. cit.*, p. 459 ; M. GUTTILLA, *Dizionario degli artisti siciliani*, a cura di Luigi Sarullo, Palermo 1993, vol. II, p. 498.

questo trionfo nel tabellone dell'arco della cona della Cappellona con le parole di S. Bernardo: De Deo Triumphat Amor... Le due pitture a fresco sopra il cornicione rappresentano un Sansone che sbrana un leone; l'altro Booz che premia Ruth per la sua fermezza d'animo in raccogliere le spighe... A confermare la memoria del tempo e dell'Autore di questi abbellimenti, in un cartoccio dietro l'arco maggiore del cappellone si scrisse: Serio Parrocho 1729" (63).

La Siracusano riconosce che il Mongitore "descrive minuziosamente l'affresco eseguito dal Serenario nel 1729 nella navata della chiesa, e che "Al Sozzi invece, indicato erroneamente da G. BERTINI, ms. cit., da L. VIGO, 1827, pp. 40,80, nota 36, da L. DI GIOVANNI, ms. cit., f. I° 5r, come unico artefice dei lavori a fresco del 1729, spettano gli interventi decorativi realizzati durante la fase di restauro della chiesa, intorno al quarto decennio", ma poi continua: "Il soggetto di questa decorazione, distrutta insieme alla chiesa nel 1862, si conosce attraverso la notizia di L. Vigo, 1827, p. 49, nota 80, che il pittore Pietro Paolo Vasta di Acireale aveva eseguito per la chiesa di S. Maria del Suffragio, la copia dell'affresco dipinto dal Sozzi a S. Giacomo alla Marina di Palermo. Il Vigo aggiunge anzi che il Sozzi aveva eseguito l'affresco su un modellato avuto in dono da Corrado Giaquinto" (64).

In effetti Vigo si riferisce espressamente ed esclusivamente all'affresco del 1729 (65), che è del Serenario e che ha un'impostazione diversa, ispirandosi a quello del Tancredi della volta dell'Oratorio dei SS. Pietro e Paolo di Palermo (66). Non parla affatto dell'affresco del 1743. Il sillogismo seguito - Vasta copiò Sozzi, dunque l'affresco di Sozzi è uguale a quello di Vasta e allora, quando Vigo descrive l'affresco del Vasta, finisce col rappresentare l'affresco del Sozzi del 1743 - è del tutto arbitrario, perché basato su affermazioni errate. Per far quadrare

---

(63) A. MONGITORE, *Della istoria sagra di tutte le chiese, conventi, monasteri, ospedali ed altri luoghi pii della città di Palermo*, ms. della Biblioteca comunale di Palermo, f. 184, riportato da A. MAZZE', in *Le parrocchie*, facente parte della collana *I luoghi sacri di Palermo*, diretta da Maurizio Calvesi, S.F. Flaccovio, Editore - Palermo, 1979, pp. 137-138.

(64) C. SIRACUSANO, *op. cit.*, p. 221

(65) L. VIGO, *Vita di P.P. Vasta*, *op. cit.*, p. 574.

(66) M. GUTTILLA, *Filippo Tancredi*, in *Quaderni dell'A.F.R.A.S.* n. 3, Palermo 1974, figg. 7 e 8; F. BRUGNO', *Contributo a Gaspare Serenario*, cit., p. 478.

il cerchio, qualche autore ha allora immaginato una singolare ipotesi: in S. Giacomo alla Marina esistevano due versioni del “Trionfo della Mensa Eucaristica”: quella del 1729, del Serenario, nella volta del cappellone, e quella, del 1743, del Sozzi, nella navata centrale (67).

Del primo affresco, come abbiamo visto, il Mongitore riporta fedelmente la dislocazione delle figure; del secondo, non si sa completamente niente. Nessun autore ne parla in dettaglio. E rispunta Vigo.

Noi riteniamo che ci sia di mezzo un grosso equivoco. Pensiamo, cioè, che Lionardo Vigo non abbia visto di persona l'affresco palermitano, ma si sia limitato a confrontare “Il trionfo della Mensa Eucaristica” del Vasta col modello del quadrono inviato da Corrado Giaquinto, ritenendo che il Sozzi lo avesse già realizzato nel '29. L'ipotesi scaturisce dalle seguenti osservazioni:

1) se fosse esistito l'affresco del Sozzi, avremmo avuto, nella stessa chiesa, due affreschi sullo stesso tema, contigui e con un repertorio iconografico comune: il Padre Eterno, l'agnello scannato sulla mensa, i Profeti, gli Apostoli... È possibile che nessun autore abbia rilevato questa peculiarità, assolutamente eccezionale, magari per evidenziare differenze e analogie degli affreschi? E perchè mai il Sozzi avrebbe poi proposto a Ispica un “Trionfo della Mensa Eucaristica” identico non solo a quello del Vasta, ma anche a quello di S. Giacomo alla Marina? Sappiamo come fosse frequente l'uso di cartoni altrui - e il Sozzi, in particolare, non se ne faceva un problema -; sappiamo come personaggi e singole scene venissero riprodotti più volte, ma sarebbe singolare che un affresco di tale mole e di tale complessità possa essere stato ripresentato dallo stesso autore, a oltre trent'anni di distanza. E tutto questo senza tener conto delle diverse dimensioni delle navate di Ispica e di S. Giacomo alla Marina!

2) ben difficilmente il Vasta avrebbe copiato un intero affresco del Sozzi, non solo perchè non gli riconosceva alcuna supremazia artistica, ma soprattutto perchè lo aveva in antipatia, avendogli “rubato” l'allievo che aveva “cresciuto” - Vito D'Anna - e facendogli sposare la

---

(67) Cfr. per tutti M. GENOVA, *I disegni di Olivio e Francesco Sozzi presso la Galleria regionale di Palermo*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento*, op. cit., p. 433.

figlia. Per questi stessi motivi, riuscirebbe arduo spiegare come mai il bozzetto dell'affresco si trovasse, nel 1827, ad Acireale e come mai il Sozzi se ne fosse privato.

3) sembra assodato che il vero autore del "Trionfo della Mensa Eucaristica" sia Corrado Giaquinto (68). Il Sozzi, dunque, avrebbe copiato Giaquinto "perchè - annota polemicamente il Vigo - non lo dotò natura di mente così alta, onde sentire tanto innanzi nell'arte". Certo, nel 1743, il Giaquinto aveva già acquisito spessore artistico rilevante ed esibiva una propria cifra stilistica, ma soltanto dopo il 1750 Sozzi sembra recepire certe preziosità cromatiche e certi effetti di luce del molfettano, non prima, perché dopo quell'anno ritorna da Roma Vito D'Anna. Scrive Maria Genova: "Invero dopo il ritorno da Roma di Vito D'Anna, che aveva studiato con il Giaquinto ormai maturo e indirizzato dopo il soggiorno torinese verso l'elegante grazia rococò, notiamo nel Sozzi un aggiornamento dei mezzi espressivi, evidente anche nei disegni, per la ricerca di più ampie e vaporose soluzioni compositive rese con il tratto più delicato e, soprattutto, con l'acquarellatura morbida e lieve" (69).

Fino al ritorno del genero, l'attività del Sozzi risulta più originale, ma priva di quella briosità, di quelle accensioni luminose alle quali il D'Anna non dovette essere del tutto estraneo." Da questo momento, che coincide con il trasferimento a Catania, per quella pigrizia inventiva non trascurata dalle fonti, l'ultima attività di Olivio si riduce alla semplice anche se sapiente trascrizione delle idee realizzate dal genero", vedi le decorazioni della volta della chiesa di S. Sebastiano a Melilli, della biblioteca dell'Università di Catania, della chiesa della SS. Trinità a Catania (70). Se così è, il Sozzi, non avrebbe potuto realizzare, nel 1743, un intero affresco del Giaquinto, rispettandone la lezione, che apprenderà solo dopo il 1750.

---

(68) Cfr. oltre al Vigo, L. DI GIOVANNI, *Catalogo delle opere d'arte esistenti nelle chiese di Palermo*, ms. Bibl. Com. di Palermo, f. 105; S. M.BERTINI, *Estratto di vari autori antichi e moderni intorno alla storia letteraria e alle belle arti in Sicilia*, ms. Bibl. Com. di Palermo, f. 960.

(69) M. GENOVA, *op. cit.*, p. 430.

(70) M. GENOVA, *op. cit.*, p. 431.

A noi pare che i motivi per mettere in dubbio l'esistenza di un secondo affresco in S. Giacomo alla Marina non manchino e, pertanto, desidereremmo proporre una tesi assai semplice che consente, però, di dare una risposta a tante perplessità. Quando il Vasta si accingeva ad affrescare la volta di Santa Maria del Suffragio, venne a trovarlo Vito D'Anna, che, ritornava in patria dopo aver concluso il periodo di apprendistato col Giaquinto. Sin dai tempi dell' "Itinerario di Antonino", Acireale costituiva la tappa intermedia tra Naxos e Catania, trovandosi a ventinove chilometri dalla prima e a quindici dalla seconda. Le strade - "peggiori di quelle dei tempi dei Romani", nota Denis Mack Smith - rendevano obbligatoria la sosta ad Acireale. D'Anna, che si recava a Catania dal suocero, portava con sé il cartone del "Trionfo della Mensa Eucaristica" del Giaquinto. Logica conclusione sembrerebbe che prima il Vasta e poi il Sozzi abbiano fatto uso del bozzetto, senza il minimo imbarazzo perchè ciascuno di loro non copiava dal rivale.

La nostra ipotesi trova conferma nel fatto che esistono non uno, ma due pregevoli bozzetti, uno al Museo civico di Termini Imerese, l'altro, al Museo del Louvre. La Siracusano li attribuisce entrambi a Olivio Sozzi. Noi riteniamo, invece, che il Sozzi non c'entri per niente. I due bozzetti potrebbero essere entrambi del D'Anna - se si accede all'idea che egli, sin da quando si trovava a Roma, avesse intenzione di donarne uno al suo vecchio maestro, l'altro al suocero - oppure appartenere uno al D'Anna e l'altro al Vasta - se si accede all'idea che quest'ultimo, veduto il quadrone e trovato adatto per la volta di S. Maria del Suffragio, ne abbia ricavato una copia con la precisione che gli era propria. Sozzi non aveva alcuna necessità di replicare il bozzetto, in quanto disponeva della copia del D'Anna, che, a nostro modo di vedere, è quella di Termini Imerese. Essa diverge dalla copia del Louvre soprattutto per l'uso della luce, particolarmente veemente, che anima e interessa tutte le molte figure. Il D'Anna aveva sottomano l'opera del Giaquinto - della quale non si hanno notizie, stranamente, dobbiamo aggiungere, vista l'imponenza del lavoro - e ne ha riportato fedelmente il fantasioso cromatismo. Il Vasta, invece, concepiva in maniera diversa la luminosità dell'opera che affidava, più che ai tagli

decisi di luce, alle vibrazioni, agli accostamenti e alle contrapposizioni dei colori. Il bozzetto, peraltro, gli serviva soltanto per avere una traccia, vista l'imminenza della sua realizzazione: una traccia precisa, definita, com'era suo costume, ma nella quale era caduto ciò che non gli interessava.

Olivio Sozzi realizzerà il suo affresco molto più tardi, dodici anni dopo quello del Vasta. S'imponevano delle varianti, che probabilmente furono introdotte dallo stesso D'Anna, la più macroscopica delle quali è una fascia che contorna la parte bassa del dipinto, anche per motivi di prospettiva. Ritroviamo questo dettaglio nell'affresco "Gloria di S. Sebastiano", nell'omonima chiesa di Melilli. Malgrado esso sia datato e firmato - "Olivius Sozzi pinxit 1754" - non c'è dubbio che esso ricalchi cartoni usati dal D'Anna per la chiesa di S. Marco, a Palermo, nel 1751. Di questo affresco rimane un bozzetto preparatorio alla Galleria Regionale della Sicilia, a Palermo, opera concordemente attribuita a Vito D'Anna.

Nel corso di un lucido intervento al convegno napoletano su "Arti e civiltà del Settecento a Napoli", tenutosi dal 12 al 14 maggio 1980, Pierre Rosenberg osservava che l'esemplare di Termini Imerese è "più vicino del nostro (cioè di quello del Louvre) all'affresco di Ispica e raffigurante anch'esso la Gloria, dell'Eucaristia". E aggiungeva: "Il bozzetto del Louvre è di grande interesse, non solo perché attira l'attenzione su uno dei più dotati seguaci del Giaquinto, fra quanti diffusero lo stile del maestro in Sicilia, ma anche perché dimostra come i grandi pittori napoletani - si pensi in primo luogo al Solimena, ma lo stesso vale per C. Giaquinto - formassero una nutrita scuola, la cui ambizione era imitare, con la maggior fedeltà possibile, la formula messa a punto dal maestro". Anche Teodoro Fittipaldi, pur attribuendo il bozzetto di Termini Imerese a Olivio Sozzi e ritenendo che esso servirà per una collocazione molto in alto del pittore, rileva che "la traduzione ad affresco, intonata ad una fredda chiarezza di toni e ad una studiata orchestrazione compositiva, sminuisce le belle qualità coloristiche del bozzetto, più serrato nella composizione, nel quale il Sozzi sembra imitare addirittura il ductus cromatico oltre che la

tipologia delle immagini dell'illustre maestro" (71). Più che di due lavori qualitativamente diversi dello stesso pittore, sappiamo che trattasi di opere di pittori diversi, il che spiega tante piccole imperfezioni, di cui diremo, e le disuguaglianze cromatiche.

A nostro modo di vedere, si può agevolmente stabilire un doppio abbinamento: Termini Imerese - Sozzi e Louvre - Vasta. Il bozzetto parigino è, infatti, simile all'affresco di Acireale, mentre differisce, per tanti dettagli, da quello del Sozzi. Li proponiamo in bianco e nero sia perché i colori dell'affresco sono ben diversi da quelli del bozzetto in tela, sia per mettere in risalto le linee del disegno. Nell'accoppiata Vasta - Louvre, si constata che:

- nella parte superiore, alla sinistra di Dio Padre, le tre teste di angelo vengono raggruppate, mentre in Sozzi vengono allineate come su una riga;

- l'angelo che sorregge la mensa sta con la mano sotto il piano; in Sozzi, vi poggia il polso sopra;

- il leone sotto la mensa guarda in direzione della Madonna; in Sozzi, ha la testa rivolta a Gesù Cristo;

- il putto sotto l'angelo che sorregge il Padre Eterno ha il piede che va a finire quasi in faccia ad altri due putti; in Sozzi, la sua parte inferiore scompare;

- l'ala aperta del pellicano, sotto la mensa, lambisce appena la brocca; in Sozzi, la copre interamente ed è molto rigida. La brocca, poi, ha il manico che si intravede appena e termina con una voluta che sembra un anello; in Sozzi, il manico è ben in vista. La bocca del recipiente è svasata, secondo l'uso della Ciociaria, ed è analoga a quella delle "Nozze di Cana" della Cattedrale di Acireale, mentre in Sozzi è stretta;

- l'ala del pellicano forma con la tovaglia una specie di labbro; in Sozzi, no, essendo distesa, peraltro in maniera innaturale;

---

(71) P. ROSENBERG, *Tre note napoletane*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, a cura di Cesare De Seta, Editore La Terza, Roma - Bari 1982, p. 81 e segg.; T. FITTIPALDI, *Disegni napoletani nella Galleria Nazionale di Palermo*, in *Arte Cristiana*, Rivista illustrata d'arte liturgica, a cura della scuola Beato Angelico associata al Centro d'azione liturgica e all'Unione della Stampa periodica italiana, Ottobre 1997, vol. LXV, fasc. 642, p. 264.



- il cesto col pane è in bella evidenza e intrecciato con trama orizzontale: risulta, invece, seminascosto dalle nubi e intrecciato in maniera diversa in Sozzi;

- Rut, la raccogliitrice di spighe, ha la testa china; in Sozzi, è in posizione frontale;

- il panneggio di Mosè finisce, sul davanti, col lembo concavo, cioè ripiegato all'interno; in Sozzi, col lembo convesso, cioè ripiegato all'esterno;

- ai piedi di Mosè, due portatori - Giosuè e Caleb - recano su un bastone un grosso grappolo d'uva; in Sozzi, c'è un solo portatore, Giosuè, e l'uva si allunga fino a uscire dalla cornice;

- la bacchetta di Mosè è tangenziale alla parte bassa della nuvola sulla quale è inginocchiata la Madonna; in Sozzi, essendo il braccio leggermente più sollevato, la taglia;

- il bastone di S. Paolo - dietro Eva - è tenuto tra l'indice e il pollice; in Sozzi, è appoggiato sull'avambraccio;

- Eva è posta leggermente più in basso di Adamo, cosicché il pittore ha tracciato due distinte corone di pampini; mentre Sozzi usa un'unica corona per Adamo ed Eva;

- Olivio Sozzi colloca, sotto il sacco in cui Giuditta si appresta a mettere la testa di Oloferne, una bottiglia di vino e una formella di pane: questo dettaglio non appare negli affreschi del Vasta e nel bozzetto del Louvre;

- nell'affresco del Sozzi, infine, appare, nella parte bassa, una spessa riquadratura che, togliendo spazio al fitto racconto, finisce col costiparlo, e imporre soluzioni estranee al bozzetto, come, a esempio, il piede di Giuditta che invade e supera la stessa finta cornice.

Non tutti questi particolari sono, in vero, significativi. Essi c'interessano soltanto per stabilire che Paolo Vasta personalizzò, in un certo senso, il bozzetto di Vito D'Anna, introducendo appunto delle piccole varianti, a differenza del Sozzi che non aggiunse, ma tolse qualcosa al bozzetto, riducendone, tra l'altro, la luminosità dei colori.

In una recente lettera a noi diretta, Pierre Rosenberg, accademico francese e presidente-direttore del Louvre, al quale avevamo esposto il nostro punto di vista, così scrive tra l'altro: "J'ai été infiniment sensible à vos lettres du 21 avril que j'ai lues avec grande attention. Je me



Fig. 41: Il Trionfo della Mensa Eucaristica (bozzetto) - (Louvre, Parigi)



Fig. 42: Il Trionfo della Mensa Eucaristica di Paolo Vasta - (S. Maria del Suffragio, Acireale)



Fig. 43: Il Trionfo della Mensa Eucaristica di O. Sozzi - (S. Maria Maggiore, Ispica)

permets de vous adresser ci-joint un dossier fort complet concernant le tableau de Sozzi que le Louvre a reçu en don en 1978. Je ne suis en rien spécialiste de cet artiste et suis parfaitement convaincu que vous saurez me convaincre quant à l'attribution de l'oeuvre”.

Del dossier fanno parte alcune schede e il “Catalogue Sommaire illustré des Peintures du Musée du Louvre” di Brejon de Lavergnee (A.) - Thiebaut (D.) nei quali l'opera viene attribuita al Sozzi, sulla scia di quanto finora si è ripetuto. L'insigne studioso, però, si dice persuaso che noi sapremo convincerlo quanto alla (nuova) attribuzione del bozzetto. E' un gradito augurio. Dalla copia dell'inventario fattaci tenere, risulta che il bozzetto - di metri 1,00 per 0,61 - è un dono di Jean e Denise Chailleux del 12 gennaio 1978. Come venne loro in possesso ?

Alla morte del Vasta, un cospicuo lotto di disegni, copie, gessi e tele di sua proprietà passò in eredità a Paolo Greco, che aveva sposato la figlia del pittore, Angela, e da questi ai suoi successori, tra i quali Giuseppe Greco. Negli anni 1873-1881, lo stabilimento delle Terme S. Venera “acquistò fama europea e fu frequentato da numerosi visitatori inglesi, tedeschi, russi e di altre regioni” (72). Tra questi un “abitatore del ghiacciato Tanai”, che fece man bassa di opere d'arte, tra le quali quelle già del Vasta e ora del Greco (disegni del Maratta, del Domenichino, del Guercino, di Pietro de' Pieri, di Bernini, di Agostino Carracci, e un ritratto a lapis rosso con la didascalia “Luca Giordano ritratto di sua mano” ecc.).

“Quello che più il cuore ne grava, si è il pensare che quei preclari monumenti delle arti italiane, non solo espatriarono, ma estraregnarono irreparabilmente; e Dio conceda essere stato quello l'ultimo spoglio fatto a Sicilia, le cui preziose reliquie de' prischi e recenti secoli, sono stati furati, saccheggianti o trafugati dagli antichi e da' nuovi Verri, onde si son fatte belle le gallerie, i musei, i medaglioni d'oltremare e d'oltremonti” (73). Tra le opere acquistate, anche il bozzetto del “Trionfo della Mensa Eucaristica”, di proprietà degli eredi del dott. Di Mauro, poi ceduto ai Cailleux, e, da questi, al Louvre.

(72) V. RACITI ROMEO, *Acireale e dintorni*, op. cit., p. 107.

(73) L. VIGO, *Vita di P.P.Vasta*, op. cit., p. 540; F. SAPORITA, *Pietro Paolo Vasta*, op. cit.

## CONCLUSIONI

Ci siamo soffermati su alcuni aspetti dell'arte di Paolo Vasta per far toccare con mano la necessità di una ricognizione attenta della sua opera, che resta tuttora sconosciuta e che, piuttosto, è stata oggetto di gratuiti e devastanti giudizi. Secondo Mariny Guttilla (74), "Paolo Vasta è uno dei più grandi maestri della pittura del Settecento in Sicilia, dotato di grande abilità nella composizione di scene complesse, perchè in possesso di una grande capacità di disegno che gli permetteva di curare le immagini nei minimi particolari".

La stessa Siracusano - che, sulla scia dell'opinione riduttiva di Alessandro Marabottini, ha affermato che il Vasta "si muove nel fragile mondo pittorico del Settecento con la grazia un po' goffa e insicura di un uccello dalle ali di cristallo" (75) - non può fare a meno di riconoscergli il merito di "un linguaggio assai composito basato sulla conoscenza dei maestri del Rinascimento, dei manieristi, del Domenichino, di Guido Reni, dei classicisti romani, il tutto attualizzato alla luce delle nuove tendenze del gusto moderatamente rococò, divulgato dal Chiari, da Trevisani e dal Conca, ma anche di Pietro da Cortona e dei cortoneschi" (76).

La studiosa, inoltre, accredita il Vasta della capacità di fondere "con piacevole facilità le citazioni della grande cultura romana" negli affreschi della Basilica di S. Sebastiano e di una "più moderna cultura settecentesca che sembra tenere conto soprattutto del Conca, negli affreschi del Duomo, che alleggeriscono il più solenne eloquio tardobarocco visibile in quelli di S. Sebastiano". La Siracusano si sofferma, inoltre, sul gigantismo delle figure del Vasta" e sulla loro "spesso accecante resa coloristica", ma in negativo, in quanto sarebbero "le cause dell'appariscnte sovrabbondanza che si nota nelle chiese di Acireale, al confronto dei contemporanei ambienti palermitani"(77), sovrabbon-

---

(74) M. GUTTILLA, *Dizionario degli artisti siciliani*, a cura di Luigi Sarullo, *op. cit.*, vol. II, p. 553.

(75) C. SIRACUSANO, *op. cit.*, p. 115.

(76) C. SIRACUSANO, *op. cit.*, pp. 241-242.

(77) C. SIRACUSANO, *ibidem*.

danza che è sinonimo di vuota esteriorità e di artificio. La resa coloristica nelle opere vastesche è stata rilevata da molti autori, ma come un pregio, non come un difetto. La Siracusano, esagerando, la definisce “accecante”; fuori dall’iperbole, però, la tavolozza del Vasta resta una delle più luminose e nitide, gioconda e festevole e da sola costituisce titolo di rilevante merito. Essa ingentilisce i volti, crea espressioni dolcissime, dona seduzione all’insipienza, scandisce l’eleganza delle figure, glorifica i paesaggi, dà magia agli sfondi. Vasta conosce tutti i trucchi per trasformare l’affresco in bottega alchemica, in macchina del meraviglioso, in repertorio di suggestioni appaganti. “A un artista - osserva Benedetto Croce - non si domanda che istruisca su fatti reali o su pensieri o che faccia stupire per la ricchezza della sua immaginazione; ma che abbia una personalità, al contatto della quale l’animo dell’uditore o dello spettatore possa riscaldarsi”. Vasta scalda i cuori con un sapido intreccio di segni, di emozioni, di valori tattili, di squisitezze pittoriche. L’architettura dei suoi affreschi è fatta di ordine, di godimento estetico, di serrato dialogo tra le diverse parti, di collocazione sapiente di masse e volumi, di metafore e figure geometriche, di saggezza scenografica e di tinte argentine e sfarzose. Il tempo e lo spazio diventano flessibili nelle sue opere, si allargano e si restringono, senza apparente logicità e senza frontiere. “L’arte - osserva Theodor W. Adorno - è magia liberata dalla menzogna di essere verità”. Così è in Vasta. Il gioco delle proporzioni e dei colori, l’impianto maestoso e calibrato - bollato come gigantismo impertinente - colpiscono effettivamente l’occhio, lo “accecano”, impedendogli qualsiasi altra divagazione. Ciascuno potrà verificare la grande facilità con la quale Vasta giunge, attraverso lucide orchestrazioni pittoriche e prospettiche, a una rappresentazione della realtà ambientale, nella quale non solo non sussistono dissonanze, ma, anzi, si colgono interni raccordi, linee di forza e di equilibrio, ideali continuità tra spazio architettonico e affresco, percezioni quasi acustiche di una realtà che si fa appunto magia.

In realtà, Paolo Vasta non fu un artista insignificante, da considerare con sufficienza o, peggio, con disprezzo. Fu figlio del suo secolo; ne subì il fascino e i limiti; ne espresse le ansie, i gusti, la poetica; ne condivise gli obiettivi religiosi e morali, il modo di concepire l’arte al servizio della fede. Egli va visto e giudicato in quel contesto, agli anti-

podì del nostro per mentalità, senso estetico, cultura. Le stesse “scandalose” citazioni, che si intrufolano negli affreschi e nelle tele, in maniera, peraltro, del tutto esplicita, nel momento stesso che incidono pesantemente sull’originalità, fanno emergere il momento dell’erudizione pittorica, l’abilità di comporre in unità brani pensati per esigenze diverse e la capacità di “riempire”, nel miglior dei modi possibili, lo schema preso a prestito, pervenendo a risultati notevoli.

Non sembra lecito, in ogni caso, ancorarsi a questo vezzo comune, per svilire i meriti specifici del pittore, tacendo, a esempio, della fantasia che mette nelle rappresentazioni, coniugando con destrezza momenti storici diversi; della vivacità e della varietà cromatiche, in funzione del tema affrontato; delle sue intuizioni psicologiche, del suo acume scenografico, che gli consente, rispettando geometrie e ritmi interni, di impaginare, senza sbavature e assembramenti, masse rilevanti, tutelando la personalità di ciascuno dei personaggi. Olivio Sozzi, secondo quanto scrive il Bertini, “non fu ottimo inventore, non già per non sapere inventare, ma perché era restio nel produrre da sé ed infatti si adattava con stampe e schizzi di altri pittori” (78). Tale sua pigrizia, non gli è costata la reputazione. Al Vasta, sì. E non è giusto.

Il pittore di Acireale non era uno sprovvéduto. Tutt’altro. Lo ha dimostrato anche in campi diversi dalla pittura. La perfetta padronanza del disegno gli fece conseguire risultati ragguardevoli nei ritratti, soprattutto in quelli delle nobildonne, che indossavano i sontuosi vestiti damascati e di seta di un Settecento, ad Acireale, opulento, e posavano col sussiegò di chi si accinge a varcare i confini della storia. C’è un lavoro immane, puntiglioso, accurato, in quei ritratti, una rappresentazione grafico-ornamentale-psicologica che soltanto una maturità pittorica avrebbe potuto consentire. Altri pittori figurano nei libri d’arte, sol perché sono stati dei bravi ritrattisti. Cosa sarebbe stato del Vasta se, anziché gli anonimi esponenti della nobiltà acese, avesse avuto la possibilità di riprendere sovrani e principesse?

La pubblicitica su Paolo Vasta non può certo dirsi esauriente e benevola. Mancano, tranne qualche lodevole eccezione, gli studi con-

---

(78) In M.GUTTILLA, *Dizionario degli artisti siciliani*, op. cit., p. 508.



dotti con rigore scientifico e senza prevenzioni. Anche il terzo centenario della nascita, che avrebbe potuto sollecitare l'attenzione del mondo universitario siciliano, sarebbe passato sotto silenzio, senza l'iniziativa dell'Accademia degli Zelanti. Eloquente riprova, questa, che il Vasta rimane un pittore sostanzialmente sconosciuto.

Coltiviamo la speranza che, a questo volume, possano seguirne altri, scritti con l'ausilio di ricerche specifiche negli archivi e nelle chiese. Come giustamente osserva Mariny Guttilla, il soggiorno del Vasta nel capoluogo siciliano è di fondamentale importanza per capire i rapporti che si instaurarono tra il pittore e l'ambiente artistico palermitano di quel momento, nel quale emergevano Tancredi, Grano, Borremans e altri protagonisti del Settecento siciliano (79). A Palermo devono trovarsi molte opere del pittore acese magari attribuite ad altri; ma esistono altri giacimenti da esplorare, a esempio, a Troina, dove risulta documentato soltanto un "quatrone a fresco con l'immagine di Nostra Signora Assunta in cielo". Con atto rogato il 4 novembre 1739 dal notaio Geronimo Marano, Pietro Paolo Vasta costituì il figlio Michele "legittimum ed indubitatum procuratorem" per esigere dall'abate Pietro Maria Piccione, tesoriere dell'allora cattedrale di Troina, ogni spettanza per le "picturae factae" nel mese di novembre 1738. A queste pitture - il "quatrone a fresco" e, forse, dei ritratti - ne vanno aggiunte altre, realizzate nel biennio 1739-1740, durante il quale il Vasta ritornò in quella città. Un'indagine nell'archivio della cattedrale risulterebbe molto proficua.

"Il Vasta - riconosce Nunzio Sciavarrello - è un artista che merita studi approfonditi. Da qualche anno la sua figura è stata degnamente discussa per l'importante ruolo che ricopre nell'arte siciliana del Settecento...Anche se si rilevano contrastanti giudizi, egli si staglia per la sua capacità coloristica, e per l'agile trattamento dello spazio pittorico, imponendosi tra i pittori siciliani suoi contemporanei"(80). E' un riconoscimento autorevole, al quale devono seguirne altri.

In una bella poesia di Emilio Servadio vengono descritti l'arrivo della primavera e la Resurrezione di Cristo: "Immobile nel cielo, un

(79) M. GUTTILLA, *Dizionario degli artisti siciliani*, op. cit., p.555.

(80) In G. FRAZZETTO, *Pietro Paolo Vasta*, op. cit., pp. 9-10.

angelo guarda il sepolcro. Vede la terra afflitta di un giardiniere in gramaglie. Ma un ramoscello è apparso timidamente audace nell'aria sempre pura. Reca al suo sommo un minuscolo boccio ancora chiuso, come un piccolo uovo rosa che sta per aprirsi benedetto dal sole". Anche Paolo Vasta attende la sua primavera e la sua risurrezione, dopo un lungo periodo di grigiore e di gelidi approcci. La ricorrenza tricentenaria sia per lui come il piccolo uovo rosa che sta per aprirsi. Ben vengano gli studi degli specialisti. Siamo certi che si porrebbe fine a una ingiustizia.

*Il corredo fotografico è stato fornito da "Cocuccio Foto", Biagio Fichera, "Foto Mosé", Salvatore Leonardi, Rodolfo Leotta, "Studio Musumeci", "Studio 66 di Gruttaglia Giuseppe".*

ALFONSO SCIACCA

PER UNA RILETTURA DEL VASTA  
Contributo nel terzo centenario della sua nascita

Mentre ripercorriamo quella che in genere viene definita la “storia della critica” sul pittore Paolo Vasta, prendono via via consistenza due filoni paralleli. Da una parte ci scorrono dinanzi i vari studiosi che si sono interessati della produzione del nostro pittore: i loro lavori, i saggi, i libri, gli articoli e così via; dall'altra parte, parallelamente, vediamo aperta una prospettiva più larga che abbraccia la cultura nel cui contesto viene a collocarsi la diversa qualità dei contributi offerti da questi studiosi nel vario succedersi del loro tempo: attraverso il modo in cui essi hanno visto, interpretato ed apprezzato l'opera del Vasta (nell'ampio contesto della pittura siciliana del Settecento) si dispiega la storia del gusto delle varie generazioni che stanno tra il Vasta e noi. Il gusto è espressione di una cultura, di un modo di intendere l'arte e la vita. E così questa storia “parallela” assume una sua autonoma configurazione ed ambisce, essa stessa, ad insegnare qualcosa.

In genere la “storia” si scrive attorno a questioni ritenute importanti per il genere umano: l'economia, la lotta di classe, i problemi sociali... Raramente pensiamo che una storia “alternativa” (ma altrettanto veracemente genuina) potrebbe essere scritta anche su temi apparentemente meno importanti. Nel nostro caso attraverso il modo di intendere un pittore.

Sulla figura del Vasta si sono cimentati tanti studiosi più o meno illustri dal 1762 ad oggi. Tranne che in casi eccezionali (che esamineremo più avanti) non si trovano due contributi sostanzialmente identici. Le varie generazioni, trattando questo tema, hanno tradito i propri interessi (non sempre culturali), hanno evidenziato i loro limiti, hanno manifestato il loro più o meno vivo amore nei confronti della loro città. Attorno al nucleo del medesimo tema delle opere e della vita del Vasta sono venuti emergendo aspetti essenziali della vita di una città o di una intera regione. La storia di questo pittore è stata

come una cartina di tornasole che ci ha permesso di vedere la filigrana della cultura di diverse generazioni. Il pittore Vasta è stato un tema di campanile o un tema esegetico -descrittivo o un tema strettamente legato alla storia dell'arte o, anche, un tema socio- politico.

C'è comunque una linea di demarcazione che divide in due tronconi l'attività critica intorno al Vasta: questa linea può essere collocata intorno alla fine del secolo scorso. Da allora in poi, lo studio della storia dell'arte assume contorni più netti e specifici e va progressivamente decantandosi da quelle sovrastrutture che finivano con il ridurre il critico ad un uomo di parte: la parte può essere di volta in volta configurata o nel campanile (l'attaccamento al proprio paese) o nell'orgoglio della propria famiglia o nell'amicizia per il pittore o per un altro soggetto.

Personalmente questo argomento mi ha appassionato molto e di un crescente interesse: come quando si getta un sassolino nello stagno. L'onda prodotta dall'impatto con le acque si allarga e diventa via via più grande. Tanto ampia che, alla fine, non si riesce a distinguere donde mai sia essa nata. Partendo dal Vasta e da un suo affresco il discorso può allargarsi fino ad abbracciare argomenti che nessuno pensava che avessero attinenza con il pittore e con la pittura. Infine mi sono ancor di più convinto che l'arte ( e la pittura nel nostro caso) non si possono spiegare solo con l'arte. Così facendo si rischierebbe di opprimerla e di schiacciarla: e l'arte - siatene sicuri - non merita questa riduzione.

### *Dal Carpinato al Vigo del 1827*

La prima attività ricognitiva e timidamente critica intorno alla produzione del Vasta si registra in Acireale subito dopo la morte del pittore, verso il 1762. Candido Carpinato era nato nel 1707: può, quindi, essere considerato un contemporaneo del Vasta. Quando questi tornò dal suo soggiorno in Italia nel 1732, il Carpinato, che allora aveva venticinque anni, era ben consapevole testimone del fervore delle attività da cui Acireale, così come tante città isolate, era animata fin dall'indomani del terremoto del 1693. E fu in grado di valutare l'apporto dato dal pittore acese alla rinascita della sua città. Egli scrisse del

Vasta subito dopo la sua morte e dal tono di queste prime lusinghiere valutazioni è facile arguire l'impressione favorevole suscitata dalla sua arte ed il convincimento, presso i contemporanei, che essa era già destinata a ricoprire una centralità indissolubile nella storia dell'arte acese ed un posto non secondario nella storia della pittura siciliana. Con Candido Carpinato (1) ebbe inizio la storia della critica vastesca.

Sarebbe lecito aspettarsi dal manoscritto del Carpinato quelle notizie che vorremmo conoscere per colmare le tante lacune della vita del Vasta e particolarmente intorno al suo così detto soggiorno romano: il Carpinato non sa o non vuole svelare perché mai il Vasta, giovanissimo ancora, avendo l'età di diciassette anni, sia partito così precocemente da Acireale o da Messina; come egli sia riuscito a sopravvivere, praticamente senza mezzi, in città nelle quali la vita era difficilissima, soprattutto per chi, come il Vasta, pretendeva di apprendervi l'arte di pittore e di vivere con i proventi tratti da essa. O meglio: il Carpinato ci dice che il Vasta a Roma poté contare sull'amicizia di due illustri porporati: lo Spinola e l'Ottoboni (2). Aggiunge inoltre che Spinola

---

(1) Candido Carpinato è una fonte assai importante per la storia di Acireale. Il Vigo (*Relazione Generale dei lavori dell'Accademia*, Messina 1841, ristampa anastatica Acireale 1977 pp. 26-27.) di lui così dice: "Non potrà mai seco lui sdebitarsi la patria né dell'amore di cui l'amò, né della gloria procuratale, né della luminosa discendenza di cui l'arricchì: costumi angelici, volere ardente, tenace, sapienza onnigena, fervore crescente per addottrinare le genti... sono i titoli, ond' egli vivrà eterno alla gratitudine degli avvenire". Alfio Fichera *Cronache e Memorie*, Acireale 1971, ristampa anastatica 1981, II p. 118, lo definisce con merito, "uno dei più diligenti storici cittadini".

(2) Intorno alla figura di questo potente cardinale, cfr. H. Gross, *Roma nel Settecento*, Bari 1990, con particolare riguardo al capitolo (pp. 385-424) dedicato a Scultura e Pittura, autentica monografia sulle correnti e sui protagonisti dell'arte romana nel Settecento. Più impietosa è la trattazione che dell'Ottoboni fa il De Broses (*Viaggio in Italia, Lettere familiari*, Roma 1992, in particolare la Lettera LIV al Signor Abate Cortois; *Morte di Clemente XII; Esequie e Conclave*, p. 677): "Ottoboni, il decano (del Sacro Collegio), pronipote di Alessandro VIII, veneziano, protettore di Francia, creato cardinale a 17, o 18 anni, privo di morale e di credito, debosciato, ridotto alla rovina, amatore dell'arte, fanatico musicofilo". Quanto sia veritiero il giudizio del De Broses non sappiamo dire: è comunque riconosciuta al De Broses, che tuttora è uno degli studiosi più acuti di Sallustio, serietà di intenti e nobiltà di sentimenti. Alla morte del Cardinale Ottoboni quel che restava del suo immenso patrimonio fu inventariato a cura degli eredi e dei tanti creditori. Pur avendo consultato tali inventari, presso il "Fondo Ottoboni" al Vicariato romano, non abbiamo riscontrato, negli elenchi dei quadri posseduti dal cardinale, menzione alcuna di Paolo Vasta.

ed Ottoboni tennero a battesimo i suoi due primi figli: Alessandro e Giustina. La notizia si è rivelata falsa, certamente per quanto concerne Alessandro (3). E se dobbiamo dar credito alla buona fede del Carpinato, possiamo supporre (anche perché questa notizia ci viene confermata da altre fonti quasi contemporanee al pittore) che essa faccia parte della solita appendice romanzesca che viene aggiunta, ineludibile postilla, alla vita di chi, come il Vasta, ha acquistato meriti ed ha conseguito fama pari ai meriti, probabilmente per dare una cornice di fastosa grandezza ad un soggiorno che in effetti fu, specie all'inizio e prima del matrimonio con la Adami, non certo facile e sereno. La notizia dell'amicizia tra il Vasta e i due cardinali romani ci proviene dunque dal Carpinato: egli in ogni caso si dimostra un discreto intenditore d'arte, poiché apprezza nel Vasta la "vaghezza del colorito", la "nobiltà del disegno" e la "rara fantasia degli intrecci": qualità, queste, che gli saranno abbondantemente riconosciute dalla critica posteriore. Inoltre egli afferma che "il Vasta possedeva l'arte di colorire con pastelli sulla carta, facendo comparire come se appunto fossero ad olio tutte le immagini in tal modo da lui dipinte". Ed ancora: "In sostanza bisogna confessare candidamente che Vasta fu un pittore insuperabile e *l'onore della propria patria nella sua professione*".

---

Ci torna utile citare l'osservazione di C. Levi (p. XII) nell'Introduzione all'edizione testé citata dell'epistolario del De Brosses: leggendo la sua opera, "vi troviamo anche la grandezza di un'arte classica e insieme il peso di un'arte controriformista che si apre tuttavia all'armoniosa grazia dei sensi". In questo giudizio del Levi è riassunto tutto il segreto dell'arte (e del fascino) del Settecento ed, insieme, del Vasta che del suo secolo fu ovviamente figlio ed interprete.

P. G. Baroni (*Un conformista del sec. XVIII*, Bologna 1969) ha pubblicato l'epistolario del cardinale Ottoboni con Margherita Zeno Pio di Savoia, sua segreta amante. Anche quest'opera aggiunge particolari di rilievo sulla figura del cardinale "protettore" del nostro pittore. Sono, comunque, innegabili i meriti del mecenatismo dell'Ottoboni che fra l'altro "tenne a battesimo" il giovane Metastasio per usare l'espressione di Sandro Cappelletto (cfr. "La Stampa" del 3/1/98) che riferisce l'implacabile giudizio moralistico del Montesquieu secondo il quale l'Ottoboni "aveva sessanta o settanta bastardi".

(3) Alessandro Vasta ricevette il battesimo nella chiesa parrocchiale di S. Lorenzo in Lucina a Roma, il 25 agosto del 1726 (Vasta aveva contratto matrimonio il 26 gennaio di questo stesso anno). Leggiamone il certificato: "Ego Joannes Dominicus Miralda...curatus baptizavi infantem natum die 22 huius mensis ex Petro Paulo Vasta fil. quondam Michaelis ex Jace in Sicilia et ex Isabella Adami fil. Dominici Albanensi coniugibus degentibus in

hac parochia cui nomen impositum est Franciscus Joannes Alexander. Patrini fuere Simon Martinez Messanensis fil. quondam Francisci ex Parochia S. Laurentii in Damaso, et Clara Mangani fil. quondam Simonis, Romana, uxor Laurentii Boccalari de hac Parochia” (cfr. G. Gravagno, *Storia di Aci, Acireale* 1992 p. 292). L'identificazione dei padrini del piccolo Francesco Giovanni Alessandro ci schiude una nuova prospettiva circa le relazioni e le amicizie di Pietro Paolo Vasta. Essi furono Simone Martinez, messinese, figlio del defunto Francesco e Clara Mangani, romana, figlia di Simone.

Intorno a Simone Martinez non sembra che possano esserci dubbi di sorta. Egli è nipote del celebre Filippo Juvarra. Questi infatti ebbe una sorella, Natalizia (cfr. A. Telluccini, *Contributo alla biografia di Filippo Juvarra*, in “Archivio Storico Messinese”, 1907, pp. 1-36; e dello stesso autore, *Alla biografia di Filippo Juvarra*, secondo contributo, in “Archivio Storico Siciliano”, 1910 pp. 357, e ss.) che, andata sposa a Francesco Martinez, artista messinese, generò Simone ed Antonia Martinez. La figura di Simone Martinez, scultore di un certo prestigio, è ben delineata all'interno della famiglia Juvarra. Dopo la morte dello zio Filippo, nel 1736, egli fu nominato dal re Carlo Emanuele III “direttore dello studio normale di scultura” a Torino ed è indicato, inoltre, come uno degli eredi di Francesco, fratello di Filippo, nel testamento del 1758 (pubblicato da A. Telluccini op. cit. 1907). Abbiamo sufficienti elementi per poter ritenere che Simone Martinez sia stato una delle personalità più interessanti del clan Juvarra, collaboratore del celebre zio Filippo ed, alla morte di costui, assai vicino all'altro Juvarra, Francesco, plastico e cesellatore di pregio. Simone accompagnava lo zio Filippo durante i suoi frequenti viaggi romani. Filippo infatti considerava i propri nipoti, figli delle sorelle Natalizia e Benedetta, quasi fossero figlioli propri. Intorno al 1725 la famiglia Juvarra aveva preso dimora a Roma nel palazzo, appartenente al duca Verzino, situato incontro alla Chiesa dell'Anima, nella via omonima, nel territorio della parrocchia di S. Lorenzo in Damaso.

Riguardo all'altra madrina, Clara Mangani, c'è motivo di credere che essa sia nipote di Innocenzo Mangani, orafo e scultore, attivo a Messina dopo il 1657, (cfr. T. Pugliatti, *La scultura e la pittura a Messina nei secoli XVI e XVII*, 1994). Questi, allievo di Cosimo Fansago a Napoli, dove aveva preso parte alla rivolta di Masaniello, riparò a Messina dove vi trovò lavoro, protezione ed amicizie. Fu infatti apprezzato dai Ruffo che gli affidarono importanti commesse (cfr. G. Arenaprimo, *Per la biografia di Innocenzo Mangani*, in “Archivio Storico Messinese” 1904 e M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal sec. XII al sec. XIX*, Palermo 1974, p. 362) e divenne amico e collaboratore di Pietro Juvarra, il padre di Filippo. Le famiglie Juvarra e Mangani erano, quindi, legate da antica amicizia. Una figlia di Innocenzo Mangani era andata sposa all'architetto romano Giacomo Calcagni (al quale si deve la progettazione nel 1766 delle Quattro Fontane per il quadrivio fra le vie Austria e Cardines: cfr. Accascina op. cit. p. 230) ed a Roma ben presto si trasferì.

Mentre viene smentita la notizia diffusa dal Vigo, e tramandataci dagli altri biografi, di un “padrinato” del cardinale Ottoboni per il primogenito del Vasta, risulta per contro chiaro che i due effettivi padrini ci rimandano all'ambiente messinese. Come si spiega ciò? È possibile congetturare una permanenza del nostro pittore a Messina, durante la quale egli ebbe modo di contrarre le amicizie che poi gli tornarono di qualche utilità nel corso della sua non facile vita di pittore? Messina, in quel periodo di tempo (tra la fine del XVII e gli inizi del XVIII secolo) attraversava una delle stagioni più felici della sua storia

artistica. I nomi di Pietro, Filippo e Francesco Juarra, di Andrea Gallo, di Agostino Scilla, dei fratelli Filocamo sono quelli più noti e conosciuti. Ma esiste una produzione artigianale meno nota (nell'ambito della oreficeria, ad esempio) dalla quale Messina trasse rinomanza per tutta la Sicilia e l'Italia Meridionale, anche a dispetto della rivolta antiborbonica del 1674. Il quadro di Luca Giordano *Allegoria della restituzione di Messina alla Spagna* (Madrid, Museo del Prado, sul quale vedasi T. Pugliatti op. cit. p. 316), del 1678, è significativo dell'importanza assunta da Messina in quel periodo. Essa è rappresentata dal Giordano, in chiave decisamente cortonesca, come una donna nuda dal capo turrato che in una cornice di esaltante (e mitico) splendore corre verso la Spagna, anch'essa in forma di nobildonna, che benevolmente l'accoglie. Sebbene si sconoscano i committenti di questo grande quadro (circa 2 x 4 m.), è molto evidente che l'autore non l'avrebbe così dipinto se la Spagna non fosse stata lieta, ben oltre il mero successo militare e politico, di riappropriarsi di una città, come Messina, assai importante in Sicilia sotto il profilo strategico, economico e culturale. Lo stesso Vigo, nelle sue Memorie, ne ammette implicitamente il ruolo rilevante nell'arte sul finire del secolo XVIII. In effetti la committenza di Acireale si rivolse proprio alla famiglia dei pittori messinesi Filocamo per affrescare il coro della chiesa cattedrale e la cappella di santa Venera. Acireale, morto Giacinto Platania nel 1691, era rimasta priva di valenti pittori, sicché la scelta dei Filocamo, per la loro rinomanza e per il prestigio della città nella quale erano attivi, fu inevitabile. Essi lavorarono in Acireale negli anni 1711 e 1712. I loro affreschi sono un esempio di pittura accademico-classicizzante di chiara derivazione marattesca (del Maratta, infatti, i Filocamo erano stati allievi prediletti, come vuole la tradizione). Già prima, come ricorda M. Donato (*La Pinacoteca Zelantea di Acireale*, 1992) negli anni 1674 - 79 aveva operato ad Acireale - forse per evitare la restaurazione borbonica - il messinese Giovanni Fulco. Insomma ce n'è abbastanza per delineare il quadro dei rapporti tra le città di Messina e di Acireale.

Quando nel 1711 i Filocamo giunsero ad Acireale, Pietro Paolo Vasta aveva quattordici anni. Egli ammirò certamente la loro tecnica compositiva e ne apprezzò la bravura. Candido Carpinato ed il Leonardi Gambino sostengono che al rientro dei Filocamo nella loro città essi portarono con sé il giovanissimo Vasta. La notizia è verosimile. Il Vasta, infatti, in quel periodo della vita nel quale sono indispensabili bravi e veri maestri, non poteva trovarne nessuno nella sua Acireale. L'arte dei Filocamo, vista ad Acireale, era nuova e più accattivante rispetto a quella, pur piacevole ma datata, del Platania. Diversa ne era l'impaginazione, più vivace la resa cromatica, più efficace l'impianto scenografico. Ed, inoltre, in quegli affreschi si sentiva palpitarne una maggiore freschezza di vita e muoversi un'energia più coinvolgente. Come resistere alla tentazione di seguirli a Messina? La scelta di seguire i Filocamo a Messina sembrava in quel momento escludere la possibilità di un viaggio romano. Non credo che la famiglia Vasta avesse risorse economiche tali da permettersi una dispendiosa avventura di questo genere. Il quindicenne Vasta partì dunque alla volta di Messina per frequentarvi la scuola del Nudo dei fratelli Filocamo: una piccola accademia di San Luca, impiantata in Sicilia e frequentata, si dice (cfr. Sarullo, ad vocem), dallo stesso Filippo Juarra. In quei due anni Vasta conobbe la cerchia degli artisti messinesi e ne fu a sua volta apprezzato. Già allora Filippo Juarra aveva assunto a Messina una posizione di tutta preminenza: allievo a Roma di Carlo Fontana; amico del



cardinale Piero Ottoboni per il quale aveva restaurato il celebre teatrino, autentico centro mondano e culturale del suo palazzo: accademico di San Luca fin dal 1706 (e sorprende la sua giovane età); amico di artisti di grande prestigio, come il vedutista Gaspare Von Wittel, padre di Luigi Vanvitelli, come ora è stato opportunamente messo in evidenza personalità vivace ed eccezionalmente creativa, Juvarra seppe svolgere un ruolo di autentica guida artistica e culturale nell'ambiente messinese di quel tempo. Sicché non sorprende affatto se Amedeo II di Savoia, venuto dopo Utrecht a prendere possesso di questa isola - a lui lontana - del Mediterraneo, l'abbia tosto assunto come architetto principe della sua corte. Juvarra ebbe modo così di affacciarsi sullo scenario dell'Europa, lasciandovi un'impronta nuova e determinante. Il regno di Amedeo contava su una organizzazione efficacissima; il sovrano aveva idee chiare circa i suoi programmi di ristrutturazione urbanistica di Torino, di costruzione di nuove fabbriche reali e di decorazione degli impianti esistenti. Aveva bisogno di un grande architetto: vide in Filippo Juvarra l'uomo adatto a realizzare i suoi ambiziosi progetti. Ne avranno certamente parlato a Messina, il nuovo re di Sicilia ed il giovane architetto siciliano. L'incontro si sarà svolto in termini assolutamente diversi dal celebre incontro tra il Principe di Salina e Chevalley in una delle pagine più suggestive del romanzo del Lampedusa: l'indole di Filippo Juvarra aveva caratteristiche differenti da quella dei Gattopardi. Egli accettò l'incarico che non era solo di architetto, ma di autentico imprenditore con compiti perfino diplomatici e di rappresentanza. In quel 1714 tutta Messina sussultò di orgoglio, essa che per orgoglio si era ribellata ai Borboni. Filippo portava con sé i suoi parenti: il fratello Francesco, plastico e cesellatore, i due nipoti Simone ed Antonio figli delle sorelle, e chissà quanti altri concittadini. La nave del re partì per prima. Juvarra, al seguito del conte Govone, si imbarcò il 29 agosto del 1714 ed arrivò a Savona il 15 settembre successivo. L'ipotesi che Pietro Paolo Vasta sia stato su questa stessa nave non è né improbabile né azzardata. Vasta, infatti, in quegli anni si trovava a Messina perché aveva bisogno di apprendere compiutamente ed in fretta il mestiere di pittore: sentiva il bisogno di un apprendistato in una città d'arte, ma non ne aveva né i mezzi né il coraggio. Juvarra aveva bisogno di un gran numero di decoratori: sarebbero stati gli ornemanistes della decorazione dei palazzi sabaudi, alla Jean Berain. Egli avrebbe chiamato da Genova il Malatto e da Roma il Minei; ma aveva bisogno di operai e di giovani apprendisti capaci di usar presto e bene il pennello in un lavoro paziente, ma essenziale. Il giovane Pietro Paolo faceva al caso suo, ed, a sua volta, questi si fece coraggio e sagace qual era comprese quanta importanza avesse per lui, per la sua carriera di pittore, per la sua arte partire al seguito del grande architetto.

Torino appariva una città aperta a varie culture, diversamente dalla grande Roma, la città del Piemonte poteva assumere un ruolo meno impegnato e meno legato alla tradizione: una città di "transito"; una corte meno sfarzosa; una cultura più ricettiva. E poi Amedeo di Savoia aveva un suo preciso programma culturale: investiva nell'arte preparando a corte o inviando a Roma i giovani talenti locali. Il De Brosses che la visitò intorno al 1740, concludendo il suo Viaggio in Italia, la trovò la più bella tra le città da lui visitate, perché interessante, ordinata, ben strutturata urbanisticamente: e poi perché più piccola delle altre città. Il De Brosses credette quasi di essere nella sua Francia per l'analogo clima culturale che vi si respirava.

L'ipotesi tradizionale di un viaggio a Roma di Pietro Paolo Vasta fin dal 1714 non è fondata su alcun indizio ed, a dispetto delle più che secolari ricerche, non è venuto fuori nulla del suo prolungato soggiorno romano. Si disse che egli fosse stato allievo del Maratta: ma poi si venne a scoprire che la data della morte del Maratta (1713) era addirittura anteriore all'eventuale arrivo a Roma del giovane Vasta. Qualcuno (il Carpinato, il Vigo, e poi tutti gli altri) è perfino giunto a ipotizzare che il cardinale Ottoboni avrebbe fatto da padrino ad Alessandro: ora veniamo a sapere chi furono i veri padrini e resta da appurare se il cardinale Spinola, come si dice, abbia davvero battezzato Giustina Vasta. Non risulta che egli abbia frequentato l'Accademia di San Luca come fecero tanti altri pittori (anche il nipote del Vasta, Michele Vecchio, fu ammesso a questa Accademia: cfr. M.Grassi, Memoria sulla vita e sulle opere di Michele Vecchio, Acireale 1838). Insomma non c'è un solo elemento che possa documentare che egli sia stato a Roma almeno fino al 1725. E poi: come fa un giovanissimo "pittore" a sopravvivere senza mezzi ed aiuti in un ambiente così difficile come quello romano? Se utilizziamo come "vite parallele" quelle del Serenario, del Sozzi e del D'Anna per confrontarle con quella del Vasta, ci convinciamo che, così supposta, la partenza del diciassettenne Vasta per Roma ha un aspetto paradossale, inspiegabile. Perché il Serenario partì nel 1730, già grandicello e dopo essersi apparentato con la famiglia del celebre architetto Vaccarini (del quale aveva sposato la cugina Teresa, e non la sorella come ci informa la Siracusano: cfr. S. Boscarino, Vaccarini architetto, Catania 1992, p.23; C. Siracusano, *La pittura*, cit. p.254) ricevendone aiuti esostegni di vario genere; Olivio Sozzi partì per Roma anch'egli intorno al 1730, basandosi sui mezzi finanziari che gli provenivano dal matrimonio contratto con una ricca donna palermitana; D'Anna a sua volta partì nel 1745, dopo il matrimonio con Aloisia, la figlia di Olivio Sozzi, potendo contare sulle conoscenze romane del proprio suocero. La supposta partenza per Roma del giovanissimo Vasta è troppo atipica rispetto ai modelli delle vite "parallele" degli altri pittori del tempo.

Appare, per contro più concreta e verosimile la tesi che propone il giovane Vasta al seguito di Juvarra alla volta di Torino.

Gli aspetti essenziali dell'arte del Vasta possono essere illustrati meglio se posti in relazione con la "cultura" torinese dei primi decenni del secolo XVIII e con l'influsso ricevuto dalle felici intuizioni di Juvarra. Innanzitutto vorremmo qui proporre lo stretto rapporto tra pittura ed architettura nella migliore arte del Vasta. Questo rapporto è tipicamente juvarriano. Per l'architetto messinese, infatti, pittura, architettura e decorazione devono stringersi in una dimensione unitaria: lo spazio architettonico è identico a quello della pittura, e la decorazione a grotteschi o quadrature serve non tanto a riempire i vuoti lasciati dagli affreschi quanto invece a dare un'illusione ottica o ad inserire nell'ambiente elementi e suggestioni capaci di alleggerire i contenuti. La fusione di questi elementi è presente nella chiesa di S. Sebastiano in Acireale, o in quella parte di essa dove lavorò il Vasta. Le quattro scene con episodi tratti dalla vita del santo occupano e scandiscono lo spazio absidale (è importante fra queste la rappresentazione di Irene che si prende cura del corpo pressoché esanime del santo. L'iconografia si ricollega a quella classica della deposizione di Cristo. Le differenze sono analogiche, poiché alla croce è sostituito l'albero, Sebastiano fa le veci di Cristo ed Irene quelle di Maria; la Maddalena è sostituita da una delle serve di Irene al cui fianco è rappresentata in genere una vecchia serva. Questo



Foto 1: F. Marabitti (1719-1797), paliotto rappresentante S. Sebastiano curato da Irene (part.), Melilli (Siracusa), Chiesa di S. Sebastiano

tema è assai diffuso in Sicilia. Esiste di Pietro Novelli una tela presso il Museo Mandralisca di Cefalù nella quale S. Sebastiano con crudo realismo è quasi sospeso, tramite le braccia ancora legate, al ramo dell'albero; il Marabitti mirabilmente raffigura la scena in un paliotto della chiesa madre di Melilli. Qui l'albero perde la sua centralità, fin quasi a scomparire: San Sebastiano è reclinato sul suo corpo, il capo abbandonato sull'omero di una fanciulla intenta a cospargere di unguento le ferite del suo braccio (foto 1). La scena è incentrata sul corpo del santo allungato tra l'ancella che lo cura ed Irene che amorevolmente lo contempla. Le pieghe, marcate e numerose, delle vesti muliebri conferiscono al disegno una movimentata drammaticità. Lo sguardo nobilissimo di Irene e la sua mano sollevata a sollecitare attenzione e dolcezza rievocano le scene più suggestive dei bassorilievi paleocristiani. L'affresco del Vasta (foto 2) è fondamentalmente "settecentesco": egli lo affolla di ben tre serve - ma alcuni angeli sovrintendono dall'alto! - che si prendono cura del corpo di Sebastiano. Il movimento si sviluppa lungo linee verticali attraversando tutto il corpo languidamente abbandonato del santo mentre il suo braccio sinistro è saldamente legato all'albero. Irene, immobile e ieratica, affida alla serva il compito di sovrintendere alla cura delle ferite di Sebastiano. Qui il Vasta ha saputo con maestria sfruttare il movimento della parete absidale facendo sì che tutta la rappresentazione convergesse verso il centro costituito dall'albero del martirio e dal corpo del Santo. Il catino è destinato all'incontro del martire con il papa Caio, mentre la volta, suddivisa in tre



Foto 2: P.P. Vasta, *S. Sebastiano curato dalle pie donne*. Acireale, Chiesa di S. Sebastiano

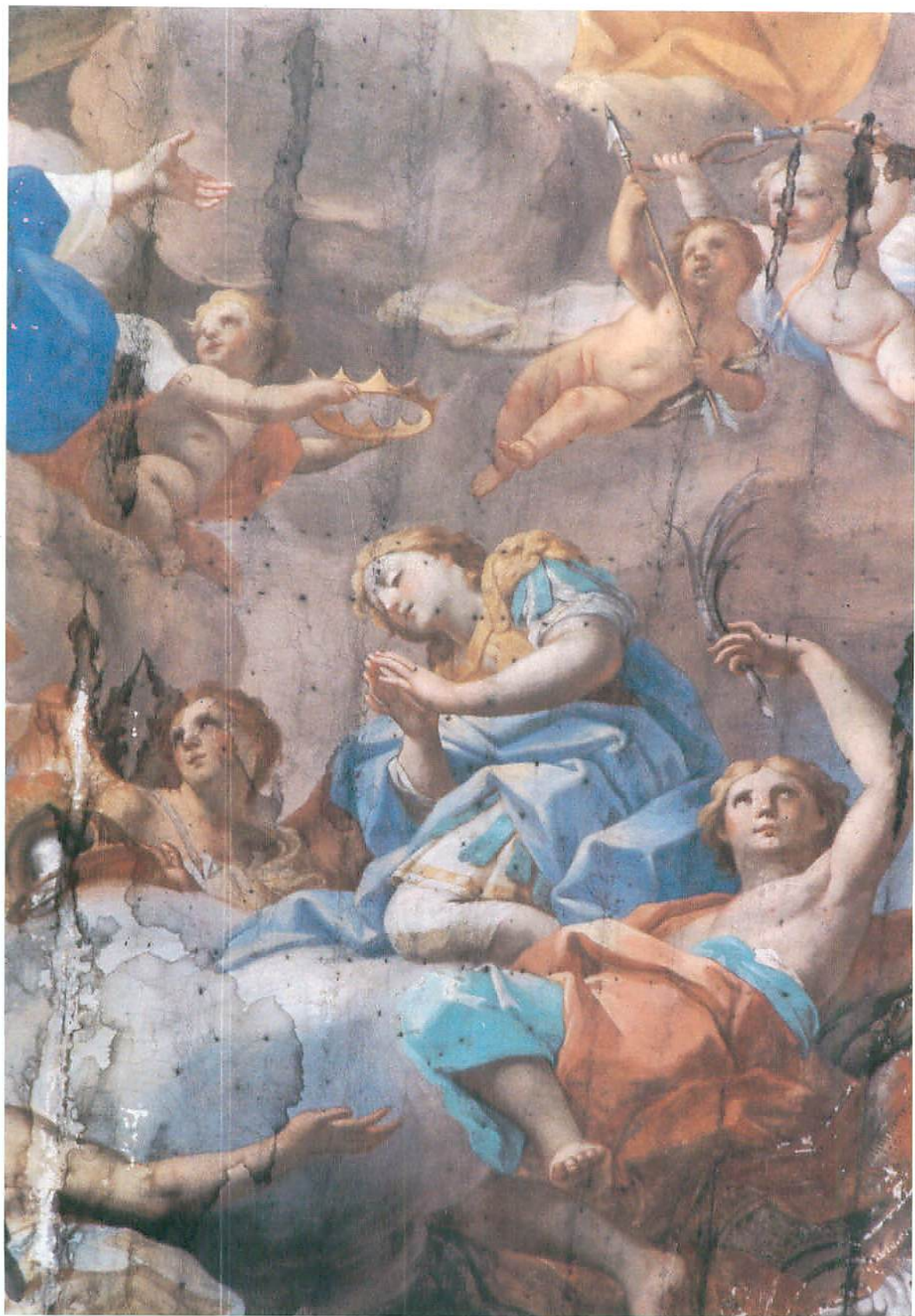


Foto 3: Olvio Sozzi. *Trionfo di S. Sebastiano* (particolare)  
Melilli, Chiesa di S. Sebastiano

zone distinte ma strutturalmente unitarie, rappresenta l'apoteosi del santo e la "festa" che

il Paradiso gli accorda. Non credo che si possa tanto facilmente trovare in Sicilia un'altra chiesa settecentesca nella quale un'altrettanto intelligente e sapiente distribuzione degli affreschi utilizzi al meglio le opportunità offerte dallo spazio "dentro" la chiesa. Nella chiesa di Melilli (SR), ad esempio, dedicata allo stesso santo (sulla quale vedasi



Foto 4: PP. Vasta, *Trionfo di S. Sebastiano* (particolare)  
Acireale. Basilica del Santo

Barbera e Dufour, *Arte e devozione*, Palermo 1993 ) , Olivio Sozzi volle affrescare la grande volta centrale (come farà il Crestadoro nella chiesa madre di Sortino) con un'incoronazione del santo che, sebbene benevolmente giudicata dal Fittipaldi (*Disegni napoletani*, cit. p. 264), produce la sensazione di una fredda estraneità dell'opera pittorica nei confronti di tutto l'apparato architettonico (foto 3). Fra l'altro si ha proprio l'impressione che il Sozzi, venutagli a mancare la materia iconografica da rappresentare, sia stato



Foto 5: P.P. Vasta, *Trionfo di S. Sebastiano*  
(particolare della croce di Cristo, del sudario e dei chiodi della crocifissione)  
Acireale Basilica del Santo

costretto a riempire gli spazi rimasti vuoti dell'enorme navata con scene estranee alla biografia del santo. Questa incoerenza iconografica già costituisce un elemento di disturbo nella ricerca di una solidarietà strutturale tra pittura ed architettura. Il confronto tra i due Trionfi di San Sebastiano ( quello vastesco di Acireale e quello sozziano di Melilli) evidenzia le profonde differenze che intercorrono tra i due artisti. Non stiamo qui a discutere sulle loro capacità tecniche: quello che ci importa è la fantasia nella rappresentazione e l'invenzione creativa. Il trionfo del Sozzi ci appare impostato su un'invenzione ormai stanca ed appiattita (Giacchino Barbera, in *Arte e devozione* cit., p. 119, ricorda che Sozzi in questo ultimo periodo della sua vita utilizza disegni e cartoni del genere D'Anna; ma ciò non giustifica l'appiattimento della produzione artistica, perché, si finirebbe con l'addebitare al D'Anna - anche al D'Anna della chiesa palermitana di S. Matteo - la stanca ispirazione di queste opere). Viceversa il Vasta è padrone dello spazio architettonico nel quale riesce a dispiegare tutta la sua festosa fantasia creativa. Lo schema triangolare del trionfo vero e proprio occupa la parte centrale. San Sebastiano ne è il centro e il vertice (foto 4). Dalla sua figura ( il bianco delle carni ben si coniuga con il rosso delle vesti ad esprimere insieme fede e candore, gioia e sacrificio) si dipartono due linee direttrici che toccano Cristo e la Madonna e vanno oltre i loro aspetti. Dietro Cristo c'è la sua Croce, il sudario e perfino i chiodi (foto 5) della crocifissione; dietro Maria c'è una folla di angeli festanti. Del martirio di San Sebastiano un angelo gioioso esibisce i "segni" tangibili, mostrando un fascio di frecce e l'elmo ormai dismesso di centurione. La scena del Vasta è più narrata per la partecipazione sentita da parte del pittore che è come presente allo svolgimento dei fatti descritti. Egli introduce tre folti gruppi di santi che chiudono dai tre lati la scena vera e propria del trionfo. Ciascuno di essi ha una sua storia da narrare attraverso i suoi simboli iconografici (un sole, una tiara, un pastorale, un libro...), sicché la storia di Sebastiano, sebbene in sé rilevante, diventa un episodio altissimo e significativo della più grande storia della fede che questi santi ha generato. La scena rappresentata occupa un suo luogo all'interno della chiesa e finisce con l'essere determinante nel gioco mirabile degli spazi barocchi. Non è un caso se il Vasta, nel corso di tutta la carriera di pittore, abbia affrescato soltanto la volta di una navata (quella del Miracolo eucaristico nella chiesa del Suffragio in Acireale): si rendeva egli perfettamente conto quanto difficoltoso fosse riuscire a conciliare i problemi dello spazio architettonico con quelli di un affresco. Anche nella piccola chiesa dei Crociferi di Acireale il Vasta riuscì perfettamente a porre in sapiente equilibrio le opportunità dello spazio interno alla chiesa con gli affreschi in essa rappresentati, provocando in tal modo l'impressione di una perfetta omogeneità tra il gioco tridimensionale dello spazio e le rappresentazioni plastiche della pittura. Il Vasta aveva visto a Torino, nella decorazione dei palazzi reali, la costante ricerca degli artisti lì chiamati da Juvarra a porre in giusta contemperanza la dimensione dello spazio con gli effetti pittorici. L'invenzione "barocca" degli affreschi nelle volte delle chiese romane di S. Ignazio e del Gesù seguente viene qui a mitigarsi in una rappresentazione più serena e più pacata: certamente meno fantasmagorica per l'attenuarsi della vivacità e la varietà delle forme, nella quale tuttavia il movimento espresso dalle figure riesce a comporsi con le linee architettoniche dell'insieme. E i disegni ornamentali, mentre danno slancio all'insieme, servono a conferirgli una più concreta e visibile unitarietà. La prima prova di affreschista del Vasta subito dopo il suo ritorno ad



Acireale (1732), e cioè Cristo che appare a Sebastiano nella casa di Nicostrato, racchiude ed esprime il senso di una equilibrata armonia tra spazio, disegno e figura (su questo argomento si veda A. Sciacca, *Il Vasta tra memoria storica e critica*, in *Pietro Paolo Vasta* Acireale 1993, pp 17-18).

Il secondo motivo che viene a sostegno dell'apprendistato juvarriano del Vasta è la progettazione della facciata della chiesa dei SS. Pietro e Paolo ad Acireale (1741), sulla quale vedasi l'interessante saggio di Vito Librando, *Il progetto della chiesa dei SS. Pietro e Paolo*, in "Provincia di Catania" sett. apr. 1958). Il Librando, ancor prima di esaminare il prospetto della chiesa, si sofferma sulle sue qualità di persuasione e di attrazione "*il prospetto persuade ed attrae*", ossia sulla intrinseca coerenza delle linee architettoniche (coerenza pur resa difficoltosa dalla preesistenza di altri elementi, come il campanile) e sulla sua novità rispetto ad esperienze coeve. Sostiene ancora il Librando che il Vasta, autore della facciata, aveva "*conoscenza*" e non attraverso "*mediazioni*" dell'opera degli architetti attivi negli altri centri della Sicilia. Egli evidenzia il rapporto diretto, senza mediazioni, del Vasta con le esperienze di altri artisti, soprattutto a motivo della introduzione di otto colonne nel primo ordine della facciata e di sei nel secondo, con la funzione di "*interrompere la superficie del prospetto per aumentare lo slancio e vincere al massimo la presenza soffocante del campanile*". Si tratta, afferma il Librando, di uno schema venuto da Roma, in virtù del quale il Vasta "*fa avanzare la parte più interna delle colonne binate, e non nello stesso asse, ma convergente verso il centro*" con la conseguente animazione del prospetto rotto e ravvivato dal portale, dalla finestra fino al frontone. Il Librando cita Pietro da Cortona, Giacomo Amato, Fra' Angelo Italia e persino il Vaccarini: non giunge a Juvarra, perché, come è ovvio, non è al corrente della frequentazione, da noi qui introdotta e sostenuta, tra il grande architetto messinese ed il giovane Vasta. La perizia architettonica, eccezionale per un pittore, è dimostrabile solo se si ipotizza una diretta (senza mediazioni) conoscenza delle opere architettoniche che il Vasta ebbe modo di realizzare a causa della vicinanza con Juvarra e con il suo entourage. (del Vasta si conosce anche il progetto per il tabernacolo nella chiesa acese di Gesù e Maria).

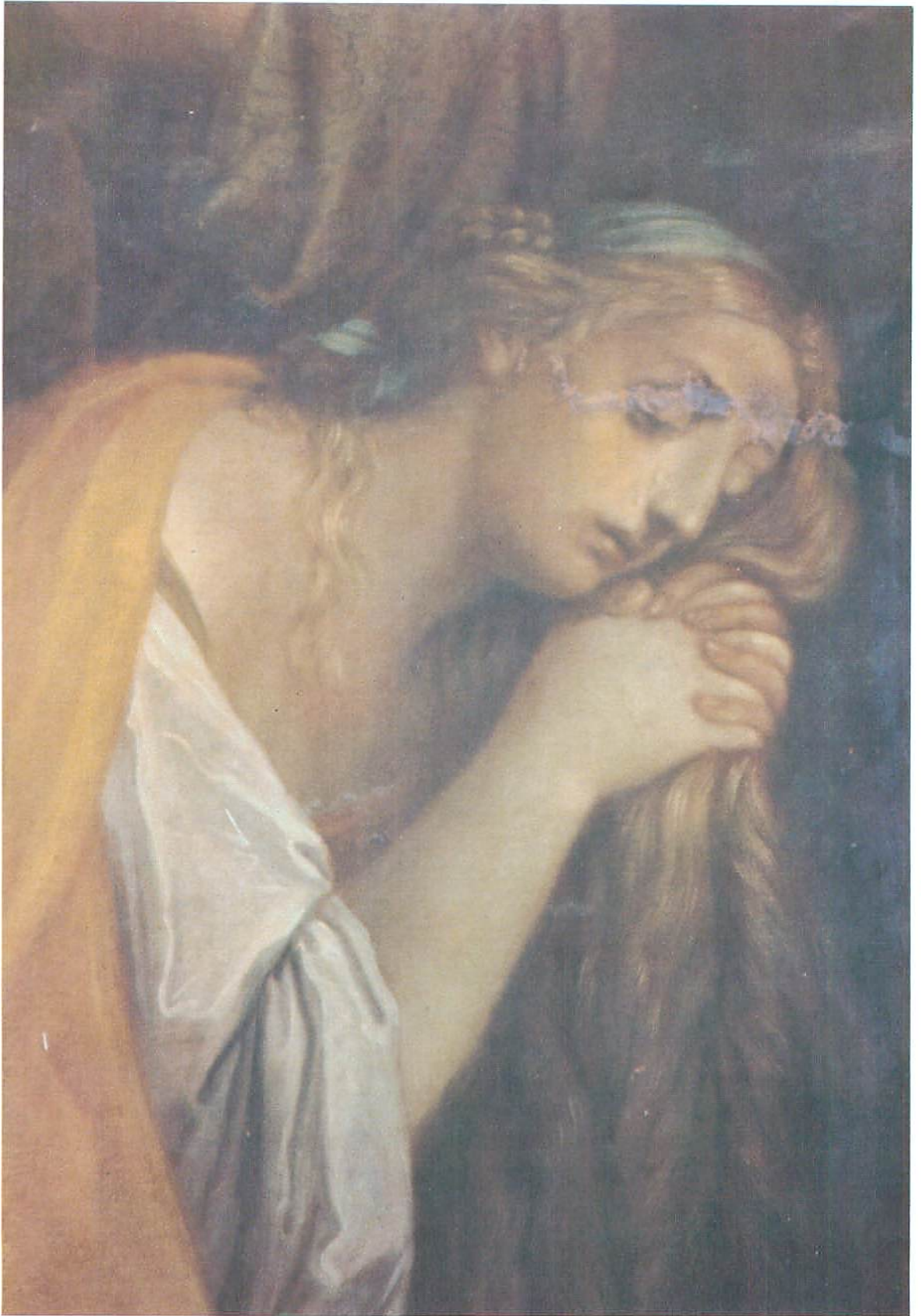
Il Frazzetto (*op cit. p. 53*) sottolinea che è "*opportuno ricordare che la tematica del raccordo tra classicità e fantasia barocca è centrale nella produzione di Filippo Juvarra a cui Vasta nel prospetto della chiesa dei SS. Pietro e Paolo indirettamente si collega*". L'intuizione del Frazzetto è felice, pur con l'aggiunta dell'avverbio indirettamente. Più tardi (1989) il Gravagno (*La loggia giuratoria, cit. p. 112*), pur rimarcando la novità del progetto "*in voluto, evidente contrasto architettonico-stilistico con il tardo barocco siciliano*" e pur riconoscendo "*una ventata di nuovo qui espressa dal Vasta che intendeva inserire nell'architettura motivi classicheggianti*" non si pone il motivo di questa novità stilistica del Vasta che, confrontata con la globale cifra stilistica della sua produzione pittorica, presenta connotazioni ed aperture decisamente moderne.

Infatti il Vasta ripropone, per questa chiesa acese, lo schema suggestivo della facciata di S. Cristina realizzata da Juvarra a Torino fin dai primi anni del suo soggiorno torinese. La facciata di S. Pietro ad Acireale deve essere considerata dopo essere stata "*purificata*" sia degli elementi preesistenti (come il campanile) e sia degli elementi decorativi in seguito aggiuntivi su disegno dell'architetto Paolo Amico (cfr. Librando *op. cit. p.32*). Ridotta così come il Vasta la disegnò, questa facciata ben si collega con quella torinese di S.

Cristina. La sola differenza consiste nel fatto che il Vasta, per inglobare nel progetto il preesistente campanile dovette "fingere" il prospetto di una chiesa a tre navate. Su questa fictio si discute ancora molto, perché ad alcuni essa è sembrata una geniale trovata, mentre altri la pensano diversamente. Al Vasta la scelta fu imposta dalla necessità. Rispetto alla chiesa di S. Cristina questa di S. Pietro è quindi necessariamente più larga: d'altronde sappiamo che neppure l'architetto messinese ebbe modo di assecondare liberamente la sua fantasia. E', comunque, identica la suddivisione della facciata in due ordini, ornata di colonne completamente staccate dalla parete. Ed è soprattutto intorno all'uso di queste colonne che si stringono le maggiori e più evidenti affinità. Esse sono utilizzate secondo una concezione binaria in modo tale che, in conseguenza di un avvitemento su se stesse di quelle più interne e più vicine al portale, viene conferito all'insieme un movimento vivace ed aggraziato, al cui interno gli elementi di un raffinato classicismo convivono, contemperandosi, con quelli di vivace contenuto barocco. Il timpano del portale è ugualmente spezzato in entrambi i prospetti: la differenza consiste nel fatto che Juvarra lo colloca sull'architrave del primo ordine, incuneando nella parte lasciata aperta dal timpano una finestra ovale, mentre il Vasta colloca al centro della facciata una finestra sormontata da un timpano e protetta da una tinghiera di eleganti colonnine. I frontoni triangolari sono identici anche se quello del Vasta si limita a sormontare le sole colonne centrali, mentre in S. Cristina esso si allarga fino a coprire tutta la luce della facciata.

Un terzo motivo ci proviene da un'intuizione della Siracusano. Nella sua maggiore opera la studiosa (pp. 243 e 245) a proposito della tela "attribuibile al Vasta con la Madonna e i Santi Luigi Gonzaga e Francesco di Sales" afferma che essa è il risultato della fusione delle due tele del Conca, già alla Venaria di Torino (oggi nell'Aula Magna dell'Università di Torino), e cioè "le tele con la Madonna e San Carlo, e con la Madonna e S. Francesco di Sales, eseguite dal Conca su commissione dello Juvarra, intorno al 1721 per la Venaria di Torino". Se il Vasta non avesse visto ed apprezzato queste due tele del Conca quand'egli si trovava a Torino, suonerebbe strana ed incomprensibile la (invece) felicissima intuizione della Siracusano. Come avrebbe potuto infatti un pittore citare ben due quadri da lui mai visti e fonderne la memoria nella composizione reinventata di una sua opera dopo qualche decennio? E' vero, invece, che il Vasta vide e copiò quelle due tele quando esse, fra la comprensibile aspettativa dell'entourage dello Juvarra, giunsero a Torino (cfr. Lilli Ghio e Massimo Bartoletti, *La pittura del Settecento in Piemonte*, in *La pittura in Italia, Il Settecento* Milano, 1989, I pp. 34-34), per poi servirsene nella sua città.

Noi pensiamo che a Torino, in Piemonte e forse anche in Liguria il Vasta ebbe modo di contrarre utili amicizie e di allargare smisuratamente i suoi interessi. Tra le varie ipotesi relative a questo suo soggiorno non sembra da scartare quella di un possibile rapporto del pittore siciliano con i tanti pittori che in quegli anni del Settecento venivano a Torino dalla Francia. E' noto che la corte francese nel suo ampio programma culturale impegnava consistenti risorse nel rinnovamento delle arti e della pittura. La congettura di tali rapporti con i maestri francesi trova giustificazione allorché si confronta la Maddalena nella Pietà del Vasta (foto 6) (uno dei suoi migliori dipinti presso la chiesa di S. Sebastiano, databile intorno al 1749) con la Maddalena del Banchetto in casa di Simone (o la Maddalena ai piedi di Cristo) del pittore francese Charles Le Brun (1653) oggi all'Acca



*Foto 6: PP. Vasta, la Maddalena ai piedi di Cristo,  
particolare della Pietà presso la Basilica acese di S. Sebastiano*

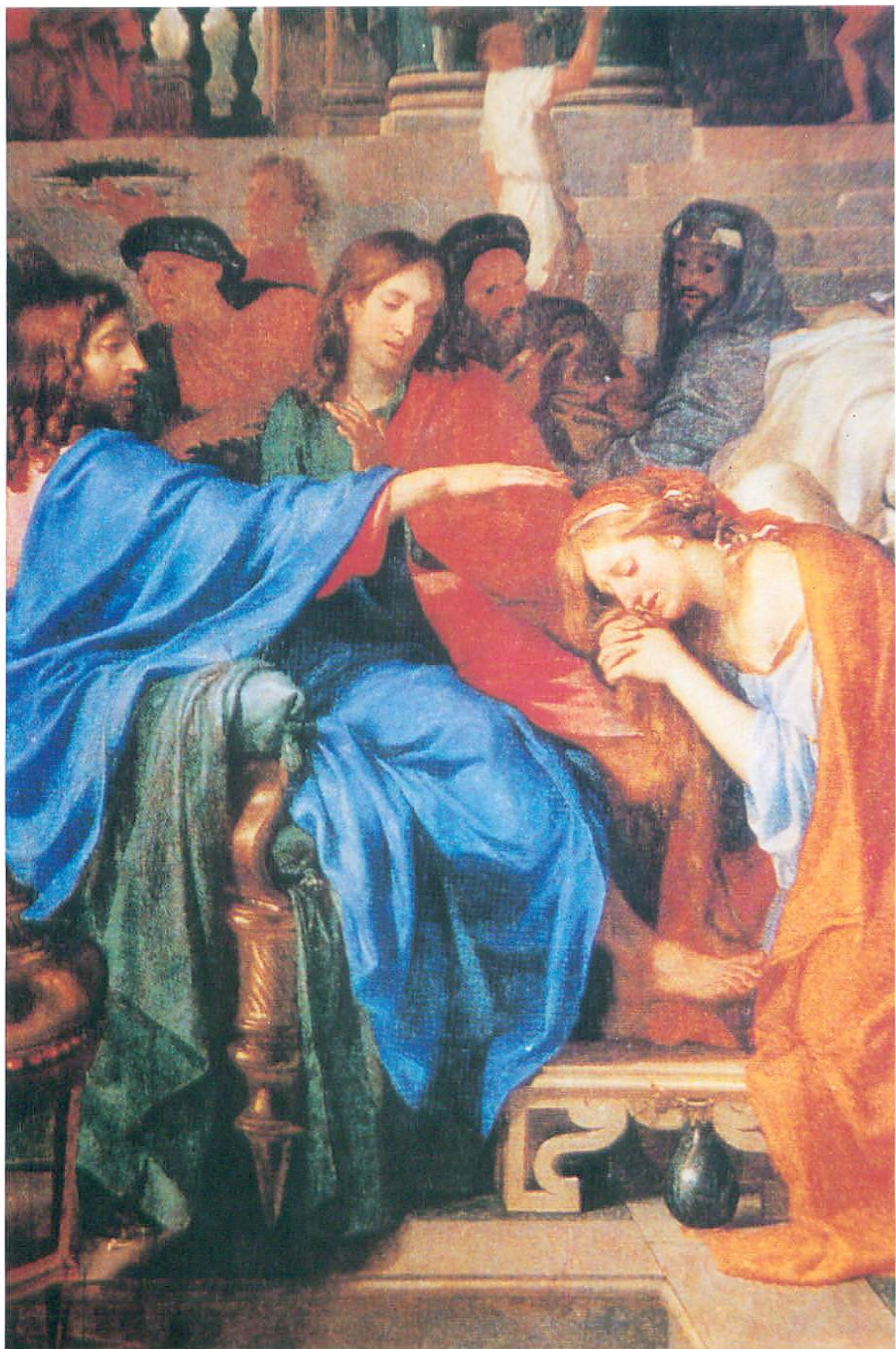


Foto 7: Il convito di Charles Le Brun (1614 - 1690), oggi alla Galleria dell'Accademia di Venezia, rappresenta il Fariseo con la Maddalena ai piedi di Cristo

Il Carpinato parla del Vasta anche in un'altra sua opera: *La Vita di P. Mariano Leonardi*, nella quale ricorda un celebre ritratto fatto dal

demia di Venezia (foto 7). Le due Maddalene sono di strettissima somiglianza, quasi identiche, ove si eccettui il fatto che la Maddalena del Vasta sta alla sinistra e quella del Le Brun alla destra di Cristo. Pur in un contesto assai diverso (la Casa di Simone nel Le Brun ed ai piedi della Croce di Cristo nel Vasta) le due Maddalene sono fondamentalmente simili nei tratti somatici, nell'espressione del volto, nell'atteggiamento "penitente", nell'andamento e nelle pieghe dei vestiti e, soprattutto, nell'acconciatura dei capelli fluidamente e morbidamente sciolti. Il Le Brun coglie nel brano evangelico (Luca 7, 36-50) solo l'epilogo, allorché Cristo, tendendo il braccio verso la Maddalena fin quasi a lambirne il capo con la mano, le dice: "Ti sono rimessi i peccati" e subito dopo, quasi a riprendere il basso mormorio dei commensali, "La tua fede ti ha salvato; vade in pace". La figura di Cristo risulta in equilibrio tra due spinte contrastanti: l'una verso dietro, sostenuta dal braccio poggiato sulla tavola e l'altra in avanti verso la Maddalena. C'è una linea ininterrotta che partendo dal capo di Cristo giunge fino al piede della Maddalena: una linea sinuosa, morbida, coinvolgente. Maddalena è invece inginocchiata e tutta protesa in avanti. Le mani giunte sorreggono il volto e fissano il punto di equilibrata positura del suo stare prostrata dinanzi a Cristo. Lo sguardo dei commensali è rivolto verso Cristo e la Maddalena. Entrambi hanno "scandalizzato": la Maddalena per l'ostentata manifestazione di affetto e di cure, lei che è una peccatrice, verso Cristo; questi perché le ha rimesso i peccati. Il Le Brun ha saputo cogliere il significato profondo (soprattutto nei volti: è risaputo che il Le Brun si interessava di fisiognomica) di questo sublime brano evangelico. Non stupisce tanto il suo minuzioso realismo (lo strigile, il raschiatoio dorato, il fumigatore) quanto la sapiente resa psicologica dei due personaggi. Sembrerebbe che la figura della Maddalena in posizione equilibrata tra ritegno pudico e raffrenato ardore sia irripetibile, perché qui e solo qui essa ha senso e dimensione. Ed invece troviamo questa stessa Maddalena nel Vasta, in un contesto diverso per situazione psicologica ed obiettiva. Il dipinto del Le Brun (alto circa 4 metri e largo 3) fu composto nel 1653 per il Convento parigino dei Carmelites di via Saint Jacques; nel 1792 fu trasferito ai Petits Augustines; nel 1815 fu inviato in Italia in cambio delle Nozze di Cana del Veronese. E' chiaro che il Vasta non poté mai vederlo. A meno che il Vasta non si andato a Parigi, al seguito di Juvarra (come ci appare sempre più verosimile) o che l'ipotesi più plausibile è quella che il pittore acese abbia ammirato e riprodotto la Maddalena del Le Brun per il tramite di una copia recata da qualche pittore francese tra quelli che, numerosi, provenivano dalla Francia dove il Le Brun era un modello di raffinato secentismo. I nomi sono tanti. Ci piace individuarne due in particolare: Charles André Van Loo (1707/1761) e Pierre Subleyras (1699/1749), entrambi integrati nella cultura artistica italiana della prima metà del Settecento. Il Van Loo, del quale si conoscono le frequenti citazioni dal Le Brun, venne a Roma nel 1716 e poi nel 1728; da Roma passò a Torino, al servizio dei Savoia, dove nel 1733 dipinse nella palazzina di Stupinigi. L'altro francese, il tolosano Subleyras, giunse a Roma nel 1728. La sua arte più che sul presente si basò sul recupero del Seicento (Sestrieri): sicché la sua Cena in Casa di Simone (Louvre 1737) è una ripresa di quella del Le Brun; anzi le due Maddalene sono molto somiglianti.

pittore al famoso domenicano acese. Questo ritratto, oggi perduto, sarebbe stato fatto a Roma, ed alla fine dell'Ottocento era in possesso della famiglia Vigo Pennisi erede di Lionardo Vigo.

Il tema dell'onore della propria patria sarà poi ripreso da Lionardo Vigo nelle sue *Memorie storiche*, come vedremo *infra*.

Il secondo autore che, nel Settecento, si occupò del Vasta è Padre Fedele da S. Biagio, pittore anch'egli ed autore dei famosissimi *Dialoghi Familiari sopra la Pittura difesa ed esaltata*. In essi Padre Fedele, che pur - a nostro avviso - non ebbe modo di conoscere direttamente il Vasta, ne fa menzione ricordandolo come eccellente pittore. In effetti, diversi, sia a Roma che in Sicilia, furono gli ambienti frequentati dai due pittori: Padre Fedele, nato nel 1717, fu piuttosto vicino al Sozzi, da lui riconosciuto come il *primo* maestro, e poi al Conca ed al Benefiale. La citazione che egli fa del Vasta suona pertanto, e così deve essere interpretata, come un'onesta attestazione dei suoi meriti artistici e della fama che egli si era guadagnata.

E' stato recentemente chiarito che l'opera del Vigo, composta nella sua prima edizione quando l'autore era poco meno che trentenne, dimostra nondimeno un' eccezionale capacità nel delineare la figura del Vasta nell'articolato panorama della pittura siciliana del Settecento. Il Vigo nutre nei confronti del pittore suo concittadino un interesse che coltivò costantemente per tutta la vita. Ne è prova il fatto che diverse furono le edizioni delle sue *Memorie* sempre arricchite di notizie che l'autore andava di volta in volta elaborando, fin quasi a pochissimi anni dalla morte. Questo suo costante interesse nei confronti del Vasta è, a nostro avviso, la prova più certa che il Vigo si propose per tutta la vita di elevare il suo concittadino al rango di principe dei pittori siciliani. Una cura tenace che aveva come fine nobilissimo non solo quello di storicizzare la figura e l'opera del Vasta nel contesto culturale nel quale il pittore si trovò a lavorare ma anche quell'altro di richiamare l'attenzione degli studiosi di allora sull'importanza e sulla qualità della sua produzione nel panorama siciliano. Il Vigo sembra voler dimostrare che al cospetto della pittura siciliana del Settecento la figura e l'opera del Vasta assumono un rilievo netto di incontrastato ed incontrastabile primato. L'opera del Vigo è dedicata al pittore palermitano (al quale tuttavia il Vigo attribuiva certe ascendenze acesi)

Giuseppe Patania, precedentemente da lui stesso celebrato con un saggio sulla rivista *Il Vapore* (4). La dedica al Patania, da una parte, deve intendersi come atto di omaggio nei confronti del "grande" palermitano Agostino Gallo. Studioso di varia antichità, cultore delle belle arti, storico e storico dell'arte in particolare, scrittore e poeta, fedelissimo suddito dei Borboni per i quali aveva ricoperto anche importanti cariche istituzionali, il Gallo si dimostrò autorevolissimo mentore del pittore, anch'egli palermitano ed anch'egli filoborbonico, Giuseppe Patania. Una conseguenza dell'amicizia Vigo-Gallo fu certamente la grande notorietà che il Patania riscosse presso la facoltosa committenza di Acireale. Ma c'è un altro motivo dell'interessata dedica delle Memorie del Vigo al pittore Patania. Il giovane Vigo, in questo modo, voleva sollecitare il suo autorevole amico palermitano ad interessarsi del Vasta. Sapeva il Vigo che il Gallo era alle prese con una storia della pittura e dei pittori di Sicilia e giudicava assai opportuno che egli fosse messo nelle condizioni di conoscere ed apprezzare l'attività del Vasta.

Ma così non avvenne. Sembra, a distanza di più di cento e sessanta anni, che gli interessi del Gallo sia stati limitati da fortissimi condizionamenti campanilistici; anzi, si può affermare che sui suoi interessi culturali pesassero remore di ben altra natura, sui quali in questa sede è opportuno non indugiare. In ogni caso la frequentazione del Gallo, le assidue conversazioni (delle quali qualche traccia è rimasta nel fitto epistolario Gallo-Vigo) sull'arte e la sua grande personalità ebbero una certa influenza sull'impostazione complessiva dell'opera vighiana (5).

Le *Memorie* del Vigo restano a più di centosettanta anni di distanza un poderoso contributo alla conoscenza del nostro pittore. Non mancano, indubbiamente, i difetti.

Gli manca, è vero, un metodo: o meglio, la metodologia dell'approccio moderno ad un'opera d'arte; ma quante notizie non ci fornisce il Vigo e con quale appassionata volontà di leggere e di penetrare i capolavori del Vasta! Piacciono ancora oggi, sia pur paludate da

(4) Cfr. L. Vigo, G. Patania, in *"Il Vapore"* a. III, n. 2 del 20 giugno 1836.

(5) Sull'epistolario Vigo-Gallo, cfr. R. Grillo, *Lettere inedite di L. Vigo ad A. Gallo e C. Cosentini*, *Lettere inedite di A. Gallo a L. Vigo*, in "Omaggio a Leonardo Vigo", Acireale, 1982.

una forma aulica e solenne, le sue pagine dedicate alla descrizione delle opere del Vasta. E piace, soprattutto, quella voglia esegetica di ricorrere alla Bibbia per spiegare l'arte (o meglio per constatare come l'arte interpreti e legga la Bibbia). La trattazione dell'opera del Vasta occupa, com'è logico, la parte centrale e più importante del lavoro del Vigo. Essa è preceduta da una introduzione riguardante la storia dell'arte siciliana anteriore e coeva al Vasta ed è seguita da un'appendice riguardante i pittori post-vasteschi ad Acireale: si tratta dunque di un'opera monografica ed insieme complessa. Nella parte introduttiva restiamo piacevolmente sorpresi della conoscenza che il Vigo dimostra di possedere nei confronti della storia dell'arte siciliana, conoscenza che a quei tempi poteva essere considerata eccezionale. In questo il Vigo fu certamente agevolato dai suoi continui viaggi durante i quali non disdegnava frequenti ed appassionanti "esplorazioni" artistiche. Per l'appendice sui pittori post-vasteschi siamo ancora grati all'autore perché senza di lui ignoreremmo quasi tutto di quella fittissima schiera di allievi del Vasta che decorarono di affreschi le tante chiese di Acireale e che costituiscono non solo un'appendice dell'attività del maestro, continuandone lo stile e le connotazioni espressive, ma anche una forma artistica autonoma e degna di particolare rilievo. Da questa continuità stilistica Acireale riceve una sua cifra unica ed irripetibile che la rende una delle cittadine più suggestive nel pur straordinario panorama artistico della Sicilia.

### *L'Ottocento*

Pressoché coetaneo del Vigo è Mariano Leonardi Gambino (nato nel 1797), autore di un interessante manoscritto intitolato *Lettere pittoriche* nelle quali il buon Mariano descrive con certissima pazienza, ma con scarsa attitudine al lavoro critico, le opere dei pittori acesi. Secondo quanto riferisce il Vigo, il Leonardi Gambino, da lui impietosamente giudicato "modestissimo", aveva già pubblicato nel 1839, sulla rivista palermitana l'*Oreteo*, "una lodevole epistola su taluni nostri antichi dipinti". L'attitudine del Leonardi Gambino è, infatti, incline più all'aneddoto che alla vera e propria storia, sicché il paragone, doveroso per contestualità cronologica, con il Vigo mostra il gran-



de divario fra i due autori acesi. Forse il Leonardi Gambino ne era consapevole e ne soffriva. Ma dobbiamo riconoscergli il grande merito di nutrire una vera e propria passione per l'arte e per la pittura in particolare. Scrivendo nel 1849 al giovane pittore acese Antonino Bonaccorsi (6) che proprio in quegli anni si trovava a Roma per ragio-

---

(6) Antonino Bonaccorsi è uno dei pittori più interessanti dell'Ottocento acese. Sebbene siano già trascorsi cento anni dalla sua morte (1897), manca ancora un profilo essenziale (ove si escludano le pagine pur ricche di notizie che G. Vasta gli dedica nel suo *Aciplatani, tra storia e leggenda*, Acireale 1984) che renda finalmente giustizia alla sua opera. Pubblichiamo qui di seguito una "presentazione" del diciassettenne Bonaccorsi agli Accademici della Zelantea nell'anno 1843 da parte di Giuseppe Seminara Scullica, sacerdote nato nel 1814. Il "senso" di questa lettera risulterà evidente se si farà attenzione al fatto che l'interesse del Seminara nei confronti del Bonaccorsi è dettato anche da motivazioni politiche. Entrambi, come i fatti avvenire non tarderanno a dimostrare, professano idee liberali ed antiborboniche. Il Bonaccorsi, copiando una tela del "giacobino" Emanuele Rossi, opera di Giuseppe Gandolfo (oggi alla Pinacoteca Zelantea. Anche il Gandolfo patì, da pittore, i contraccolpi della sua fede politica!), aveva manifestato, sebbene giovanissimo, le sue idee politiche, affini a quelle del Seminara.

*Antonino Bonaccorsi, figlio del dottor Lucio nostro (con) terrazzano offre, o Soci ornatissimi, alla nostra Accademia le prime prove del suo progredimento nella bella arte della pittura: ed ei tornava giusto che quell'io mi fossi il quale a voi e lo allievo e le opere sue accomandassi perché solenne fosse il sentire dei solenni contrasti ond'io i suoi primi saggi di bile e d'inchiostro annullava e lu istesso di forti risentimenti amaricava. Mercecché non è ancora un anno che ei nel nostro collegio pubblico in retorica studiando, ed il compito dei suoi letterari esercizi a me profferendo, sovente mi veniva fatto scorgere sul margine degli scritti di lui quando una mosca, quando un bacherozzolo, quando una farfalletta e talora dei garofani e dei carcioffi, il che era spesso a me ed a lui di forti disgusti cagione. Che' ben io conosceva in quei trastulli il tempo ei sprecare, che a più severi studi fraudava, ed altronde veniva fra me stesso ragionando esser fra noi la pittura despeta e vilipesa, ed oltrechè nessuno della retribuzione della lode, che l'autor del merito e delle ricompense chiama premio poco satisfacente, suol essere guiderdonato: mancandosi qui affatto di bravi e di buoni modelli artistici, non potea egli in guisa veruna più in su sollevarsi di quella oscura e sovente schernevole mediocrità che nella sociale catena occupa lo immenso numero degli anelli che frappongono fra i due estremi: il vile e l'ottimo. Ma non sì tosto egli sferrossi dagli scolastici legami ed alquanto straniossi dall'occhio vigile del suo zelante genitore che tosto abbandonossi alla forza irresistibile del suo talento, talché in pochi mesi quasi senza direzione di parte alcuna egli è venuto al fatto di sorprendenti risultati. Sorprendenti a voi lo dico, colti ed erediti accademici, ché forte temerei profferire tale parola innanzi a quegli schivi cervelloni di cui la mente malsana e non isgombra dal fascino della prevenzione, guarda con istupida freddezza tutto ciò che è nostro e non proviene dagli studi di Roma, di Venezia, di Firenze o di Bologna e che non sia o polveroso o squallido per vetustà, od almeno che non abbia compro più di un articolo nel discreto mercato delle lodi sulle pagine de' nostri giornali ricche di fregi e di vignette, e di belle ed utili cose sovente volte digiune.*

ni di studio, il Leonardi lamenta di non avere la possibilità, vivendo ad Acireale, di ammirare i grandi pittori di Roma, del passato e contemporanei: come invece ha modo il suo amico Bonaccorsi. Al quale così, altra volta, egli scrive: *“Io non posso essere indifferente alla Vostra persona, perché tengo in grande stima le belle arti: perciò vengo a congratularmi seco Voi della bella fama che vi andate acquistando fra gli apprendisti del disegno e prego Vi che Vi cooperiate meco alla fama del nostro concittadino Paolo Vasta col ricercare costà qualche suo lavoro e notizie della sua vita. Il Vasta fu discepolo per alquanti anni di Antonio Filocamo, pittore messinese; lasciò Messina e trasferissi a Roma intorno al 1714 ove*

---

*Quali siano questi lavori a voi lascio il giudicarne, che di quelli io non mi pono che vogliono il diritto arrogarsi di dottorizzare in ogni cosa, ai quali bene spesso interviene l'italico proverbio che chi vuol far l'altrui mestiere, fa la zuppa entro il paniere. Dico solo che prima ch'io incuorato lo avessi ad offerire un cotal dono alla nostra società, volli sottoporre queste sue bozze alla vista di quell'ottimo Boccaccini che bontà del cielo e la mercé dei nostri incomparabili cittadini signori Baroni Pennisi abbiamo avuto la ventura di conoscere e di ammirare, e tener nelle opere sue un monumento di buone dipinture di che oltre gli affreschi del Vasta è fra noi molto caro.*

*Quest'ottimo da me richiesto di un giudizio sincero, ha trovato lodevole il ritratto di Emmanuele Rossi ch'ei da un eccellente originale, opera del catanese Gandolfo, venne in breve carta imitando e comeché senza colori, e col solo aiuto della matita, ei tutte fe sue le bellezze di quel quadro ed ha quasi richiamato a nuova vita quell'anima siciliana di cara ed onorevole ricordanza. Bella è pure la imitazione di un rame posseduto dai Sgg. Rossi di Acicatena esprimente il triste caso di Lucina e Norandino nella caverna dell'Orso, uno dei più belli episodi del Furioso, nella quale il Bonaccorsi ha di molto oltrepassato il prototipo, e mostra singolare progresso nel disegno lineare e profondo sentire nella espressione dei caratteri. Ultimo viene un busto dell'immortale inventore della bucolica poesia, del nostro gentile Teocrito che il giovane pittore tose a ritrarre da una breve tela, opera del Platania e posseduta da quel fior degli ottimi il nostro Barone Pasquale Pennisi.*

*Tolga iddio che mi entri in capo il pensiero di voler persuadervi che quest'opere siano da per sé laudevollissime e del tutto perfette! Ma tacer non potrei nulladimeno esser cose veramente dignissime di ogni meraviglie se si pon mente quasi al nullo studio ch'egli ha fatto sul disegno ed alla celerità ond'egli condusse a termine questi lavori, di che non troverebber che vergognare molti di color che s'arrogan fra noi il nome di professori nell'arte. Ei lavora come per diletto, e fra musicali solfeggi, e spilluzzicando il pane, e dondolandosi, egli esegue tali cose che molto studio ed attenzione chiederebbero. Né di ciò noi gli diamo lode, anzi ci giova ricordargli che in fatto di pittura chi cammina più tardo e lento toccherà prima la gloriosa meta; che la strada che han corsa i grandi maestri è stata sempre quella della fatica assidua, paziente ed indefessa”.*

Sul Bonaccorsi cfr. anche S. Rizzo. *Un pittore sovversivo*, in “La Sicilia”, 18 marzo 1983.

*dimorò anni diciassette; nel qual tempo sposò Elisabetta Adami, giovane avvenente della città di Albano dalla quale ebbe due figlioli, Alessandro e Giustina in Roma, che gli furono levati al fonte battesimale dai due cardinali Spinola ed Ottoboni. Di tutto il tempo che dimorò Paolo in Roma, se si tolgono i primi anni di istruzione, il dippiù si deve concedere all'esercizio dell'arte. Infatti il Carpinato, contemporaneo di lui, nella Vita di Padre Mariano Leonardi domenicano, dice . "Si decantan da pertutto le belle e celebri sue opere che come preziosa gemma dell'arte conservano le città più cospicue della Sicilia, come quelle di Napoli e Roma".*

*Voi, dunque, mio caro Antonio, che coltivate con tanto ardore un'arte divina, cooperatevi alla gloria di un nostro concittadino pittore. E a ciò fare bisogna ricercare le opere di Paolo negli abecedari pittorici e nelle guide di Roma, e interrogare qualche vecchio pittore romano. Chiedete notizie di lui e dei suoi dipinti presso le famiglie Ottoboni e Spinola, se esistono costà, perché è facile che abbia lavorato per loro, e dai di lui congiunti in Albano. Di più vorrei le fedi degli sponsali di Paolo con Elisabetta e del battesimo dei loro figlioli Alessandro e Giustina. Non vi sgomentate, conciosiacché per tale via ho ritrovate alquante notizie degli artisti nostri. E spendete quanto abbisogna che sarete soddisfatto prontamente da me".*

Dunque ad ottanta anni circa dalla morte del Vasta pochissime e tutt'altro che certe erano le notizie del suo soggiorno romano, se un dotto esponente della cultura locale lanciava sofferiti messaggi ad un suo giovane concittadino affinché, trovandosi a Roma e frequentandovi con successo l'Accademia di S. Luca, si adoperasse a riscontrare qualche traccia del Vasta in quella città. Non sappiamo se il Bonaccorsi, destinatario della lettera testé riportata, abbia risposto al Leonardi (fra l'altro il Bonaccorsi - se sono vere e non leggendarie le notizie di una sua partecipazione ai moti rivoluzionari di quel tempo- aveva ben altro a cui pensare): è certo che se il Leonardi avesse avuto qualche riscontro alla lettera spedita al Bonaccorsi, ne avrebbe fatto cenno - e con quanta soddisfazione! - nelle varie stesure delle sue *Lettere*. Comunque siano andate le cose, il Bonaccorsi non trovò traccia alcuna della presenza del Vasta a Roma. Già allora il soggiorno romano del Vasta era avvolto da fitte tenebre e impenetrabile mistero. Quello stesso mistero che neppure ai nostri giorni si è diradato, unica traccia

essendone il certificato di battesimo del piccolo Alessandro.

Il Leonardi scrive in quei giorni a chiunque possa fornirgli notizie del Vasta. Anche a Giuseppe Vaccaro di Caltagirone che aveva già dipinto ad Acireale presso la chiesa di S. Venera: *“Quando io vidi, signore, il bozzetto del quadro di S. Venera restai allettato dalla semplicità di stile per cui mi affezionai al suo autore. Veniste ad Aci col vostro fratello e per poco mi fu concesso di trattenermi seco voi; pure in quel breve colloquio conobbi che eravate fondati nelle buone massime dell’arte per la parte dello stile; di poi, volgendo il discorso sopra Paolo Vasta, mi parlaste di talune opere di lui, fra le quali di quelle in casa Cimia, soggiungendomi di trovarsi apposto il nome dell’autore; ma non mi sapeste indicare le opere del di lui figliolo Alessandro, cioè alcune piccole tele che lavorò per un monastero di codesto Comune che potete distinguere per una cotal grazia di tinte leggiere e avvenenza nelle figure. Per ciò Vi prego a disegnarle e, ritrovate, a nominarle partitamente al pari delle opere paterne e a volermene dare, almeno delle principali, un giudizio artistico. Vorrei ancora che vi degnaste copiarli con esattezza ciò che lasciò scritto Paolo a piè del suo lavoro già nominato e darmi notizia sulla di lui persona se ne sapete... ”*

Ma torniamo brevemente al Bonaccorsi. Egli nacque nel 1826, pressappoco quando il Vigo andava pubblicando le *Memorie* sul Vasta. Il suo nome e le sue prime opere cominciarono ad acquistare rilievo nel 1843 (aveva allora appena diciassette anni): un maestro di retorica del Collegio degli Studi acese, il giovane sacerdote Giuseppe Seminara Scullica (nato nel 1814), favorevolmente impressionato dalla versatilità artistica del suo giovane concittadino (“conterrazzano” egli lo chiama) scrisse agli “ornatissimi” soci dell’Accademia degli Zelanti perché volessero raccomandarlo presso gli amministratori della città. Il Bonaccorsi era ben degno, infatti, di frequentare una vera scuola pittorica, in una città dalla grande tradizione artistica, che lo avrebbe aiutato a dispiegare tutte le qualità di pittore che egli naturalmente possedeva. Tale è il senso della lettera. E tuttavia, al di là del senso, le argomentazioni, i rimandi socio-politici e le riflessioni sullo stato della vita cittadina sono di tale spessore da rendere questa lettera un vero e proprio “manifesto” della nuova cultura acese alla metà circa del secolo scorso. E’ facile riconoscere in essa una garbata polemica che, tra-

mite uno stile sempre controllato e correttissimo, comprime ogni impulso ed ogni sfogo al di sotto della soglia di una misuratissima attestazione di stima nei confronti del giovane pittore Bonaccorsi. Ma il significato complessivo è assai evidente. Agli ideali ed ai simboli della vecchia cultura il Seminara ed i suoi onoratissimi colleghi vorrebbero con garbo sostituire i nuovi modelli del cattolicesimo liberale. Il Seminara non fa mistero alcuno della sua simpatia nei confronti di Emanuele Rossi (*“quell’anima siciliana di cara ed onorevole ricordanza”*. Il Rossi era morto nel 1835) e mostra altrettanta simpatia nei confronti del pittore Giuseppe Gandolfo le cui tendenze liberali non erano un mistero per nessuno. Anzi, con saggia moderazione, si tende a rimpiazzare nella scala dei massimi livelli artistici il pittore palermitano Giuseppe Patania, raccomandato dal più influente uomo di cultura del periodo borbonico, Agostino Gallo, con il catanese Giuseppe Gandolfo. Sicché non deve suonare strano che l’anno dopo, il 13 dicembre del 1844, il decurionato di Acireale deliberasse di assumere, tramite dispensa di concorso, come docente di disegno presso l’Accademia degli Studi di Acireale lo stesso Giuseppe Gandolfo che, forse, in quel periodo si trovava a corto di lavoro. La motivazione è assai chiara: *“Che se qui la Pittura fu in fiore come precisamente attestano i meravigliosi affreschi di Paolo Vasta e Vito D’Anna, non è men vero che lo stato di abiezione in cui attualmente trovasi per mancanza di artisti merita che la Decuria procurasse ogni mezzo per richiamarla in vigore”*. Il Gandolfo aveva fatto dono alla Decuria di un suo “romanticissimo” quadro, oggi alla Pinacoteca Zelantea, di *“palmi 4,10 con palmi 3,9 ove precipuamente affrescasi con sublime bellezza la piena luna alzata da tre ore illuminare la spiaggia di Aci Trezza, la prossima Isoletta, i notissimi Faraglioni e il vicino Castello, e riflettere i suoi tremuli luminosi raggi con molta vivezza sul mare lungo una larga e con arte interrotta lucente striscia, che con molta naturalezza s’imbianca nella prossimità degli scogli e produce invero magico effetto”* (foto 8).

Il Bonaccorsi, prima affidato all’insegnamento del Gandolfo e poi inviato, a spese del Comune, a Roma per studiarvi pittura, assunse il ruolo di rinnovatore del ristagnante livello artistico della sua città, ma nel rispetto rigoroso della tradizione artistica iniziata con il “grande” Vasta. Il suo affresco rappresentante il martirio di S. Sebastiano nella



Foto 8: A. Bonaccorsi, il martirio di S. Sebastiano, Riposto Chiesa Madre

*Il Bonaccorsi ripropone in questo affresco molti temi cari alla iconografia del Vasta. Lo stesso impianto scenografico, l'atteggiamento degli arcieri, il volto trasognato e distante del centurione richiamano il famoso martirio di S. Sebastiano, che è opera tra le più significative del pittore Paolo Vasta. Pur a distanza di circa un secolo la "presenza" del Vasta si fa sentire in un pittore dallo stile diversissimo e vissuto in un altro contesto sociale e culturale.*

chiesa di S. Pietro a Riposto (1875) se da una parte segna una svolta determinante verso nuove e più moderne concezioni artistiche dall'altra rimane saldamente ancorato alla più genuina tradizione vastesca. Il Bonaccorsi da pittore rilegge il Vasta con maggiore fedeltà degli stanchi critici a lui coevi. Questo dipinto del Bonaccorsi si colloca nel solco della tradizione pittorica del Vasta (dal quale riprende il gusto di una narrazione popolareggiante e l'impianto scenografico) recuperando (notazione, questa, assai importante sotto il profilo dei rapporti tra arte e fede) anche felicissime suggestioni provenienti dal culto locale del Santo bimartire.

Continuando l'attività di divulgazione dell'opera del Vasta, Mariano Grassi, nel 1843, pubblica sul periodico palermitano *Poliorama pittoresco* alcuni articoli dedicati alla "illustrazione" delle "pitture che fra le

*mura di Aci conservansi*". Le chiese passate in rassegna sono quelle di San Sebastiano, del Duomo, dei Crociferi, di Santa Maria del Suffragio e di S. Antonino. Si tratta, com'è facile vedere, di un itinerario vastesco, giacché proprio in queste chiese il nostro si trovò maggiormente ad operare. Lo stile del Grassi è sobrio e scrupoloso. Ma poco egli aggiunge alle *Memorie* del Vigo del quale si professa attento ed osservante continuatore. Qualche anno prima, nel 1838, il giovane Mariano Grassi aveva pubblicato una *Memoria* su *La vita e le opere di Michele Vecchio*, "collega del rinomato Vito D'Anna, nipote, discepolo ed emulo di quel benemerito capo-scuola, di quel sommo Paolo Vasta che sì altamente onora la patria nostra e Sicilia che n'è patria comune". Credo che sia giusto in questa sede evidenziare l'importanza del lavoro del Grassi su Michele Vecchio, e non solo per le felici intuizioni che egli ci sottopone. C'è qualcosa di più importante nel saggio del Grassi, e preme sottolinearlo. C'è la volontà di collegare l'attività del Vecchio (che fu pittore brillante quanto sfortunato ed il vero rappresentante ad Acireale della pittura romana del primo Settecento che egli aveva studiato ed assimilato all'Accademia di San Luca) con quella del Vasta, nel senso di recuperare una continuità che non significa appiattimento su modelli che andavano ormai depauperandosi di contenuti, bensì di una loro rivisitazione, in un esercizio di intelligente riscrittura.

Non può tuttavia passare inosservata la figura degnissima di un acese che contribuì validamente alla storia dell'arte della sua città con la sua febbrile attività di collezionista di opere d' arte. Si tratta di Paolo Leonardi Pennisi (nato nel 1768) che - a detta del Grassi- aveva realizzato una "pregiata raccolta" nella quale si rinvennero oltre a *molti pezzi di tutta la nostra scuola vastesca, varie tele di Giacinto Patania (sic), Baldassarre Grasso, Giovanni Lo Coco, Matteo Ragonesi e pittori acitani anteriori a Paolo Vasta* (il Vasta è, così, considerato una sorta di discriminazione fra l'antico ed il nuovo e - romanticamente, giacché i tempi erano quelli - fra il "brutto ed il bello". "De' quadri ancor si osservano di altri pittori siciliani, come di Giuseppe Salerno conosciuto con il nome di Zoppo di Gangi, Antonio Catalano detto l'Antico, Filippo Tancredi, Antonio Filocamo, Giovanni Tuccari ecc. e intorno a' pittori esteri vi si veggono pezzi di Carlo Maratta, Solimena detto l'abate Ciccio, Tintoretto, P.P. Rubens ecc...". Questa collezione costituisce la base della



*Foto 9: P.P. Vasta, Il martirio di S. Sebastiano (part.)*

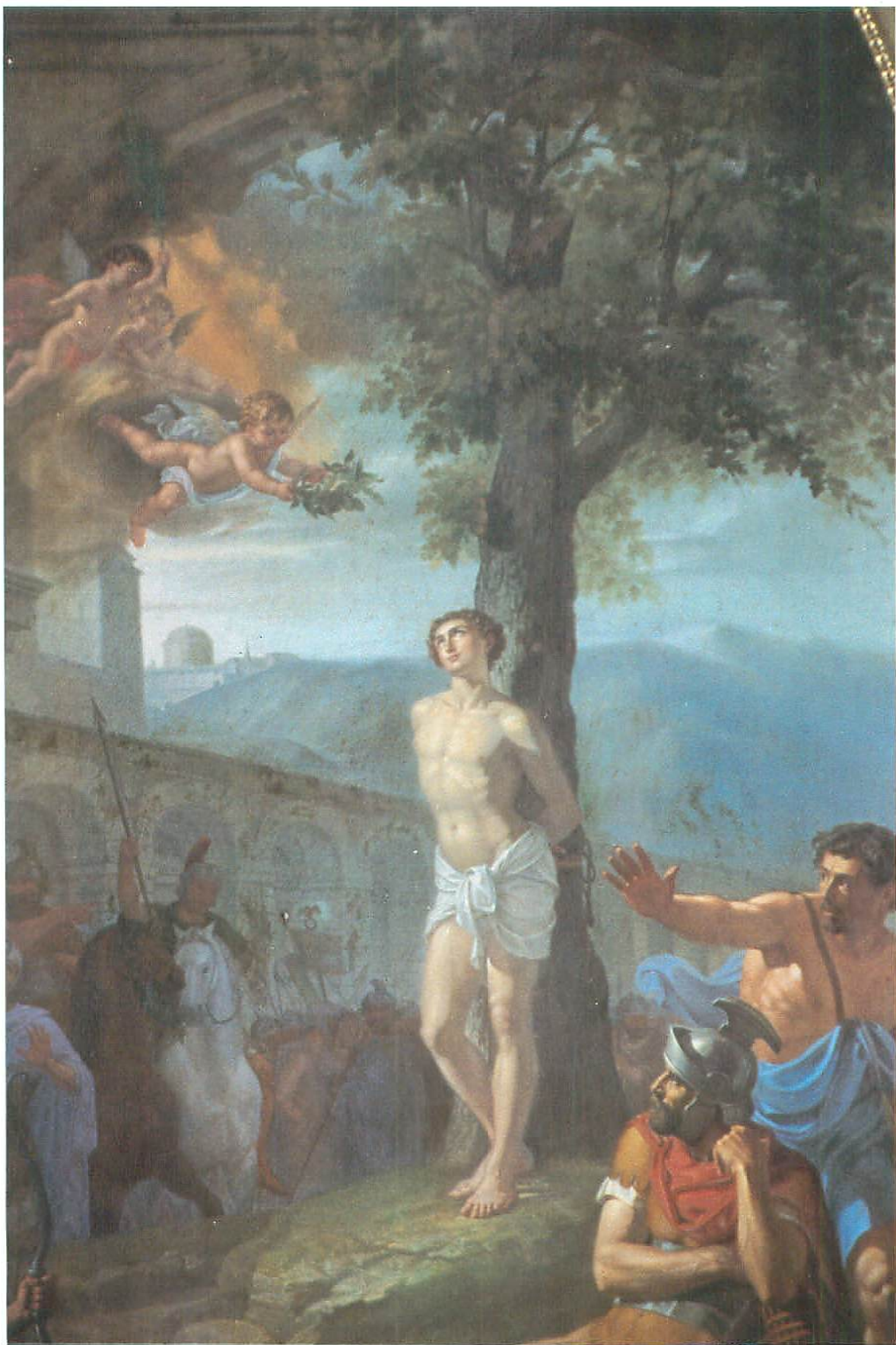
*Acireale, Basilica del Santo*

*Foto 10: A. Bonaccorsi Il martirio di S. Sebastiano (part.)*

*Riposto, Chiesa di S. Pietro*

*I due particolari mettono in evidenza le innegabili analogie tra le due figure del Santo bimartire.*

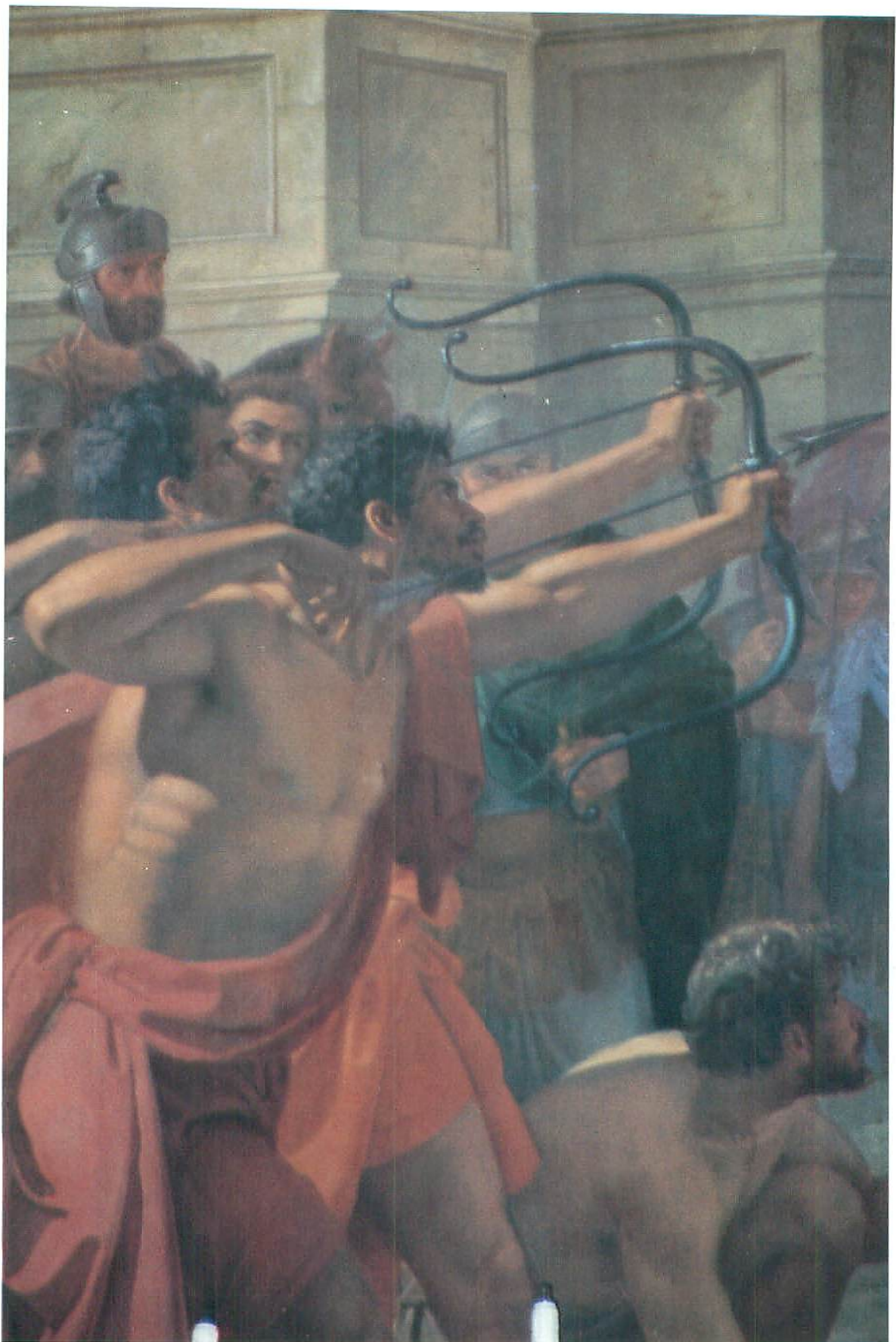


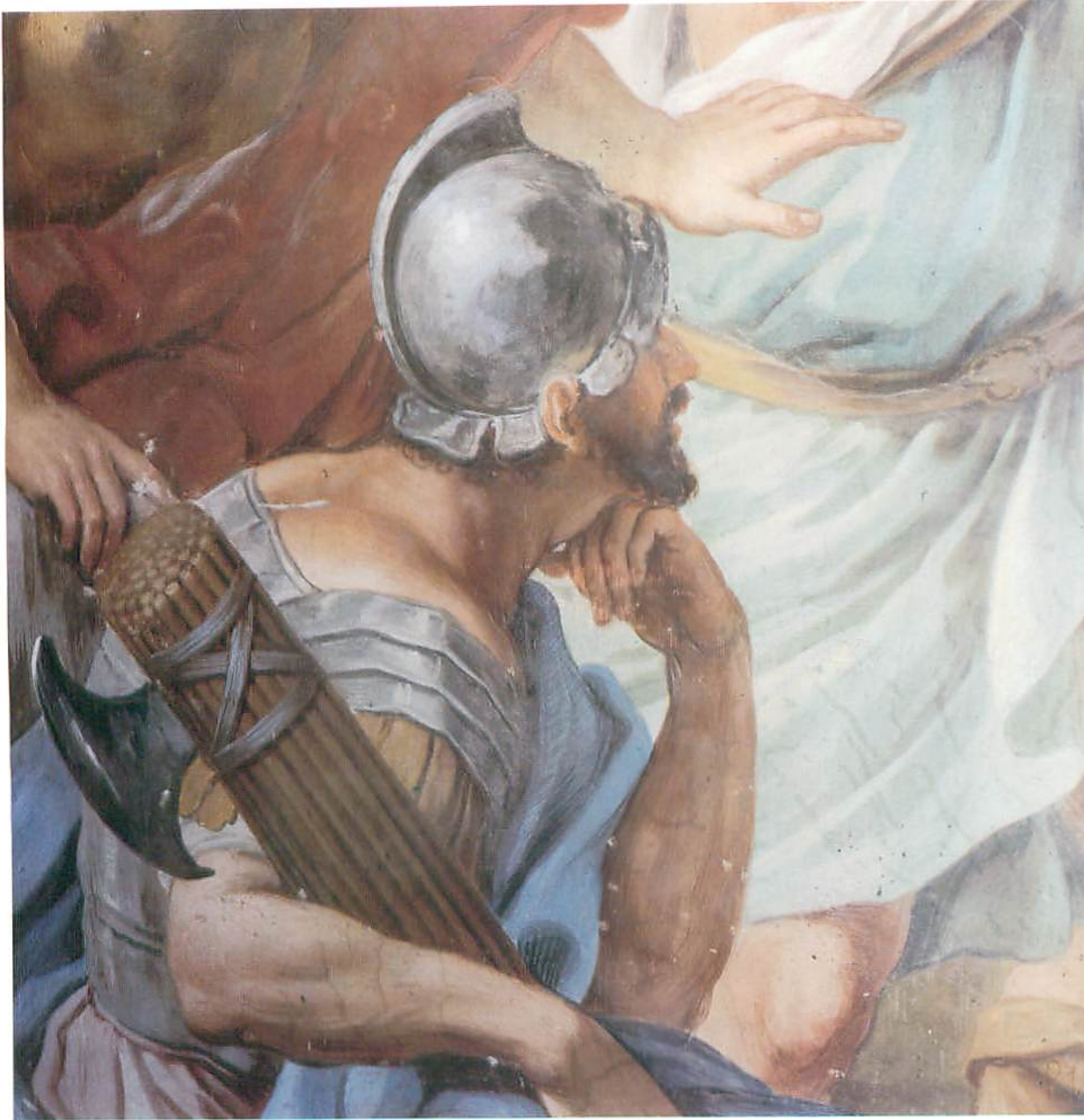




*Foto 11: P.P. Vasta, particolare degli arcieri nel Martirio di S. Sebastiano  
Acireale, Basilica del Santo*

*Foto 12: A. Bonaccorsi particolare degli arcieri nel Martirio di S. Sebastiano,  
Riposto, Chiesa di S. Pietro*





*Foto 13: P. P. Vasta particolare del centurione nell'affresco del Martirio di S. Sebastiano  
Acireale, Basilica del Santo*

*Foto 14: Antonino Bonaccorsi particolare del centurione che assiste al martirio di S. Sebastiano  
Riposto, Chiesa di S. Pietro*



Pinacoteca dell'Accademia Zelantea, alla quale in seguito fu donata dal figlio. Non può comunque sfuggirci l'importanza della tendenza al collezionismo, assai diffusa allora ad Acireale, perché rivela una non comune sensibilità nei confronti dei fenomeni artistici e la voglia di far propri, possedendoli, "pezzi" di rinomati pittori del tempo. Mariano Leonardi Gambino, da noi già ricordato, intrattenne con Giuseppe Patania, che in quel tempo (come abbiamo rivelato) auspicato Agostino Gallo era considerato dagli acesi il più eccellente pittore vivente, un fitto epistolario per convincerlo a ritrarlo con la moglie da poco scomparsa. La storia di questo quadro è assai interessante (7) e costituisce un esempio significativo di come il rapporto tra committente ed autore potesse condizionare perfino la genesi di un'opera d'arte. Restava in ogni caso nel Leonardi Gambino l'orgoglio di possedere nella propria casa le opere del pittore siciliano più insigne del tempo, così come tutti gli acesi di allora sentivano il legittimo orgoglio non solo di aver dato i natali a Paolo Vasta ma anche di possedere nelle chiese della città l'inestimabile patrimonio della sua testimonianza artistica.

Nel 1884 Michele Cali, avvocato, docente, letterato e politico fra i più battaglieri di ogni tempo nella storia di Acireale, continuatore ed erede degli ideali culturali di Lionardo Vigo (8), a pochi anni dalla sua scomparsa, pubblicava *Merito e Patriottismo*, ossia una raccolta di quattro biografie di illustri suoi concittadini: Venerando Gangi, favolista di chiarissima fama; Alfio Grassi, figura appassionata di patriota e di letterato; Giuseppe Ragonesi, sacerdote e docente che ebbe il merito di operare un'autentica rivoluzione nel sistema educativo di Acireale di quei tempi: non poteva, ovviamente, mancare la biografia del Vasta. Lo scopo che anima il Cali è essenzialmente agiografico. Egli, infatti, vuole *riaccendere una fiaccola sui loro sepolcri ed evitare che l'oblio li ricopra*. Scrive *senza jattanza e broncio scientifico e si rivolge direttamente al popolo il quale soprattutto dee conoscere i suoi benefattori ed abituarsi ad amarli*.

L'opera nel suo insieme non dice nulla di nuovo rispetto a quello che fino ad allora si era scritto sul Vasta. Anzi per moltissimi aspetti è

(7) cfr. M. Donato, Notizie storiche sulla Pinacoteca Zelantea, in "La Pinacoteca Zelantea di Acireale", 1992 pp. 1-4.

(8) Su Michele Cali, vedasi A. Mazzoleni, Michele Cali, Acireale, 1893.

ripetitiva, sia nella prima parte (il cui scopo è quello di delineare la figura del Vasta) e sia nella seconda parte essenzialmente descrittiva. In una postilla, aggiunta alla biografia del Vasta, il Cali, dopo aver ricordato le tele raffiguranti il pittore con la moglie Elisabetta, “il bellissimo ritratto di p. Mariano Leonardi” (del quale aveva fatto cenno Candido Carpinato, nel suo manoscritto), “i ritratti dei figli Alessandro e Giustina eseguiti in Roma da ignoto, ma abilissimo pennello”, lancia un appello agli eredi del Vigo, affermando che carità di patria dovrebbe far consegnare questi ritratti all’Accademia degli Zelanti. Essi sono preziosi per la città nostra”. Nulla di strano, pensiamo noi, in questo appello che rientra in quella politica, nobilmente inaugurata dalla famiglia Leonardi Gambino, di fondare una pinacoteca della città di Acireale e di affidarla alla Accademia degli Zelanti. Ma l’appello del Cali dovette non piacere agli eredi del Vigo, Salvatore e Giuseppina. Provocati dall’appello e, soprattutto, irritati per il plagio continuato condotto sull’opera del loro illustre genitore, essi sferrarono un violentissimo attacco al Cali con un libello denominato *Triologo* (9) e pubblicato immediatamente dopo *Merito e Patriottismo*. Il Cali l’aveva fatta veramente grossa! Scrivendo sul Vasta e sulla sua opera, egli non si era fatto scrupolo alcuno di copiare nell’impostazione e talora addirittura nella forma (e nelle imperfezioni) l’opera del suo grande maestro ed amico. Aveva sì cercato di dare una vernice di “modernità” alla sua trattazione, tirando in ballo il “verismo” dell’arte. Ma, a distanza di tempo, *l’inventio* del Cali sembra alquanto ingenua, anche perché di verismo (*ante litteram*) non c’è proprio nulla nella produzione vastesca: pensava forse egli che, come erede culturale del Vigo, gli sarebbe stato consentito di utilizzare a suo piacimento le opere del Maestro. Ma non aveva fatto i conti con i legittimi eredi di Lionardo Vigo e soprattutto con la nuora Giuseppina che, oltre ad essere energica, era donna di schietta cultura. Gli eredi del Vigo rimproverarono al Cali di avere senza ritegno alcuno utilizzato l’opera di Lionardo “*il cui contenuto era costato stenti e fatiche*”. Com’è logico pensare in quel-

---

(9) Salvatore e Giuseppina Vigo, Osservazioni e confronti sul “Merito e Patriottismo” di Michele Cali, Acireale 1884; G. Romeo Pavone, Michele Cali e il famoso plagio dei coniugi Vigo, Acireale 1884; A. Grassi Carpinati, Osservazioni all’opuscolo dei coniugi \_Vigo su “Merito e Patriottismo” di Michele Cali, Acireale 1884.

l'anno 1884 non si parlò d'altro ad Acireale che si divise in due fazioni: quella di coloro - ed erano i più - che difendevano Michele Calì e quella di coloro che si schierarono dalla parte di Salvatore e Giuseppina Vigo. Costoro avevano fatto un preciso ad analitico raffronto tra le due opere attraverso il quale risultavano assai nette le "analogie".

I sostenitori del Calì si arrampicavano sugli specchi affermando, come Giuseppe Romeo Pavone, che il Vigo avrebbe composto un'opera descrittiva ed aneddotica, mentre il Calì avrebbe pensato e steso la sua opera secondo la critica moderna. Vigo avrebbe narrato; Calì avrebbe ricreato e rivendicato.

La polemica aggiunge ben poco alla lettura intelligente dell'opera del Vasta. Essa dimostra come in quel periodo gli acesi si siano lasciati distrarre dal continuare quell'esame critico che i loro padri avevano condotto con vera passione sull'opera e sulla personalità del Vasta, degradando verso polemiche improduttive sotto il profilo esegetico ed artistico e fruttuose, forse, solo dal punto di vista politico. Dopo circa vent'anni (nel 1905), la polemica si riaccende. A scatenarla è un articolo, apparso sul giornale acese "*Fiorita Nova*", nel quale un anonimo giornalista (secondo alcuni S. Patanè Pistrà) si propone di "svegliare" i suoi concittadini, in occasione del "*dugentesimo ottavo anniversario della nascita*" di Paolo Vasta, perché si ricordino di onorare come si conviene questo "*grande dimenticato*" (10). E, per ben ricordarlo, in appendice all'articolo viene pubblicato il "panegirico" che Michele Calì aveva dato alle stampe nel 1884 e che tanto ardore di polemica aveva allora suscitato. Il signor Lionardo Vigo Pennisi, nipote di Lionardo e figlio di Salvatore e Giuseppina Vigo, interviene subito dopo sul medesimo giornale affermando che Vasta non può essere considerato un grande dimenticato: illustri personaggi nel passato, a partire da Candido Carpinato, da P. Fedele da S. Biagio, e poi ovviamente dal nonno Lionardo ed ancora Mariano Grassi, Calì Sar-do e recentemente Vincenzo Raciti Romeo avevano illustrato l'opera e la figura del Vasta, che, pertanto, non può essere definito un "grande dimenticato". Il fatto è che Lionardo Vigo Pennisi, riprendendo la

(10) cfr. Il grande dimenticato, in "*Fiorita Nova*" Acireale 1905.



polemica che i propri genitori avevano sostenuto contro Michele Cali e i suoi amici, considerava un grande affronto per sé e per la “sacra” memoria del grande Lionardo la ripubblicazione del panegirico del Cali che “racimolato” dalle *Memorie* vighiane, invece, avrebbe dovuto per sempre essere messo all’indice.

Vale la pena soffermarsi su questa polemica, peraltro sterile, solo perché fra le righe apprendiamo qualche notizia su alcune opere allora esistenti di P. Vasta, menzionate dal Vigo Pennisi e dichiarate in suo possesso, che oggi, purtroppo, non esistono più. Esse sono: un ritratto autografo del pittore, il ritratto del padre Mariano Leonardi (menzionato come capolavoro da Candido Carpinato nel 1762 ed anch’esso in possesso della famiglia Vigo Pennisi); un “magnifico rame” del ritratto di P. Vasta; ed infine due copie che Lionardo “commise al valente pennello del Patania” dell’autoritratto del Vasta le quali “oggi arricchiscono le pubbliche collezioni di Palermo”.

In quegli anni, dunque, a testimonianza di un affievolimento di sensibilità artistica, la città mostra di interessarsi su aspetti decisamente secondari della vita del Vasta: la sua casa, ad esempio. Nel 1887 su “La Patria”, giornale di Acireale, veniva rivolto un appello all’Amministrazione comunale: *“Su via Paolo Vasta e piazza Mercato sorgeva la casa dove nacque il nostro valente concittadino pittore Paolo Vasta”*. Qualche tempo prima, il Vigo nel testo delle sue *Memorie* (poi pubblicate postume nel 1897/90) aveva indicato la casa del Vasta nel *“centro del lato meridionale del piano novellamente aperto”* da cui si diparte la strada, intitolata al grande pittore, che conduce dal piano di S. Rocco a Porta Cusmana. In questo luogo *“sta l’umile casa dove quel grande meditò e dipinse tanti Capi d’arte”*. Questa casa nel 1887 era andata distrutta *“per costruirsi a nuovo una elegante palazzina”*. *“In tale congiuntura - continua l’anonimo giornalista - sarebbe nostro desiderio, e siamo sicuri è desiderio di tutta Acireale, che nel nuovo fabbricato sorgesse qualche cosa - una lapide almeno - a ricordare il nostro grande artista... L’Amministrazione comunale ci auguriamo che presenterà al Consiglio l’occorrenza proposta”*. Che, invece, non fu presentata. E’ rimasto il problema (non tuttavia di difficile soluzione!) dell’esatta ubicazione della casa del Vasta a posto della quale nel 1887 stava sorgendo un’elegante pa-

lazzina (11).

Nel 1897/1900, come già detto, veniva pubblicata la nuova (terza) edizione della *Vita del pittore P.P. Vasta*, inserita nel quarto tomo delle *Opere* di Lionardo Vigo, edito da Donzuso, figura prestigiosa di tipografo in Acireale. Questa edizione rispetto a quella ventisettana presenta alcune differenze: vi traspare, nettissimo, l'assiduo studio dell'autore nei riguardi di un tema, qual è quello delle opere del Vasta e del Vasta stesso, che lo appassionò per tutta la vita. Il giovane Lionardo è diventato, intanto, adulto; ma la sua "passione" per l'arte del Vasta non si è affatto affievolita: anzi si è arricchita dell'esperienza, e dalle amicizie, dalle conoscenze, dai viaggi e dalle letture egli ha tratto notevoli ed essenziali spunti che si aggiungono alla precedente stesura.

Può addirittura succedere che le intuizioni che avevano ispirato l'edizione del ventisette si confermino ora in precisi convincimenti teorici.

La prima domanda alla quale non possiamo esimerci dal rispondere è la seguente: Qual era il concetto che Vigo ebbe della pittura? La seconda, conseguente alla prima, riguarda il problema se e in che misura l'opera del Vasta sia riuscita a soddisfare la teoria che Vigo ebbe intorno alla pittura.

Non possediamo del Vigo molti scritti teorici. Dobbiamo accontentarci di fugaci ed episodiche disquisizioni. Una di queste troviamo in uno scritto intitolato "*Il 17 gennaio 1843 in Aci S. Antonio o il Quadro di M. Panebianco*". Si tratta di un gustoso bozzetto nel quale l'autore descrive una festa paesana in quel giorno d'inverno, ma inondato del magico sole di Sicilia così sottilmente penetrante da riscaldare perfino le spesse nevi dell'Etna e capace di trasformare il paesaggio

---

(11) L'esatta ubicazione della casa del Vasta ha suscitato specie negli ultimi tempi qualche curiosità. La zona in cui essa dovette sorgere è sita tra la chiesa san Rocco e l'inizio, dal lato ovest, dell'attuale piazza Garibaldi (un tempo piazza Mercato). L'elegante "palazzina" che nel 1887 era in costruzione è quella attualmente abitata dalla Signora Giuseppina Fichera Grassi Bertazzi. Sono grato al prof. Ignazio Aita il quale mi ha rivelato che la Sua consorte gli riferiva, avendolo sentito dire dai suoi genitori e dai suoi nonni, che la casa del Vasta si trovava ad est della propria: tale segnalazione dovrebbe pertanto indicare nella suddetta palazzina Grassi Bertazzi l'antica (ed umile) dimora del pittore. Comunque la configurazione urbanistica dinanzi alla chiesa di S. Rocco era nel Settecento assai diversa da quella attuale. La sagoma della chiesa sembra che sia stata progettata per avere un prospetto più largo dell'attuale via sulla quale essa si affaccia.

brumale nell'incanto sorprendente della primavera. La scena si svolge ad Aci S. Antonio, ridente paese nei pressi di Acireale. A noi non interessa tanto la descrizione della festa, né la pur gustosa correlazione fra santi, fedeli e doni da questi ricevuti in cambio delle loro preghiere, né l'attenta descrizione del quadro del messinese Michele Panebianco: interessa invero il passo nel quale l'autore definisce il suo concetto di pittura. *"La pittura è rappresentazione muta di esseri vivi e parlanti; e però l'autore deve darle favella nel suo silenzio eloquente"*. Si trascuri lo stridente ossimoro (silenzio/elocuente) ed attribuiamolo pure al gusto declamatorio (e classicheggiante) del tempo e del luogo: importa qui rilevare che la pittura per il Vigo è ancora *mimesis*, sebbene in modo diverso da come l'intendeva il buon Aristotele.

E' una rappresentazione in grado innanzitutto di risuscitare la "gaia" vivacità dei colori. Ed è quindi fondamentale, secondo il Vigo, che un pittore sappia ben trattare la resa coloristica. A tal proposito del Vasta egli dice: *né di alcun artista abbiam veduto affresco colorito con tanta gaiezza, e sembra che l'autore quasi avesse voluto insegnare al Sozzi come avrebbe dovuto dipingerlo* - alludendo al "miracolo eucaristico" nella chiesa di Santa Maria del Suffragio in Acireale confrontato con l'identico affresco del Sozzi nella chiesa di S. Maria Maggiore a Ispica (12): entrambi tratti da un unico modello giaquintesco. Ma la pittura deve saper ridare anche la concretezza della vita attraverso la parola, che meglio di ogni altra cosa risulta essere il commento più immediato ai fatti della vita. La pittura è per il Vigo una rappresentazione miracolosa (in senso diverso dalla "meraviglia" barocca): la pittura è muta, ma dà la parola ad esseri che, per il suo tramite, diventano vivi e "parlanti". La distanza tra il "vecchio" Giacinto Platania ed il "giovane" Paolo Vasta sta tutta qui. Le figure di Giacinto sono fredde, languide, evanescenti e mute: quelle di Paolo sono vive e "parlanti". Con questo paragone (sono, è vero, inopportuni e da evitare i paragoni; tuttavia talora, come in questo caso, giovano all'economia del discorso!) abbiamo risposto al secondo dei quesiti testé posti.

---

(12) Vasta dipinse il così detto *Miracolo Eucaristico* nella chiesa del Suffragio in Acireale, nel 1751. Secondo quanto ci dice il Vigo, nelle sue citate *Memorie*, qui il Vasta avrebbe copiato l'identico affresco del Sozzi nella chiesa palermitana di san Giacomo alla Marina del 1729. Il Sozzi, sempre secondo il Vigo, già nel 1729 avrebbe replicato questo affresco

da un modello di Corrado Giaquinto. Infine, il Sozzi nel 1763 con il medesimo soggetto dipinse la volta della chiesa di Santa Maria Maggiore in Ispica (RG), dove lavorò assieme al genero Vito D'Anna ed al figlio Francesco. Di questo "miracolo eucaristico" esistono due studi o bozzetti di circa cm 65x105, l'uno presso il Museo di Termini Imerese, pubblicato da T. Fittipaldi nel 1977 e l'altro presso il Louvre, pubblicato da P. Rosenberg nel 1978. Gli affreschi del Sozzi e del Vasta e i due citati studi o bozzetti per le loro correlazioni, per la sostanziale identità a fronte della quale risultano interessanti le poche varianti, per il preciso rimando alla cultura controriformistica e per l'insieme del loro spessore iconografico, senza il cui supporto è assai difficile intenderne pienamente il significato, rappresentano uno dei nodi più significativi dell'intera vicenda pittorica siciliana del Settecento, poiché coinvolgono, nell'ambito strettamente artistico, almeno tre personalità di quel secolo maggiormente degne di considerazione.

Il *Miracolo Eucaristico* è un soggetto iconografico che interamente appartiene alla cultura religiosa della Controriforma. In esso ciascun episodio ha una sua autonoma configurazione quantunque si colleghi agli altri episodi per formare insieme una struttura compatta all'interno della quale ogni elemento si rapporta solidalmente a tutti gli altri. Il suo significato complessivo è quello del trionfo della Chiesa e della Fede al quale si correla il tema dell'Eucaristia. La Chiesa abbraccia tutto il tempo del Vecchio e del Nuovo Testamento: è fondata da Cristo, ma esiste nel disegno provvidenziale già prima di Cristo, opera per mezzo della fede e dispiega la sua storia attraverso un insieme di fatti culminanti nel sacrificio dell'altare di Cristo. Nel suo insieme la struttura di questo affresco è tipicamente settecentesca pur mantenendo l'elemento giocoso (tipico di quel secolo) nei limiti imposti da un apparato assai impegnativo, dal punto di vista dottrinario, di rimandi sia ai testi biblici che a quelli ermeneutici dei Padri della Chiesa. Tutto ciò, mentre esclude che *l'invenzione* possa essere attribuita ad un pittore del Settecento (sia lo stesso Giaquinto e sia, a maggior ragione, il Sozzi), postula un rapporto strettissimo tra chi ha concepito "teologicamente" l'affresco e chi è stato incaricato di tradurlo in opera pittorica secondo la sua sensibilità artistica. *L'inventore* possiede una cultura teologica assai notevole: si potrebbe dire che egli ha perfino il gusto delle "varianti" nelle interpretazioni della Bibbia, allo stesso modo in cui certi poeti ellenistici andavano ricercando ed esibendo gli hapax o i lessemi più difficili e peregrini. Da questo punto di vista il suo atteggiamento culturale potrebbe essere considerato "giocosamente" (così come "giocosa" è l'erudizione che si compiace ludicamente di se stessa) e, di conseguenza, immerso tutto nel clima culturale del Settecento, se - accanto ad esso e più forte di esso - non fosse chiaramente ravvisabile nella costruzione di tutto l'insieme iconologico intento precettistico-didascalico, assai lontano (se non addirittura antitetico) da quello ludico-giocosamente. Anzi, la struttura profonda dell'affresco si basa su un latente ossimoro, perché da una parte il suo intento è quello di diffondere alcune verità dottrinarie mentre dall'altra assai spesso (e quindi non sempre) ama debordare dall'intento precettistico per "giocare" con quelle medesime verità. E' chiaro che l'inventore dell'affresco ha diviso la sua esistenza tra due secoli: tra un Seicento che ancora sente la portata storica e culturale dell'enfasi controriformistica ed un Settecento che, senza volerla negare, continua ad assumerla ma con un atteggiamento di "ironico" rispetto. L'ossimoro è la figura retorica che meglio si adatta a gran parte della produzione artistica del Settecento per le sue interne contraddizioni e per le "antinomiche"

sorprese che spesso ama riservarci.

L'affresco, che si legge dal basso e da sinistra a destra, inizia con Eva, Adamo e Seth sulla cui spalla il padre poggia amorevolmente la mano. Isidoro di Siviglia (*in Allegoriae quaedam scripturae sacrae*) ci sorregge nella interpretazione di questo affresco con tanta peculiare precisione da lasciare intendere che il suo inventore ha tenuto presente l'esegesi proposta dal vescovo spagnolo. Seth, infatti, nato dopo il fratricidio di Caino, (*posuit mihi Deus semen aliud pro Abel*) rimanda alla resurrezione (*resurrectio interpretatur*) ed a



Foto 15: P.P. Vasta, Rut raccoglie le spighe nel campo di Booz, particolare del Miracolo eucaristico, Acireale, Chiesa di S. Maria del Suffragio

Cristo che è la vera resurrezione e la vita dei fedeli (*in quo est vera resurrectio et vita fidelium*). L'affresco inizia, dunque, con l'allegorica presenza di Cristo che risorge. Ma anche la seconda scena, quella di Rut, è segnata da Cristo (sia pur nel rimando della "struttura assente"). Booz, che Rut conquista con la sua docile ed ostinata bellezza, è il vero sposo della Chiesa (*Booz autem Christum verum Ecclesiae sponsum expressit*). Rut è qui descritta nell'atto di raccogliere le spighe (foto 15). Queste, insieme al vistoso grappolo d'uva che i due *portitores* recano al ritorno della loro missione, rappresentano (*realiter, vere, substantialiter*, secondo le prescrizioni del Concilio di Trento) il sacrificio eucaristico sotto le spoglie del vino e del pane. Dall'unione di Booz con Rut nascerà la stirpe di David che è la stirpe di Maria e di Gesù. Se teniamo presente il testo di Isidoro ci accorgiamo con quanta fedeltà esso sia stato "tradotto" nell'affresco in questione. Il testo biblico (*Num., xiii*) dice infatti che gli esploratori mandati da Mosè, "giunti nella valle di Escol, tagliarono un tralcio con un grappolo d'uva e lo portarono con una stanga in due" (*"absiderunt palmitem cum sua uva quem portaverunt in vecte duo vin"*). I commentatori si soffermano sulla eccezionale portata dei grappoli d'uva che nascono da quelle parti (*"alibi etiam apud profanos auctores leguntur nasci botri immani magnitudine"*), e viene generalmente citato Strabone che riferisce circa la grandezza dei "tronchi di vite" che possono trovarsi colà e che sono tali da essere contenuti *duabus viri ulnis*. Tutti questi elementi sono tradotti nell'affresco di Ispica e di Acireale: la grandezza del grappolo d'uva; le braccia dei due *portitores* che a stento sopportano il peso del grappolo (*uva bicubitalis*): l'uva sospesa ad un *vectis*, ossia ad una "stanga". Isidoro di Siviglia, tuttavia, dice di più e l'affresco sembra essere maggiormente fedele a lui nella sua esegesi del testo biblico. Egli infatti afferma che i due *portitores botrum in ligno umeris gestaverunt* (quindi il generico *vectis* biblico viene meglio specificato nel tronco di legno, così come è dipinto nell'affresco); inoltre Isidoro interpreta i due portatori come rappresentanti (*significantiam expresserunt*) l'uno del popolo giudaico che *"aversus"*, cioè rivolto all'indietro, guarda Cristo a cui volge le spalle, mentre l'altro del popolo cristiano che guarda in faccia Cristo e lo segue. È indicata nel testo di Isidoro l'opposizione *aversus/inspiscit*. Questo atteggiamento diverso dei due *portitores* è sorprendentemente riprodotto nell'affresco dove l'ultimo dei portatori guarda fissamente in avanti con gli occhi quasi sbarrati (egli guarda e segue Cristo) mentre dal primo riusciamo a vedere solo l'occipite essendo egli rivolto indietro a guardare Cristo a cui volge le spalle. Questa notazione è, secondo noi, importantissima perché ci indica la dipendenza dell'inventore dell'affresco dai padri esegeti della Bibbia e particolarmente da Isidoro di Siviglia. Né Vasta, né Sozzi e neppure Giaquinto potevano vantare una conoscenza così approfondita dei suddetti testi.

Accanto c'è la figura di Giuditta (foto 16). Qui il sussidio esegetico viene fornito da Rabano Mauro, il quale nel suo commento privilegia in Giuditta l'atteggiamento dell'ostentazione, dell'esibizione (*Profert Judith, ... ostendit...*). Nell'affresco, con gesto solenne e plateale, Giuditta mostra il capo reciso di Oloferne (*profert Judith in conspectu populi caput Holofernis*). Essa, tra tutti i personaggi che popolano questo dipinto, è l'unica che guarda il pubblico. Eva tiene lo sguardo chino per pudicizia, Adamo guarda Mosè, Rut è tutta intenta a spigolare, abbiamo già visto verso chi sono rivolti gli occhi dei *portitores*. Soltanto Giuditta rivolge il suo sguardo verso il pubblico al quale mostra con ostentazione il suo trofeo. Giuditta rappresenta la Chiesa che vince sui suoi avversari, sul

peccato, sui tracotanti che non accettano la sua giurisdizione. Nel clima enfatico della Controriforma essa non poteva quindi non rivolgersi direttamente al pubblico per coinvolgerlo ed ammaestrarlo. Noi crediamo che l'iconografia di Giuditta dipenda da Rabano Mauro. In genere essa è rappresentata o, come in questo caso, nell'atto di mostrare il capo reciso di Oloferne o, come accadde allo stesso Vasta nella chiesa dei Crociferi, nell'atto di mostrare il *conopeo* ("ostendit illis canopeum eius in quo recumbebat in ebrietate sua"). Il termine conopeo anche in autori classici non cristiani è carico di una simbologia



Foto 16: P. P. Vasta particolare di Giuditta che ostenta il capo reciso di Oloferne.  
Miracolo Eucaristico, Acireale, Chiesa di S. Maria del Suffragio

negativa. Orazio e Propertio, che pur lo usano raramente, lo connotano puntualmente non l'aggettivo "turpe": esso sta ad indicare in un epodo oraziano (cfr. Ep. 9 vv. 15-16: "*interque signa turpe militaria / sol aspicit conopium*) la tenda del generale lascivo in un campo di battaglia. In genere, poi, il termine stesso venne a coincidere con la semantica della lascivia o del lusso insolente ed inopportuno. Essa indicava all'origine solo la "zanzariera", in uso presso i popoli orientali, costituita da una cortina protettiva per riparare dalle zanzare (*rectia qua culices excluduntur*: Isidoro di Siviglia). Ed è appunto questa cortina che, indicando separatezza o esclusività, induce a far prevalere nella semantica del termine il senso riservato esclusivamente a quel piccolo spazio coperto del conopeo. Abbatendo esso, il "peccato" viene svelato ed i "peccatori" una volta smascherati sono esposti al generale ludibrio. Esso, dunque è un discrimine tra tabù e liceità, pubblico e riservato. Giuditta trionfa dunque su Oloferne che, a dispetto delle difficoltà logistiche di un'ardua impresa militare, si porta dappresso il simbolo della sua ebbra lascivia (*recumbat in sua ebrietate*). Giuditta ha oertanto trionfato non solo sull'avversario, ma sulla sua ebbrezza e sulla ostentata lascivia. All'ostentazione della vita peccaminosa di Oloferne essa fa corrispondere l'ostentazione della sua vittoria sul peccato che è nel mondo. Assume i simboli della bellezza (ed in questo è prefigurazione di Maria) per vincere sull'apparenza di una bellezza effimera e vuota (ed in questo simboleggia la Chiesa).

Chiarissimo è il significato dell'arca portata da David. Più complesso invece è il simbolismo di Gedeone (cfr. Giud. VI, 37-40) che mostra i bianchi veli (più chiaramente nel Vasta che nel Sozzi a Ispica, impedito da evidenti problemi di spazio). Isidoro di Siviglia ci avverte che Gedeone, "il quale con trecento uomini si spinse a combattere, porta in sé il simbolo di cristo che nel segno della croce trionfa sul mondo". Ma il simbolismo cui fa riferimento l'iconografia di Gedeone è molto più poetico. A rivelarcelo è Bernardo di Chiaravalle. La Bibbia ci narra che Gedeone, uno dei giudici, prima di spingersi a combattere contro un terribile e più agguerrito avversario, potendo contare solo su pochi (*trecento* è nel mondo antico indicativo di pochezza), pretese ed ottenne da Dio un duplice ed opposto segnale. Un vello lasciato nell'aia fu una prima volta bagnato esso solo dalla rugiada (*rore perfunditur*) mentre tutt'intorno restava asciutto, mentre, la notte seguente, restò esso asciutto mentre il campo intorno patì la pioggia. Bernardo, con molta finezza, si chiede, con un'interrogativa retorica che non ammette replica, cosa mai possa significare questo prodigio se non "la carne assunta dalla carne della Vergine e senza alcun danno per la sua verginità?" (*quid autem Gedeonis vellus significat... nisi carnem assumptam de carne Virginis et absque detrimento virginitatis?*). La pienezza di Dio (*plenitudi divinitatis*) tutta penetrò (*tota se infundit* nel grembo della Vergine per effetto della pioggia del cielo (*disillantibus coelis*). Ed infatti tutti gli uomini abbiamo ricevuto tanto da questa pioggia senza la quale saremmo rimasti arida terra. E' qui simbolicamente rappresentata l'immacolata concezione e la nascita verginale di Cristo: *pluvia nempe voluntaria... placide et absque strepitu operationis humanae suo se quietissimo illapsu virgineum illapsit in uterum...* Il che è richiamato da un'antica Antifona recitata nella ricorrenza della Circoncisione del Signore, la quale così recitava: *Quando natus es ineffabiliter ex Virgine, tunc impletæ sunt Scripturæ; sicut pluvia in vellus descendisti, ut salvum faceres genus humanum*. In tal modo il simbolismo a cui si richiama la rappresentazione di Gedeone si stringe in unità con tutto il resto dell'affresco ed i segni iconografici diventano una



struttura iconologica assai fine e compatta. Senza la decodificazione della suddetta iconologia diventa difficile, se non impossibile, capire l'insieme della rappresentazione pittorica e risulta vano, e addirittura sterile, fermarsi alla descrizione dei segni superficiali quali possono essere il disegno, il colore, lo stile e così via. Invece la iconologia ci rimanda alla cultura del tempo, alla speciale congiuntura che esiste tra pittura e società, tra sensibilità artistica e funzione sociale dell'arte. L'affresco del Miracolo eucaristico si colloca pertanto nel quadro della cultura della controriforma che affida alla pittura il compito di insegnare e di diffondere la verità della religione. Cristo, Maria, la Fede, la Chiesa sono la verità della religione che qui la pittura intende confermare e diffondere. Ma il pittore, in questo rapporto, non svolge un ruolo subalterno, come potrebbe superficialmente apparire. La sua arte è lo strumento visivo indispensabile. Senza di esso la cultura religiosa non riuscirebbe a raggiungere i propri obiettivi che sono tanto più credibili e tanto più accetti quanto più efficace è l'azione della pittura. L'iconologia è anche il segno metaforico nel quale si riunisce questa "convergenza binoculare" tra fede e arte.

La rimanente parte dell'affresco non presenta particolari difficoltà interpretative: vi si leggono il famoso sogno Giacobbe a confermare l'avvento passaggio dalla terra al cielo e Mosè con il quale si conclude il ciclo del Vecchio Testamento. E poi ecco le immagini del Nuovo Testamento che iniziano con Pietro che mostra le chiavi del Regno dei Cieli, Paolo con il pesante volume delle opere, gli Apostoli che hanno diffuso per il mondo la religione di Cristo, la Madonna e Cristo. Al centro, l'altare del sacrificio con i relativi simboli della Croce (distesa sull'altare), della corona di spine che la sormonta, dell'agnello sgozzato presso uno dei vertici dell'altare. In basso il pellicano con le ali spiegate, il cesto contenente l'anfora e i pani, il leone. L'ultima dotta citazione è quella delle donne che giungono al sepolcro di Cristo. Con loro c'è la Maddalena che reca il vaso di alabastro. Sembrano risuonare le parole di Cristo nel Vangelo di Giovanni (J 13, 7-8): "Lasciate che ella conservi questo unguento per il giorno della mia sepoltura".

Sulla storia di questo affresco grava l'errore di fondo di Lionardo Vigo che nelle varie edizioni delle sue *Memorie* perentoriamente afferma che Olivio Sozzi, fin dal 1729, avrebbe trascritto questo affresco nella volta della chiesa di S. Giacomo alla Marina, a Palermo, copiandolo da un modello di Giaquinto. La datazione proposta dal Vigo non si regge in piedi, anche se è stata ripetuta da tutti gli studiosi del Sozzi e del Vasta. Ad onor del vero, M. Genova, in un suo recente studio (*I disegni di Olivio e Francesco Sozzi presso la Galleria Regionale di Palermo*, in "Le arti in Sicilia nel Settecento", Studi in Memoria di Maria Accascina, Palermo 1992 pp. 438-9), avanza timidamente l'ipotesi (la studiosa non ha mai visto l'affresco del Vasta) che nella chiesa di S. Giacomo alla Marina il Serenario abbia dipinto la volta del cappellone, mentre il Sozzi quella della navata centrale, sia pur in tempi diversi. Pur apprezzando la fine intuizione di Maria Genova noi crediamo che occorre fare il punto della situazione e ridefinire i termini del problema.

Il Vigo, appunto, nelle sue *Memorie* del 1827 (p. 49 e nota 36) e nell'edizione postuma del 1897-1900 (p. 573 e nota 36) afferma che nel 1729 Olivio Sozzi avrebbe affrescato su un modello inviato dal Giaquinto "uno spazioso quadrone" raffigurante il così detto Miracolo Eucaristico che il Vasta avrebbe copiato intorno al 1751 nella chiesa di S. Maria del Suffragio in Acireale. La notizia del Vigo non può essere accettata per una serie di motivi. Innanzitutto appare poco verosimile che nello stesso anno 1729 due

diversi pittori abbiano lavorato intorno allo stesso tema ed in una medesima chiesa. Ci risulta (A. Mazzè, *Le parrocchie*, Palermo 1979 p. 139) che la sfortunata chiesa palermitana di S. Giacomo alla Marina, che in seguito - nel 1862 e dopo varie vicissitudini - sarebbe stata definitivamente distrutta (cfr. E. Salemi, *La chiesa distrutta di San Giacomo alla Marina*, in "Archivio Storico Siciliano" X, 1885), fu risistemata sul finire del terzo decennio del sec. XVIII. Il parroco don Angelo Serio (1681-1766), che nel "riabbellimento" della chiesa profuse entusiasmo e denaro, chiamò il pittore palermitano Gaspare Serenario ad affrescare alcuni spazi della volta. Al termine di questi primi lavori (nel 1729, secondo il Mongitore) "in uno scartoccio dietro l'arco maggiore del cappellone" si scrisse *Serio parrocho 1729*. Angelo Serio, secondo il Mongitore aveva consegnato a Gaspare Serenario l'invenzione del dipinto ("*la dipintura della volta è invenzione del parroco Serio, ad esprimere il trionfo del SS. Sacramento*") il cui simbolismo s'incentra sul gesto di Maria Vergine che offre all'Eterno Padre "*un agnello scannato, ma vivo*". Il parroco aveva popolato la sua invenzione con le cinque sante *Vergini Agata, Ninfa, Oliva, Rosalia palermitane, e S. Cristina antica patrona di Palermo*. In fondo vi erano i Profeti (a rappresentare l'Antico Testamento); nella bandiera, tenuto dall'Arcangelo Michele, era dipinta "*la sfera o ostensorio del SS. Sagramento; e con uno scudo alla sinistra con intro un calice, con in bocca l'Ostia*". Nel cornicione v'era rappresentato *Booz che premia Rut per la sua fermezza d'animo*. Il Mongitore, che così descrive l'affresco del Serenario, non dice nulla dell'affresco del Sozzi. Il tema del Sozzi (quello che noi oggi possediamo nella chiesa di Ispica) è più "narrato" rispetto a quello del Serenario: è impossibile che i due dipinti siano contemporanei; anzi è da ipotizzare un lungo intervallo di tempo tra i due affreschi a giustificare la diversa qualità della loro iconografia. Inoltre nel 1729 mancava al Sozzi la capacità tecnica di eseguire l'affresco in ragione della sua età e della non ancora avvenuta frequentazione con i maestri romani. E' chiaro che il Vigo cadde in errore. Ancora: è indubitabile che fino al 1743 (che è l'anno della morte del Mongitore) il Sozzi non affrescò il suddetto soggetto nella chiesa di S. Giacomo alla Marina, per la quale fornì numerosissime tele ed altri affreschi (cfr. D. Di Marzio - a cura - *Opere storiche ed inedite sulla città di Palermo*, 1873); in caso affermativo, il Mongitore, con la sua pedante meticolosità, ce ne avrebbe fornito notizia nei suoi manoscritti. L'affresco sozziano del SS. Sacramento nella chiesa di S. Giacomo alla Marina potrebbe essere stato affrescato intorno al 1750, quasi contemporaneamente all'affresco del Vasta. E' logico, così, dedurre, che i rapporti tra i tre pittori, Sozzi, Vasta e D'Anna (che nel 1745, dopo essere stato per otto anni allievo ad Acireale di Paolo Vasta, aveva sposato la figlia di O. Sozzi) erano intensi e cordiali. Ciò va notato a dispetto di chi vorrebbe farci credere che il Vasta sia vissuto nella sua città chiuso in un isolamento che lo poneva al di fuori dei rapporti con altri artisti; con la conseguenza che la sua produzione avrebbe subito una sorta di strana involuzione, esaurendo progressivamente la portata degli insegnamenti assimilati nel corso del suo apprendistato "romano" in un *terragno* (il termine è della Siracusano) provincialismo.

Esiste al Museo di Termini Imerese uno "studio preparatorio" (dalle dimensioni di 1 m. x cm. 65 circa) che riproduce i due *miracoli eucaristici* di Ispica e di Acireale. Esso è stato generalmente attribuito a Vito D'Anna fino al 1977. In quell'anno, infatti, T. Fittipaldi ("*I disegni napoletani nella Galleria Nazionale di Palermo*", in "Arte Cristiana" 1977, XV), pubblicando il bozzetto ne ha proposto l'attribuzione ad Olivio Sozzi. Tutta

via, questo "bozzetto" è, in effetti, una pala d'altare, sia pure di limitate dimensioni, proveniente dalla chiesa termitana di S. Francesco. Nel 1860, quando la suddetta chiesa non era stata ancora chiusa al culto, essa veniva abitualmente attribuito al Vito D'Anna. Il Fittipaldi a sostegno della sua tesi non adduce adeguate motivazioni. Egli tuttavia sostiene che il bozzetto di Termini Imerese è *"esemplificato sui grandi modelli giacquinteschi delle opere del quinto decennio dal soffitto di S. Giovanni Calibita a quello di Santa Croce in Gerusalemme"* e che *"l'attrazione del maestro siciliano era rivolta ad una fase del Giaquinto tanto evoluta... da ricordare senza riserve il raffinatissimo rocaille di Cesena e da preludere ai più famosi dipinti spagnoli"*. In definitiva il Fittipaldi, mentre non fornisce adeguate motivazioni circa l'attribuzione al Sozzi del bozzetto di Termini Imerese, di fatto, nel momento in cui lo assegna per le giuste considerazioni di carattere stilistico al quinto decennio circa del sec. XVIII, viene implicitamente ad escluderne l'attribuzione al Sozzi che in quel periodo non aveva né poteva avere correnti relazioni con il Giaquinto, essendogli con successo subentrato, nei rapporti con il maestro di Molfetta, il più giovane ed attivo genero Vito D'Anna.

In questa sede, ed ai fini di perseguire l'obiettivo che ci è più caro (vale a dire la possibile definizione dei rapporti Sozzi, Vasta e D'Anna con la pittura e con i pittori non siciliani), non ci sembra che occorra sottolineare più di tanto l'errore del Vigo che colloca al 1729 l'affresco sozziano del Miracolo eucaristico per la chiesa di S. Giacomo alla Marina. Il Vigo commise questo errore per leggerezza: forse vide (ma potrebbe anche non averlo mai visto) l'affresco di S. Giacomo alla Marina, e lo assegnò al 1729. Ci sembra invece più importante sottolineare che se il bozzetto di Termini Imerese è preparatorio agli affreschi condotti a termine dal Sozzi ad Ispica (sicuramente) ed a Palermo (probabilmente) è logico dedurre che esso è anteriore ai due suddetti affreschi. E quindi, se esso, secondo quanto ci suggerisce il Fittipaldi, è databile per chiare ragioni di stile a non prima del *"quinto decennio"*, la sua composizione va a coincidere con il periodo nel quale il D'Anna, partitosi da Palermo dopo il matrimonio con la figlia di Sozzi, andò a fare il suo apprendistato presso il Giaquinto. Perché, allora, non continuare ad attribuire al D'Anna questo studio preparatorio?

Perché non confermare la tesi, già avvalorata dagli studi della Siracusano, che le modificazioni nei pittori siciliani di quel tempo verso il *cromatismo cangiante* del Giaquinto furono apportate da Vito D'Anna al rientro in Sicilia, nel 1750 circa, dal suo soggiorno romano?

Non credo che possa valere per l'attribuzione al Sozzi del bozzetto di Termini Imerese la sola ragione che egli abbia affrescato in seguito, e su questo modello, la volta della chiesa di S. Maria Maggiore di Ispica. Anzi: le profonde differenze tra l'affresco di Ispica e il modello di Termini Imerese (puntualmente registrate dal Fittipaldi: *"La traduzione ad affresco, intonato ad una fredda chiarezza di toni... sminuisce le belle qualità coloristiche del bozzetto nel quale il Sozzi sembra addirittura imitare il ductus dell'illustre maestro"*) - differenze sostanziali e non occasionali, riguardando esse addirittura il *ductus*, ossia la maniera e l'andamento pittorico che individualmente contrassegna il ritmo del disegno e la qualità della pittura - sono tali da postulare l'attribuzione dell'affresco di Ispica e del bozzetto di Termini Imerese a due distinte personalità artistiche. D'altronde sulla "caduta di tono" dell'affresco di Ispica rispetto a quello vastesco di Acireale aveva detta la sua (e bene)

anche Lionardo Vigo con quel suo sapido modo di esprimersi.

A questo punto la questione riguardante la data e l'attribuzione o meno al Sozzi dell'affresco della distrutta chiesa di S. Giacomo alla Marina credo che sia secondaria rispetto ad altri nodi che hanno bisogno di più particolare attenzione. Ma un punto occorre sottolineare: abbiamo creduto per tanto tempo (ossia dal 1827) ad una datazione impossibile (cioè al 1729) di un affresco che in quel determinato anno non avrebbe potuto essere eseguito perché esso è nato nel clima culturale, nell'insieme dei rapporti e nell'evoluzione del gusto che appartiene alla metà circa del secolo XVIII.

C'è da aggiungere come termine *post quem* il 1750 che è l'anno in cui il Serio lasciò la parrocchia di S. Giacomo per entrare nell'Oratorio di S. Filippo Neri (il Mira - cfr. Mira, *Bibliografia Siciliana, ovvero Gran Dizionario Bibliografico delle opere edite ed inedite, antiche e moderne di autori siciliani o di argomento siciliano stampate in Sicilia e fuori*; Palermo 1881, vol. II M/Z - ci fornisce interessanti notizie su Angelo Serio, nato nel 1681 e parroco fin dal 1720 di S. Giacomo alla Marina; egli fu teologo di Carlo III, avvocato provinciale dell'Inquisizione. Quest'ultima notizia non è assolutamente secondaria: anzi essa ci conferma la particolare attenzione rivolta dal Serio nei confronti dell'*invenzione* di un'opera pittorica destinata all'esaltazione del Mistero Eucaristico di cui tanto si era interessato il Concilio di Trento. Nel 1750 entrò nell'Oratorio di San Filippo Neri contribuendo a proprie spese a costruire e dotare la bellissima Villa Filippina "*fuori le mura di questa città, per divertimento dei religiosi e dei confrati dello stesso oratorio*". Nel 1758, com'è noto, il D'Anna fu chiamato a lavorare nella Villa Filippina. Ciò conferma, ancora una volta, gli strettissimi rapporti e la stima che il Serio, autentico mecenate nell'Oratorio filippino, aveva di questo pittore. Il Serio morì all'età di ottantacinque anni nel 1766. Il Sozzi, particolare assai interessante, a detta di Gaspare Palermo (*Guida istruttiva*, cit. p. 275) lo dipinse come "caudatario" di San Carlo Borromeo, in un quadro rappresentante i santi Ignazio di Loyola, Filippo Neri, emblematici di quella cultura riformistica di cui il Serio era a Palermo fedele rappresentante).

Uno degli aspetti più interessanti dell'intera vicenda riguarda la sorprendente facilità con cui il bozzetto dipinto dal D'Anna sia pervenuto al Vasta. Questi aveva bisogno in quell'occasione di un disegno per la volta della chiesa di Santa Maria del Suffragio. Non risulta che egli abbia affrescato volte di altre chiese: quella di San Sebastiano (tuttora non affrescata) e quella del Duomo di Acireale (affrescata in seguito da Giuseppe Sciuti) risultavano troppo grandi ai gusti ed alla creatività del Vasta che aveva bisogno, invece, di spazi moderatamente ristretti per impiantarvi la struttura narrativa delle sue opere. Nel 1750, avendo avuto l'incarico di decorare la piccola chiesa del Suffragio, poté contare sull'amicizia del D'Anna che gli inviò il bozzetto. Può darsi che si tratti del medesimo bozzetto che nelle sue *Memorie* (sia quelle del 1827 che quelle dell'ultima edizione) il Vigo afferma appartenga alla famiglia acese del dott. Giorgio Di Mauro. Le due chiese, quella acese del Suffragio e quella di S. Maria Maggiore ad Ispica, hanno dimensione pressoché simili e consentono lo sviluppo del bozzetto secondo due assi che misurano circa 13 m. x 7 m. Dimensioni più ampie non avrebbero consentito uno sviluppo proporzionalmente adeguato al disegno, come accadde nella volta della chiesa madre di Sortino, dove Giuseppe Crestadoro, allievo del D'Anna ("*uno dei più facili divulgatori*" del Giaquinto in Sicilia, come lo definisce la Siracusano, *Il Settecento*, p. 300), volle

L'arte del Vasta soddisfa pienamente i canoni estetici del Vigo perché i suoi personaggi parlano il comprensibile linguaggio della vita umana. Per questo egli piacque tanto al Vigo: per la capacità, a tratti icastica, della rappresentazione; per quel realismo che non si ferma alla fredda *mimesis*, ma va oltre nella direzione di uno spettacolo scenografico; per quel gusto, tutto siciliano, di raccontare un fatto, di esporlo al pubblico come se il pittore si trovasse in piazza, in mezzo alla sua gente desiderosa di apprendere e di ascoltarlo.

Le *Memorie* del Vigo sono quindi, grecanicamente, una esposizione (una *diegesis*) ed anch'esse, come gli affreschi del Vasta, distesamente raccontano. Vigo è un novello Pausania che espone, racconta, illustra.

---

affrescare anch'egli il suo *miracolo eucaristico*, ma con risultati di gran lunga inferiori rispetto al Vasta ed al Sozzi. Sia per la caduta dell'interesse teologico e sia per le ampie dimensioni della volta, il Crestadoro fu costretto a suddividere lo spazio della volta in tre distinti disegni, di cui quello destinato al miracolo eucaristico occupa la parte mediana. Ma il Crestadoro pasticcia alquanto l'originario impianto e dimostra in tal modo quanto sia importante per gli esiti artistici il fondamentale presupposto iconologico (una sorta di *Kunstwollen* riegliano).

Resta il bozzetto del Louvre, recentemente pubblicato da Pierre Rosenberg (*"Tre note napoletane"* in *"Arte e civiltà del Settecento a Napoli"*, Bari 1982, pp. 81-94). Il Rosenberg lo giudica di grande interesse non solo perché attira l'attenzione su "uno dei più dotati seguaci del Giaquinto", ossia sul Sozzi, ma anche perché "dimostra come i grandi pittori napoletani", come Solimena e Giaquinto, "formassero una nutrita scuola, la cui ambizione era imitare con la maggiore fedeltà possibile la formula messa a punto dal maestro". Ci sembra di grande importanza questa affermazione dell'illustre critico francese, perché essa mentre sottolinea "la maggiore fedeltà possibile", dall'altra pone come oggetto dell'imitazione la "formula messa a punto dal maestro", nella quale trovano posto la cultura degli allievi e la necessità di corrispondere al gusto della committenza (quale era quella siciliana). I bozzetti che noi vorremmo riattribuire al D'Anna (sia quello del Louvre che quello di Termini Imerese) stanno proprio ad indicare come la "formula" giaquintese sia stata dai maestri locali tradotta nella diversa sensibilità della cultura siciliana. L'idea del parroco Serio, intrisa di motivi teologici di stretto stampo riformistico, prima affidata al Serenario, trovò in seguito una più adeguata traduzione nella formula giaquintese recuperata dal D'Anna.

Il bozzetto del Louvre (foto 17) è stato acquisito al patrimonio di questo museo parigino nel 1978, donato da Denise e Jean Cailleux, titolari di una Galleria d'Arte. Stando alle nostre ricerche (non ancora esaurite) l'*esquisse* fu acquisito da questa galleria tramite asta, nei primi decenni del secolo. Nel caso in cui si trattasse del medesimo bozzetto posseduto nel 1875 da una famiglia di Acireale occorrerebbe riempire il vuoto di una cinquantina d'anni, impresa difficile, ma non impossibile.



Foto 17: Il Miracolo Eucaristico (Museo del Louvre, Parigi) attribuito ad Olivio Sozzi da Pierre Rosenberg.  
In base alle nostre argomentazioni, il bozzetto protrebbe essere attribuito a Vito D'Anna che intorno al 1750 ebbe assidue frequentazioni con Corrado Giaquinto.

La terza edizione delle *Memorie* (ribattezzate *Vita di P.P. Vasta*) non è ascrivibile ad una data ben precisa. Di sicuro il Vigo vi lavorò almeno per più di un decennio, dal 1864 al 1875, come ci indicano i riferimenti alla contestualità cronologica, con una serie di precisazioni e di interventi che egli era andato elaborando sulla base di nuove cognizioni. Ma noi pensiamo che vi abbia lavorato per un periodo di tempo maggiore di quanto ci è lecito ricavare dal testo stesso.

Il testo rimase fundamentalmente uguale a quello del 1827; c'è qualche modifica, non strutturale, nell'apparato o nel contorno. Ciò significa che il vecchio Vigo era rimasto soddisfatto dell'opera scritta in gioventù, perché corrispondeva all'insieme, non rinnovato, dei suoi presupposti estetici e teorici. Non l'appagavano invece i tanti vuoti lasciati inesplorati nella vita e nell'opera del Vasta, ed infruttuosi erano rimasti i tentativi, suoi e di altri, di colmarli.

Si era avvalso perfino delle *Memorie biografiche dei pittori siciliani* scritte da Francesco Manno (1754-1831) ed inviategli da Roma dal fratello Giuseppe. Francesco Manno era stato a Palermo allievo di D'Anna e scrisse in queste Memorie anche di Paolo Vasta e del suo soggiorno palermitano. Aveva frugato per tutti gli angoli di Palermo alla ricerca di qualcosa o di qualcuno che gli ricordasse Paolo Vasta. Cita personaggi (come il barone Turrisi, padre della sua "compianta amica" Giuseppina Turrisi Colonna, morta giovanissima nel 1848): tutto ci dimostra il grande amore di Lionardo per Paolo.

Il percorso del critico è contrario a quello del pittore. Questi "rappresenta" e "dà la parola" agli esseri muti delle sue composizioni; quello, dalle "mute" immagini degli affreschi cerca in ogni modo di far sentire ai suoi lettori la voce accattivante della pittura. Ci sono simboli, gesti, oggetti, volti, sguardi che rappresentano il significante e vanno pertanto svelati perché si possa andare oltre, verso il "significato" o verso la struttura profonda. Il lavoro del Vigo si fonda quindi principalmente in questa attività descrittiva e di disvelamento dell'opera d'arte, anche se non disdegna di indicare notizie storiche (come atti notarili, committenti ecc...) e pertanto rappresenta, come abbiamo più volte ripetuto, una pietra miliare nella lunga storia della critica vastesca. Con esso, nel 1905, si conclude una prima fase, dominata dalla figura possente di questo critico e pensatore. Appartiene alla pri-

ma fase il lavoro del Canonico Vincenzo Raciti Romeo dedicato alle *Notizie storiche sul Duomo di Acireale* (1886). Come era abitudine di questo studioso ( che non aveva la finezza dell'intenditore d'arte - egli stesso d'altronde afferma che la "pittura" gli "è totalmente estranea" - possedendo invece la robusta dote dello storico di razza) il suo saggio è la raccolta di una ricca documentazione intorno alla vertenza nata tra il Vasta e il Costanzo per l'assegnazione dei lavori presso il Duomo di Acireale. Egli apre la sua ricerca con le accurate riflessioni tratte da un'opera del cardinale Wiseman (1802-1865) per tanti anni rettore del collegio inglese di Roma. Il Wiseman non fu propriamente un critico d'arte e le idee che professò lo portarono ad un atteggiamento di chiusura nei confronti del Romanticismo italiano e dell'arte italiana in genere. Il rispetto che il Raciti Romeo manifesta per il Wiseman è indicativo del giudizio da lui assunto nei confronti dell'arte del Settecento e dell'Ottocento.

Tuttavia egli si mostra un estimatore dell'arte del Vasta e nel raccontarci l'oscura vicenda della "controversia" con il pittore Venerando Costanzo ("acitano" ma residente a Roma) non nasconde il suo apprezzamento per la vittoria che ne conseguì il Vasta.

### *Il Novecento fino ai nostri giorni*

Trascorrono circa vent'anni dall'inizio del secolo, durante i quali Acireale sembra essersi veramente dimenticata del suo miglior pittore. Nel 1922 Carlo Battaglia pubblica alcuni articoli sul "Giornale di Sicilia": *"Arte siciliana del 600 e del 700"*. *"Il maestro di Vito D'Anna"*; *"Piccoli santuarri di bellezza"*; *"Gli affreschi di Pier Paolo Vasta"*; *"Aneddoti su Pier Paolo Vasta"*. Scopo principale dell'autore è quello di svegliare la memoria sopita del pubblico sulla bellezza degli affreschi del Vasta. Rileggendoli non troviamo nulla di nuovo rispetto a quanto era stato precedentemente elaborato da altri studiosi Il Battaglia utilizza con cura i dati in suo possesso e si mostra estraneo alla volontà di rielaborazione o approfondimento critico. I suoi saggi si leggono con un certo interesse e vi traspare, sia pure in modo ancora velleitario e timido, il tentativo di una rivalutazione della pittura del Settecento.

Meno interessanti i saggi che Gaspare Gresti (*"Il caposcuola della*



*pittura siciliana nel Settecento*” in “Corriere di Sicilia” Catania, 1923) e G. Scuderi (“*Acireale e le doverose onoranze a Pietro Paolo Vasta*” in “Il popolo di Roma”, 1933) dedicano al nostro pittore. Invece nel 1934 un giovane studioso, destinato a ricoprire un ruolo importante nella storia culturale di Acireale con la sua opera intelligente di fine cultore delle arti e di insuperabile maestro, Antonino Sergi; pubblica ne “Il popolo di Roma”, in occasione dei “*trecento anni della chiesa monumentale*” di S. Maria del Suffragio, un interessante articolo sugli affreschi del Vasta in tale chiesa. Nel saggio si nota, finalmente, un nuovo approccio all’opera pittorica basato sull’analisi delle geometrie interne a ciascun affresco e dei colori. Il Sergi nota in alcuni di questi affreschi una “sapienza costruttiva” ove le figure si dispongono per “piani sovrapposti” con la tendenza a formare dei triangoli o delle piramidi. Parimenti il Sergi si sofferma sulla “sinfonia dei colori” che caratterizza le migliori opere del Vasta. Riguardo alle “ascendenze”, l’autore sottolinea le frequenti citazioni del Correggio “*mago del movimento*”, in grazie delle quali il Vasta “*annega in penombre e luci morbide le figure centrali e le masse di nuvole*”. Il Sergi sconosce tuttavia che la scena del Miracolo Eucaristico in questa chiesa del Suffragio è una copia tratta da un modello come generalmente si sostiene “giaquintesco”, sicché attribuisce al Correggio quello che invece appartiene al pittore molfettese. Di conseguenza non tratta la questione dei rapporti tra Giaquinto, Vasta, Sozzi e i discepoli di costui che, come Giuseppe Crestadoro nella chiesa di S. Giovanni a Sortino, continuarono - in una progressiva attenuazione della fedeltà all’originale - la stanca rielaborazione della scena eucaristica. Ma coglie, in ogni modo, quella che è una caratteristica, ed insieme il pregio, dell’opera vastesca, vale a dire la eccezionale resa coloristica che aveva, più di cento anni prima, tanto scaldato il cuore del Vigo.

Il Sergi ebbe inoltre il merito di “presentare” nel 1970 un’altra basilare opera sul Vasta, quella di Mario Blanco, *La pittura del Settecento in Sicilia. Gli affreschi di Pietro Paolo Vasta nelle antiche chiese di Acireale*, edito nel 1966 e ripubblicato nel 1970. Con quest’opera del Blanco ha inizio la terza ed ultima fase degli studi vasteschi. Gli studiosi ora sembrano essere più attenti a collocare l’opera del nostro pittore in un panorama più vasto (quello siciliano ed, anche, quello napoletano e

romano) in modo tale da individuare meglio le sue specifiche peculiarità alla luce delle esigenze sia pittoriche che sociali. Il discorso diventa sempre più interessante ed il Blanco sembra porne le premesse. Manca tuttavia a questo studioso, a sostegno dei suoi sforzi ermeneutici, il riferimento ad un'opera fondamentale sulla pittura siciliana del Settecento. L'opera della Siracusano (1986) è ancora lontana e le precedenti ottocentesche opere sono troppo datate per poter costituire un valido strumento di lavoro ed un supporto utile alla ricerca. Sicché il lavoro del Blanco, sebbene impostato su un solido impianto metodologico, è fondato sull'avviso che tutta la pittura siciliana del Settecento non è altro che uno stanco e pedissequo riflesso della più "importante" pittura romana, napoletana e bolognese. Il suo intento, più o meno esplicito, è sostanzialmente quello di porre il Vasta dinanzi ed a confronto con i tantissimi pittori del Seicento o ancora anteriori, dal Domenichino al Lanfranco al Reni, appena accennando all'importantissimo lavoro di filtro operato non tanto dall'Accademia romana di S. Luca quanto dai singoli maestri che, in collegamento con l'Accademia o indipendentemente da essa, riuscirono a traghettare la pittura del Seicento verso esiti decisamente diversi. Dalla lettura dell'opera del Blanco sembrerebbe che il buon Vasta abbia tratto ispirazione, direttamente e senza alcuna mediazione, dalla imitazione pedissequa degli autori testé citati, con la conseguenza che il lettore finisce con l'essere indotto a credere che al Vasta sia mancata assieme alla originalità più completa anche la personalità stessa di pittore, limitandosi nella composizione delle sue opere a riprodurre, cartoni tratti da diverse opere originali. Il Blanco afferma di aver voluto fare "un'indagine comparativa tra i lavori del Vasta e quelli degli artisti romani e napoletani che avevano dato un'impronta alla pittura del '600 e dei loro epigoni". E tuttavia da questa indagine viene fuori che "al Vasta mancò quella luce del genio che permette ad un artista di dare alle proprie opere un'impronta spiccatamente personale e di innovare nell'arte con fervida potenza creativa". La qualcosa, diciamo pure, è impossibile ritrovare nell'arte del Settecento.

Si prenda, ad esempio, ciò che il Blanco dice a proposito degli affreschi vasteschi nel coro della basilica di S. Sebastiano: *"In particolare gli angeli eseguiti dal Vasta...ricordano quelli del Solimena nella Caccia-*

*ta di Eliodoro dal tempio nella chiesa di Gesù Nuovo in Napoli...Accanto a motivi del Solimena si riscontrano...motivi dei Carracci, del Lanfranco, del Reni, del Domenichino, del Guercino e del Maratta*". L'esame delle opere del Vasta nel libro del Blanco risente di questa impostazione metodologica troppo analitica e sembra oggi alquanto superato per ciò che concerne gli esiti. Il Blanco è ancora saldamente dell'avviso che tutta la pittura siciliana del Settecento non è altro che una copia di precedenti capolavori e descrittiva è la sua analisi per riuscire a rendere conto delle qualità e dei meriti (quelli che siano) del pittore. E' questo, in fondo, il benevolo rimprovero che Antonino Sergi, con molto garbo, rivolge al Blanco nel presentare, nel 1970, il suo libro all'Accademia degli Zelanti di Acireale. Egli, infatti, dice che *"viene rilevato dal Blanco... che le figure peccano di staticità accademica; che egli non possa essere considerato un genio della pittura; che soprattutto appare un artista eclettico"*. Il Sergi rettifica la portata di tali affermazioni; e pone le premesse per uno studio meno tecnico dell'opera del Vasta e più attento ai valori umani e sociali che da essa traspaiono. In fondo occorre, proprio nel momento in cui con il Blanco (al quale va riconosciuto questo merito) ci si andava liberando degli schemi ottocenteschi di una illustrazione poco significativa e troppo minuziosa delle opere vastesche, che si evitasse il rischio di ridurre il lavoro del critico ad una sorta di registrazione ragionieristica delle citazioni da altri pittori. Ed il Sergi, su questa strada, afferma cose assai interessanti. Il Vasta, a dispetto delle sue traversie, ebbe, secondo il Sergi, una *"visione quasi sempre serena della vita"*. Si pone finalmente il collegamento tra arte e vita che è, a nostro giudizio, fondamentale ai fini della comprensione dei prodotti artistici.

Questa visione serena della vita si manifesta tecnicamente nella *"composizione delle scene"*, nell'atteggiamento dei personaggi e *"nella distribuzione della luce e dei colori"*. Ed ancora, il Sergi accenna (sia pure senza approfondire) alla *"fede profonda e sincera"* del Vasta, al suo *"sicuro intuito psicologico"*, alla *"maestria nel trattare la grande composizione"*. Purtroppo il lavoro del Sergi si ferma qui: e non poteva egli andare oltre, nell'occasione della presentazione del libro del Blanco.

Intanto nel 1986 il Liceo classico Gulli e Pennisi di Acireale, realizzando un progetto didattico ed educativo finalizzato alla conoscenza

ed alla valorizzazione del patrimonio culturale della propria città, allestiva una “mostra antologica e fotografica” degli affreschi del Vasta nel Duomo e nelle chiese acesi di S. Sebastiano e del Suffragio. Venivano presentate circa venticinque grandi riproduzioni di altrettante opere del Vasta. L'intento era anche divulgativo. Appendice della mostra fu un articolo pubblicato subito dopo in “*Zetesis*” (13), la rivista della scuola, in cui il preside, che è anche l'autore delle presenti note, poneva in luce gli strettissimi legami che uniscono la produzione del Vasta alla cultura (alla fede, alla tradizione, alle esigenze della committenza) del territorio nel quale egli non solo si trovò a vivere, ma volle esercitare il mestiere di pittore. In fondo la sua creatività viene a collegarsi con le coordinate culturali della sua gente. La lettura del ciclo del martirio di San Sebastiano, nell'omonima chiesa, esemplifica questo stretto rapporto tra pittura vastesca e cultura popolare, e pone il Vasta non tanto in relazione con l'aristocratica e raffinata cultura settecentesca quanto, invece, con la calda e spontanea devozione della sua gente.

In questa stessa rivista del Liceo acese Giovanna Rimini, in un articolo tanto sobrio quanto equilibrato, coglieva nel Vasta “*l'esigenza di agganciare il mondo per molti aspetti evasivo ed edonistico dell'arte settecentesca ad un rapporto mai del tutto superato con la natura, la realtà, la storia, i sentimenti*”.

Nel 1986 veniva pubblicata *La pittura del Settecento in Sicilia* di Citti Siracusano. Non credo che d'ora in avanti si possa fare a meno di consultare la suddetta opera da parte di chiunque voglia intraprende-

---

(13) Cfr. *Zetesis*, anno I, 1987. In questo primo numero della rivista del Liceo Gulli e Pennisi di Acireale ben tre furono gli articoli dedicati al pittore acese, a testimonianza dell'interesse che in quel periodo cominciava a rifiorire intorno al pittore di Acireale: A. Sciacca, *La mostra delle opere di Paolo Vasta. Un'ipotesi di programmazione scolastica*; G. Rimini, *Paolo Vasta: una presenza di ritrovare*; M. Corregiani, S. Reitano, F. Scionti, L. Sorrentino, *Una ricerca critico-biografica su Pietro Paolo Vasta*, nella quale questi quattro giovani del Liceo pubblicavano per la prima volta il certificato di matrimonio del Vasta con Isabella Adami, avvenuto il 26 gennaio 1726 e non, come sulla scorta del Vigo fino a quella data si continuava a credere, tra il 1720 e il 1724. Un altro importante contributo offerto dalla Scuola di Acireale è stato recentemente quello della Scuola Media Paolo Vasta, la quale, fra l'altro, ha allestito una mostra fotografica delle tele del Vasta, diffondendo una “guida” (ciclostilata) curata da Maria Teresa Platania.

re studi su singoli pittori siciliani o su tutta la pittura isolana del Settecento. Si tratta di uno studio che per la prima volta definisce ed illustra l'opera dei pittori siciliani in quel secolo, cioè nel Settecento, che è da considerarsi come un'importante cerniera tra l'esperienza passata, dominata da forti ed esuberanti passioni, ed una visione dell'arte più serena, più armoniosa, preludio delle grandi svolte che tramite il neoclassicismo approderanno all'arte ottocentesca e contemporanea. La pittura del Settecento in Sicilia è un'autentica realtà che fa parte della nostra cultura e della nostra storia. Essa, assieme all'architettura ed anche autonomamente da questa (non più, dunque, una pittura ancella della più fortunata architettura!), ebbe un ruolo importantissimo nel lavoro di ricostruzione di buona parte della Sicilia (soprattutto di quella orientale) dopo il tremendo terremoto del 1693. Visitare cittadine, pur di piccole dimensioni, come Sortino, Ispica, Solarino, Ferla, Avola è per l'uomo del nostro secolo un'autentica sorpresa, perché gli è data facoltà di compiere un tuffo nel passato, ossia in quel magico crogiolo di fede, di arte, di tradizioni, di cultura nel quale esse vengono "ludicamente" a trovarsi ed a confrontarsi durante il secolo XVIII sia le città demaniali, nelle quali per mancanza di una nobiltà accreditata l'unica o la preponderante committenza fu quella religiosa, e sia le città feudali la cui ricostruzione (è il caso di Grammichele - già Occhiolà - dipese dalla fastosa smania di *grandeur* della nobiltà locale in concorrenza con gli altri casati isolani.

Il lavoro della Siracusano da questo punto di vista è essenziale, anche se, a distanza di più di dieci anni, avrebbe verosimilmente bisogno di una attenta revisione che tenga nel debito conto i lavori di approfondimento nati proprio sotto l'influsso della sua opera e la necessità di rivedere i presupposti fondamentali e teoretici su cui esso è fondato.

Nel lavoro della Siracusano l'opera del Vasta, rispetto allo *status* precedente, subisce un notevole ridimensionamento.

L'opera della Siracusano ha tutti i pregi e i difetti di un repertorio. Ogni pittore siciliano è analizzato in una essenziale monografia che ne ripercorre la biografia e ne illustra le opere. Da questo punto di vista, come repertorio, il Settecento della Siracusano è un indispensabile strumento di lavoro per chi voglia pervenire rapidamente ad una pa-

noramica informazione sulla pittura siciliana di questo secolo. Ed è già tanto se pensiamo che fino a qualche tempo addietro mancava un lavoro del genere, non potendosi annoverare credibilmente tra i repertori moderni il pur famoso *Pittori e scultori siciliani dal Seicento al primo Ottocento* di Sgadari Lo Monaco (1940). La logica del libro della Siracusano resta quella di un repertorio, perché è stato concepito come una rassegna di pittori ed artisti: mancano, infatti, robuste e fondamentali coordinate che possano sufficientemente spiegare la molteplicità delle manifestazioni dell'arte di quel secolo.

Il lettore del volume della Siracusano riceve netta l'impressione che la studiosa, pur trattando con competenza di questi argomenti, voglia considerare l'arte in genere come una sovrastruttura e non come un elemento essenziale e connaturato con la società, con la cultura, con la fede in un determinato momento della storia: insomma un *Kunstsollen* alla maniera del Riegl (14).

Ridotto semplicisticamente, il ragionamento della Siracusano, potrebbe essere così sintetizzato. La cultura locale, priva di una robusta tradizione, dovette ad un certo punto accettare la sfida delle culture delle altre regioni e fu costretta a modificare i propri codici espressivi (nell'arte come nella letteratura). Moltissimi pittori si recarono a Roma, dove potevano assimilare o un "accademismo classicista che rispecchia le esigenze notoriamente più reazionarie e convenzionali della committenza religiosa" o, al contrario ed in senso innovativo, "l'influenza trascolorante del Giaquinto", con le sue "leggerezze e le fluenti materie cromatiche" o "le delicate movenze e sospirose atmosfere del Conca". Sembra proprio che la barriera o il diaframma tra il bello e il brutto, tra il sublime e il terragno consista, paradossalmente a nostro giudizio, nella minore o maggiore capacità di un pittore siciliano di assimilare la leggerezza cromatica del Giaquinto o la sospirosa atmosfera del Conca.

Una delle condizioni che ci permettono di pervenire ad una valutazione adeguata dell'arte del Settecento in Sicilia è, invece, la capacità di collegare i fenomeni artistici con la realtà culturale e sociale del tempo. E' certamente importante sotto questo aspetto ricordare gli eventi che caratterizzarono quel secolo, ed insieme tutti i secoli della

---

(14) A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Firenze 1953

storia siciliana. Mi riferisco ai terremoti, alle catastrofi naturali, alle epidemie, alle insurrezioni; e poi alla triste e rassegnata accettazione di qualunque dominazione, o austriaca o piemontese o spagnola; ed ancora alla diversa configurazione delle città della Sicilia a seconda che appartenessero al re o al locale feudatario. Questi, e tanti altri ancora, sono i punti di riferimento della realtà dell'isola, sotto l'aspetto generale e complessivo. Ma lo storico dell'arte non può fermarsi qui. Egli sa che l'arte talora resta indifferente dinanzi a questi fenomeni di carattere generale, mentre avverte una pulsione incontenibile verso altri aspetti apparentemente meno importanti ma in realtà essenziali perché intrinseci alla vita stessa di quel secolo. Tra di essi un posto di primissimo piano occupa la fede. Qui non importa interrogarsi, come invece fa la Siracusano, circa la schiettezza della fede nel Settecento: se sia stata, cioè, sincera o innaturale, devozionale o mistica. La fede, comunque la si intenda, ha segnato profondamente la cultura di quella gente e, legata come fu all'impegno propagandistico seguito alla controriforma, in certo senso costituì l'unica cultura -la forma di vita- di allora. Ed in questo senso essa ha segnato buona parte anche della produzione artistica.

Il gioco dei rapporti tra committenza ed artisti si realizzava proprio intorno alla fede, intesa come culto dei santi o come racconto di episodi biblici. Pertanto lo storico dell'arte non può fare a meno di assumere questo rapporto tra fede ed arte come nucleo fondamentale delle sue ricerche, perché esso è il centro, una sorta di volano, di tutta l'attività artistica del secolo.

Il libro di Dufour e Barbera su *Arte e devozione a Melilli* (1993) è sulla buona strada e rappresenta un momento notevole degli studi sulla creatività artistica nel Settecento siciliano. Un'antropologa ed uno storico dell'arte, entrambi di provata esperienza, hanno affrontato due temi diversi ma complementari. Ne è sorto un libro assai interessante che studia la produzione artistica di Melilli (una cittadina del Siracusano) nella chiesa dedicata a San Sebastiano (la produzione è in prevalenza opera di Olivio Sozzi, anche se in misura minore si riscontrano opere di Filocamo, di Ciampolo ed altri) rapportata allo spesso antropologico della devozione al santo bimartire.

Nel libro della Siracusano, invece, questo rapporto viene ignorato,

poiché la studiosa appare interessata solo a definire le qualità tecniche assimilate dai pittori siciliani durante il loro apprendistato a Roma o altrove ed alla loro capacità di riversare tali qualità nella produzione pittorica realizzata al ritorno in Sicilia. E' indubbio che il "viaggio" a Roma dei tantissimi pittori siciliani del Settecento rappresenta uno dei capitoli più suggestivi, se non addirittura romanzeschi, della storia siciliana di questo secolo. Uno stuolo di giovani artisti si recò a Roma con il miraggio di poter apprendervi il "mestiere" di pittore, alla scuola dei grandi. La cultura artistica siciliana riconosceva il proprio ritardo rispetto alle svolte innovative dell'estetica e del gusto e correva ai ripari, impegnando i propri giovani talenti in un viaggio avventuroso, fatto di incognite, di insidie, non sempre destinato al successo. Quelli che furono in grado di tornare ingaggiarono una febbrile corsa alla committenza nella speranza che arridesse loro il successo dopo anni di difficoltà e di umiliazioni. Tuttavia è sbagliato credere che i migliori pittori siciliani del Settecento siano stati coloro che riuscirono ad assimilare perfettamente le tecniche più significative del momento. La tecnica pittorica è sicuramente un requisito dell'arte, uno strumento essenziale ed indispensabile. Occorre, però, che la tecnica si coniughi con l'intelligenza del pittore, con la sua sensibilità creativa ed interpretativa. La Siracusano commette il medesimo errore, peraltro giustificabile, che gli studiosi dell'Ottocento commisero indagando sull'Ariosto e sulle sue fonti. La grandezza dell'Ariosto è certamente costruita sul propedeutico lavoro di lettura, ed è giusto che i critici cerchino di ricostruire la mappa della sua memoria letteraria. Ma essa va al di là delle fonti e si fonda su altri elementi come la fantasia creativa, a tratti incontenibile, dell'autore dell'Orlando. Allo stesso modo, la ricerca del cromatismo del Conca e del Giaquinto nei pittori siciliani del Settecento può essere un buon lavoro: ma se vuole superare i limiti di una mera esercitazione "scolastica", questa ricerca deve andare oltre ed in direzione dello studio della creatività, del rapporto tra pittore e cultura locale, della mediazione tra arte e fede, tra arte e tradizione, tra arte e storia.

Tornando al Vasta della Siracusano, ci sembra che la studiosa sia incorsa in un vistoso errore di valutazione complessiva della sua opera. Sembra, appunto, alla Siracusano che il Vasta, giunto come gene-



ralmente si crede a Roma nel 1714, quando la figura del Maratta, che tuttavia era morto l'anno precedente, dominava ancora l'universo pittorico di questa città, abbia assimilato una lezione destinata ben presto a raffreddarsi ed a rimanere indifferente dinanzi alle richieste di un'arte rinnovata, più vivace e lepidamente giocata sugli effetti di un cromatismo cangiante e raffinato. Come quello del Conca e soprattutto del Giaquinto. La produzione del Vasta appare dunque alla Siracusano piuttosto ritardata rispetto alle novità introdotte in Sicilia dal D'Anna, dal Sozzi (per ciò che il Sozzi ebbe modo di apprendere dal suo pupillo e genero) e dagli allievi del D'Anna. Le sue figure sarebbero inficiate da un ingombrante gigantismo, i colori sarebbero accecanti, e così via.

Noi crediamo che alla Siracusano sfuggano almeno due considerazioni. La prima è di carattere generale. Il Vasta di ritorno ad Acireale, sua città natale, nel 1732, vi rimase attivo per circa ventitré anni durante i quali seppe interpretare il gusto della sua gente, la fede religiosa, il culto dei santi, la sensibilità e le aspirazioni. Crediamo che pochi pittori abbiano saputo, come lui, penetrare così intelligentemente nello spessore antropologico e culturale delle popolazioni etnee per coglierne gli aspetti più salienti ed essenziali e trasformarli in creazioni artistiche. Questa considerazione va fatta, ovviamente, in senso assoluto e senza entrare nel merito dei giudizi estetici soggettivi della Siracusano, che ci appaiono gratuiti ed infondati. Mette conto inoltre rilevare che il rapporto pittore/pubblico è essenziale nell'interpretazione dei fatti artistici, perché nel Settecento il "circuit" della comunicazione, essendo piuttosto ristretto (ben diversamente quindi dalla "comunicazione globale" dei nostri tempi) poneva tanto direttamente a contatto il pittore e i fruitori della sua opera che si realizzava tra di loro un vero e proprio scambio continuo di impressioni, di suggerimenti, di approvazioni, di critiche. La produzione di un pittore, come il Vasta, veniva quindi a calarsi nella realtà sociale della sua gente, modificandola ed essendone a sua volta modificata, e rappresentava la sintesi di un processo di sedimentazione culturale iniziato chissà quanto tempo prima. Il ciclo vastesco, ad esempio, nella chiesa acese di San Sebastiano, è ampiamente espressivo di tutta l'ampiezza devozionale che Acireale ha voluto dedicare al culto di questo santo.

V'è una continuità narrativa capace di trasferire ogni singolo episodio nel *continuum* di una trattazione compiutamente perfetta: una narrazione, appunto, atta ad unire cielo e terra, agiografia e teologia, in un'alternarsi di larghe concessioni al gusto popolareggiante e di frequenti richiami ad un insegnamento per così dire sapienziale. E' mancato fin qui un lavoro di indagine critica di tipo panofskyano, benché il Settecento siciliano con il copioso sistema della sua simbologia offra abbondante materiale ad una ricerca in chiave iconografica. Sono convinto che attraverso questa chiave di lettura la produzione pittorica siciliana aprirebbe scenari interessanti sul panorama della vita sociale e culturale di questo secolo, nel quale l'arte e la fede, giocando insieme una partita interessantissima di ammiccanti e complici rimandi, costituivano una valvola di sfogo per una società gravata da molteplici inibizioni.

La seconda considerazione, così come è ampiamente documentato in altra parte del presente saggio, ci induce a scartare l'ipotesi di un apprendistato "totalmente" romano e marattesco del Vasta. La sua arte appare singolarmente segnata da un sincretismo non appreso alla scuola del Maratta o dei suoi epigoni romani. Vi troviamo elementi provenienti da altri centri nei quali la cultura pittorica romana, e soprattutto quella del Maratta, viene filtrata da una sensibilità diversa e da un gusto più proclive alla narratività. In questa sensibilità si avverte la presenza del Conca e di altri pittori attivi presso la corte torinese in cui si operava un'intelligente mediazione tra le diverse tendenze, mostrandosi aperta agli influssi della pittura transalpina, così frequenti nel Vasta.

Sulla base delle precedenti considerazioni, la palma di maggior pittore siciliano di quel secolo viene dalla Siracusano assegnata a Vito D'Anna, per le sue evidenti derivazioni dal Giaquinto e dal Conca. Sfugge alla Siracusano che la stessa produzione del D'Anna è differenziata anche a causa delle diverse esigenze della committenza che a Palermo spingeva verso esiti rocailles, mentre in altri luoghi pretendeva ancora una più marcata fedeltà al classicismo accademico di stampo marattesco. Ed inoltre la Siracusano assegna al D'Anna, ancora giovanissimo allievo del Vasta, il merito di aver sollecitato il maestro "*verso formule del barocchetto conchiano*" nel così detto "ciclo di San Camillo

dei Crociferi”, quando al D’Anna questi influssi, per la sua giovanissima età, dovevano essere naturalmente sconosciuti.

Il giudizio della Siracusano nei confronti del Vasta è decisamente negativo, e vogliamo augurarci che esso derivi solo dalla lettura del libro del Blanco, e non da una visione diretta delle sue opere. Ad Acireale, secondo la studiosa, *“le decorazioni pittoriche del Vasta si inseriscono in una suddivisiva spaziale degli interni assai lontana dalle leggiadre modulazioni del rocò”* determinando *“un tono corposo ed aggressivo ed una sensibilità terragna ed esagitata, sapidamente locale”*. La qualcosa sinceramente ci sorprende. Il confronto con il D’Anna, il quale dovette pur avere un qualche debito nei riguardi del proprio maestro Vasta, mette in evidenza nel pittore palermitano *“il sopravvento della grazia settecentesca”*, mentre nel Vasta, con il *“gigantismo sproporzionato”* delle sue figure, grava *“il tentativo di allacciarsi ad una tradizione eroica ed enfaticizzata”*. Egli, secondo la Siracusano, *rimarrebbe lontano dall’esaltante bellezza pittorica del Solimena e dalle tenerezze cromatiche del Giaquinto*.

Nel 1987, a testimonianza dell’interesse della critica nei confronti del Vasta ed, anche, per soddisfare le richieste di alcuni Enti di Acireale, Giuseppe Frazzetto pubblicava il suo *Pietro Paolo Vasta, pittore (1697-1760)*. E’ sereno convincimento di Nunzio Sciavarello, al quale si deve l’introduzione al volume, che il Vasta *“si staglia per la sua capacità coloristica e per l’agile trattamento dello spazio pittorico”*. Si tratta di un giudizio tecnico (lo Sciavarello è uno dei pittori più accreditati in ambito almeno regionale) assai diverso da quello della Siracusano che rimproverava al Vasta la scarsa capacità di suddividere lo spazio secondo le leggiadre modulazioni del rocò. Diciamo ciò a riprova di quanto contrastanti siano i giudizi critici laddove non si fondino su criteri sicuramente obiettivi.

Il Frazzetto esordisce affermando che il Vasta è una figura emblematica delle contraddizioni del suo tempo, librato com’egli è, tra piacevolesse tradizionali e aggiornamento del gusto. Il Vasta è per il Frazzetto il *petit maître* di un territorio provinciale e tradizionalista, sebbene nella sua pittura si trovino spunti *“riferibili alla più aggiornata cultura di Corrado Giaquinto e di Sebastiano Conca”*. La linea interpretativa del Frazzetto si muove dunque lungo la falsariga di quella

tracciata dalla Siracusano. In compenso, tuttavia, egli si dimostra più analitico e puntuale nelle argomentazioni. Il Vasta del Frazzetto è, *“più che un intellettuale (15) che problematizza il proprio specifico sapere, un artigiano di prestigio fornito di un’abilità tecnica apprezzata per la sua spettacolarità e piacevolezza”*, sebbene non compiutamente in possesso di una intrinseca qualità formale ed espressiva. Il Frazzetto passa in rassegna la produzione del Vasta, dalle prime opere nella chiesa di San Sebastiano alle ultime nella chiesa di Sant’Antonio. Nei primi affreschi egli nota *“una levità narrativa sorretta da una non irrilevante accortezza d’impianto”* anche se vi domina un *“evidente influsso cortonesco... tendente ad un che di declamatorio, scenografico”*. Infatti la narrazione delle vicende del Santo avviene secondo un registro narrativo *“teatralizzato”* e dominato dallo *“stupore”* (lo stupore della ierofania di Cristo nella casa di Nicostrato) e dalla *“meraviglia”*, sottolineati dal *“muto discorso”* delle braccia e delle mani.

Il critico, proseguendo nell’esame delle opere del Vasta, si spinge a trovarvi da una parte *“il segno della continuità d’una linea culturale fra il cromatismo napoletaneggiante del Borremans e il moderato classicismo-barocchismo dell’acese”* e dall’altra il legame della sua pittura *“con gli ambienti aristocratici cittadini di cui sa interpretare il gusto per il grandioso e per una narratività risolta in superficie, senza eccessive implicazioni dottrinarie”*. Nelle altre successive opere subentra allo stupore una *“grazia raffinata e mondana”*. E’ il caso delle Nozze di Cana nel Duomo di Acireale, i cui affreschi sarebbero espressione di un sentimento festevole. Rimarcando il concetto di religiosità presente nelle opere del Vasta, il Frazzetto ritrova gli elementi per poter individuare una chiara svolta verso il sentimentalismo e il rococò, soprattutto nelle chiese di San Camillo e del Suffragio: non mancano in questa parte della sua produzione i frequenti e sottolineati richiami a precedenti

---

(15) I pittori del Settecento, soprattutto in Sicilia, poco hanno a che fare con la figura dell’intellettuale dei nostri giorni. Pur essendo inseriti nello spessore culturale del loro tempo, questi pittori erano per lo più dei modesti artigiani dotati di tecnica talora raffinata, ai quali la committenza richiedeva di riprodurre immagini e tematiche corrispondenti alle attese della gente. Un ruolo, questo, decisamente ripetitivo, se si vuole, dal quale l’artista si salvava con un atteggiamento improntato a grazia, talora anche a civetteria, e caratterizzato da una grande voglia di raccontare.

autori: la Rebecca al pozzo è, secondo il Frazetto, di impostazione giacquintesca con l'accentuazione di elementi in fondo "irrilevanti" come i panneggi. "Ma soprattutto vi si mostra l'uso d'un modello femminile (forse ancor meglio esemplato dall'Agar e l'Angelo) riferibile ad influssi molteplici, ma tanto ricorrenti da potersi individuare come peculiari del Vasta... Agar è in certo senso la più compiuta incarnazione dell'ideale femminile del Vasta".

Il libro del Frazetto ci sembra dominato da un vivo interesse nei confronti dell'opera del nostro pittore e, sebbene talvolta risenta dei perentori giudizi della Siracusano, si riscatta tuttavia per la volontà di penetrare nella compiuta essenza della pittura considerata come la sintesi di tante componenti culturali e sociali, oltre che puramente tecniche.

Lo scarso interesse dimostrato dalla Siracusano verso il Vasta si trasferisce di peso nel volume che Giancarlo Sestrieri dedica a *La pittura del Settecento*, 1988 (16), nel quale solo fugacemente, peraltro, ed in una striminzita appendice, leggiamo una succinta nota sul Settecento siciliano. Ci stupisce questa pur confessata ed ammessa ignoranza della pittura siciliana in uno studioso del valore del Sestrieri, e ci vien fatto di pensare alla stessa ammissione, ma di circa due secoli addietro, del Landi nella sua *Storia pittorica d'Italia*: sono trascorsi invano ben due secoli senza che molti autorevoli studiosi abbiano ritenuto di rivolgere la loro attenzione alla pittura del Settecento siciliano della quale si ignora quasi tutto. In tale gretta prospettiva tutti i pittori, anche quelli lodati, si ritiene che svolgano una funzione ripetitiva e generalmente anonima, ed il loro ruolo consisterebbe nell'aver saputo

---

(16) G. Sestrieri, *La pittura del Settecento*, Torino 1986. Troviamo, inoltre, menzione del Vasta in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990, II p. 895. La "voce" Vasta, e tutto il capitolo dedicato alla pittura in Sicilia, sono stati scritti dalla Siracusano. Sicché non sorprende se le argomentazioni e i presupposti metodologici sono quelli, già noti, de *La pittura del Settecento in Sicilia*. Si deve, invece, a Maurizio Vitella la "voce" *Pietro Paolo Vasta* nel *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura* di Luigi Sarullo, Palermo 1993. Questo lungo articolo (pp. 553-557) aggiunge pochissimo a quanto già sappiamo sulla vita e sulle opere del Vasta, ripetendo i generici luoghi comuni tramandatici da più di due secoli (il Vasta a Roma fra il 1714 e il 1726; amico di Ottoboni e Spinola; poi a Napoli, allievo del Solimena, ecc...). Ci saremmo attesa una più puntuale valutazione dell'opera vastesca.

trasferire da una regione d'Italia alla Sicilia le suggestioni di una pittura assimilata senza molta convinzione ed imposta ad una committenza distratta e incompetente. Mentre, invece, il merito dei pittori siciliani è complessivamente quello di aver saputo assumere ed interpretare il ruolo di innovatori nei confronti di una tradizione ormai sclerotizzata e di aver individuato come destinatari della loro opera (per ciò che concerne la pittura religiosa) non solo i reali committenti ma anche, e soprattutto, la gente di cui seppero cogliere i sentimenti e la fede.

Il Sestieri fa nella sua Appendice il sunto del libro della Siracusano, sicché non c'è affatto da stupirsi se in essa non trova posto alcuno la pur doverosa menzione dell'opera del Vasta.

Nel 1988 è pubblicato il sobrio libro *Pietro Paolo Vasta* di Felice Saporita. L'autore, per sua stessa dichiarazione, si propone scopi prevalentemente divulgativi. L'opera in ogni caso si raccomanda per lo stile asciutto ed essenziale e per la chiarezza delle argomentazioni.

Nel 1992 nella sua *Storia di Aci* Gaetano Gravagno dedica alcune pagine alla biografia del Vasta. Egli corregge vari e consueti errori nella biografia del pittore, ripetuti senza molta acribia. La più rilevante correzione riguarda l'alunnato del Vasta presso Giacinto Platania. Dal Carpinato e dal Vigo in poi era stato ripetuto che il nostro pittore aveva appreso i primi rudimenti dell'arte pittorica presso la bottega del Platania, ignorando che questi era morto nel 1691, cioè prima della stessa nascita del Vasta, e non come generalmente si è creduto nel 1721. A parte, comunque, l'estraneità temporale, fra i due pittori accesi intercorre una notevole distanza nella cifra stilistica, poiché il Platania sembra immerso in un'atmosfera densamente secentesca con forti derivazioni a volte tratte dal Novelli, rigide come sono le sue figure, statiche ed immerse in una freddezza atemporale. Mentre quelle del Vasta respirano a pieni polmoni l'aura vitale e schietta di un festoso e caldo realismo. Tuttavia in certi ritratti, specie femminili, la distanza tra i due pittori si accorcia come accade nella Sant'Orsola della chiesa di San Francesco di Paola, dove la santa del Platania - sia per la calda combinazione dei colori e sia per una certa vivacità dei tratti del volto - sembra personaggio assai familiare a quelli del Vasta.

Nel 1993 veniva pubblicato il volume *Pietro Paolo Vasta* nel quale

Alfonso Sciacca, autore del presente scritto, produceva un saggio su *Memoria storica e critica*, mentre Maria Teresa Di Blasi stilava un sobrio e puntuale commento agli affreschi del pittore nelle tre chiese acesi del Duomo, del Suffragio e di San Sebastiano. Il commento della Di Blasi è diverso dai precedenti, perché l'autrice si dimostra attenta nell'individuare le qualità "tecniche" del nostro, nel collegarle con le esperienze pittoriche del tempo contemporaneo o passato e nel leggerle nel contesto della "viva" realtà del Settecento. Valga come esempio il commento alle Nozze di Cana: *Lo sguardo del visitatore* - afferma la Di Blasi - *è preso dai lacci dei corsetti che comprimono, a fatica, i busti generosi delle belle borghesi di Provincia. Turbanti di turco. broccati di re, diademi di principessa, gocce di perle, sguardi ammiccanti, serve premurose, gesti ingordi, tintinnio di coppe e di bicchieri... Com'è avvenuto in altre epoche storiche, soprattutto a partire dal Rinascimento, gli episodi evangelici legati al momento del pasto, come l'Ultima Cena, le Nozze di Cana, la Cena in casa di Simone, la Cena in Emmaus sono diventati il pretesto per rappresentare un fedele spaccato della raggiunta prosperità della classe borghese*. L'intento della studiosa è qui, come in altri luoghi, quello di illustrare l'opera del Vasta alla luce delle suggestioni fornite dal complesso della pittura del Sei e del Settecento e dalle provocazioni dell'ambiente nel quale egli si trovò ad operare. Il collegamento tra la pittura del Vasta e la "cultura" locale è posto in evidenza da A. Sciacca nel saggio contenuto nel volume appena citato. Si vuole analizzare l'opera del pittore acese come sintomatica della voglia di ricostruzione dopo il terremoto del 1693 documentata nell'invenzione creativa che appare più libera e fresca rispetto alle precedenti produzioni, nell'impostazione scenografica e, soprattutto, nel "senso del giocoso". Questa caratteristica è stata dallo stesso Sciacca sottolineata nell'articolo pubblicato su "La Sicilia" del 30 luglio 1997, lo stesso giorno commemorativo del terzo centenario della nascita del pittore. In questo articolo viene evidenziato come il Vasta spesso sembra "giocare con i santi e con la fede, senza irriverenza". La stretta osservanza imposta dal Concilio tridentino veniva sempre più ad allentarsi, con la conseguenza che il Vasta (ma è un fenomeno comune a quasi tutti i pittori dell'epoca) se da una parte ubbidisce alle richieste di una committenza legata al culto di un santo, dall'altra cerca di liberarsene trattando i

temi agiografici con una grazia civettuola mai esagerata e con un'eleganza che sa tenersi lontana da ogni scadimento di gusto. *"E' una civetteria che irretisce ed ammalia come tutta l'arte del Settecento, in grazia della quale è inutile cercare nella produzione del Settecento la tensione del dramma, la passione o la sofferenza: ogni elemento drammatico si scioglie nel melodramma"*.



ALDO SCACCIANOCE

LA BASILICA DEI SANTI PIETRO E PAOLO  
IN ACIREALE

Osservazioni storico-critiche

Questo scritto vuol essere un omaggio a P.P. Vasta, artista acese, quale contributo alla comprensione della sua versalità per l'architettura, avendoci egli lasciato mirabile testimonianza di essa, nell'elaborare il disegno progettuale del prospetto della Basilica dei SS. Pietro e Paolo in Acireale.

*Premessa:*

Il Settecento siciliano, storicamente e culturalmente, ha vissuto avvenimenti sociali e politici che profondamente hanno inciso sulla vita isolana. Nei quasi tre secoli di dominazione spagnola, la monotona amministrazione vicereale ebbe prevalentemente l'obiettivo di incrementare i donativi reali, "vere macchine mangiasoldi", lasciando mano libera ai sistemi feudali.

Eventi storicamente rilevanti, verificatisi in Sicilia, nella prima metà del XVIII secolo hanno condizionarono il suo modo di essere.

Precisamente:

- il terribile terremoto dell'11 gennaio 1693, che rovinò, com'è noto, la parte orientale dell'isola, obbligando ad una lenta ma necessaria ricostruzione delle città distrutte.

- la morte avvenuta l'1 novembre 1700, dell'ultimo monarca asburgico, Carlo II che, privo di prole, lasciò per testamento segreto il trono ed i possedimenti al figlio del "Gran Dauphine" Filippo d'Orleans. Decisione che scatenò una lunga guerra in Europa tra Austria e Inghilterra, da una parte e la Francia dall'altra. I rispettivi eserciti furono guidati dal Principe Eugenio di Savoia Soisson e

John Churchill, Duca di Malbrough, da un lato e dal Maresciallo de Villars, dall'altro.

Queste vicende politico-militari, nelle quali con grande astuzia e trasformismo (stante la posizione geografica del suo ducato) si inserì Vittorio Amedeo II, duca di Savoia e Principe di Piemonte, portarono, nel 1713, al trattato di Utrecht che, ristabilendo una parvenza di pace in Europa, assegnò proprio il Regno di Sicilia al Principe sabauda.

Dal 1714 al 1720, la Sicilia passò quindi nelle mani parsimoniose del nuovo Re, che, seppur reputato "taccagno" dalla nobiltà palermitana, volle, attraverso l'opera del suo vicerè Maffei, dare una impronta diversa dal colonialismo spillasoldi spagnolo, "limitando il superfluo" e regolarizzando con severità il metodo amministrativo al fine di dare un contributo serio al risveglio dell'Isola.

In ciò incontrò l'avversione della nobiltà feudale, spendacciona ed indebitata, che bivaccava a Palermo e che, naturalmente, rimpiangeva gli spagnoli e tutte le esenzioni doganiali ed i privilegi che avevano loro concesso. La Spagna intervenne nel 1719 in Sicilia, che era difesa dai Piemontesi, ma ancor più dalle truppe austriache al comando del conte di Mercy che, a Francavilla di Sicilia, fu battuto dal marchese de Lede, spagnolo, in una battaglia che non si ripeteva in Sicilia dall'epoca della Roma Repubblicana! Ben lieto, Vittorio Amedeo II scambiò il suo regno, che tanto pensiero gli dava, con la Sardegna, dando alla casa d'Asburgo la Sicilia che assieme al regno di Napoli furono sotto la dominazione austriaca.

All'austerità piemontese, con il cambiamento di clima generale seguì, come dice Giarrizzo, "il riformismo austriaco, istituendo un unicum nella tradizione viceregia, pareggiando la Sicilia a Napoli e forse configurando un'inversione di tendenza dei loro ruoli".

La "grande utopia del governo austriaco" termina nel 1734 con un altro fatto nuovo: la nascita del Regno meridionale autonomo, caratterizzato da una serie di riforme, sotto il Re Carlo III di Borbone.

- Il terremoto del 1693;

- La cessione del regno ai Savoia, dal 1714 al 1720

- l'amministrazione di Vienna, dal 1720 al 1734.

Il Regno meridionale, dal 1734 determinarono uno sconvolgimento politico - amministrativo notevole, correlato a un incremento culturale rilevante.

I collegamenti e gli scambi con il resto dell'Europa avvennero con maggiore snellezza. Il cambiamento fu notevole.

In architettura, agli architetti "magistri fabriciorum lapidarum" seguirono gli architetti matematici e l'illuminismo europeo permeò la struttura culturale, professionale e artistica. Si passò dal manierismo spagnolo, che si protrasse per quasi tre quarti di secolo, all'esempio della "rivoluzione barocca romana". Tommaso M. Napoli, F. Juvarra, G.B. Vaccarini, Angelo Italia ed anche il nostro Paolo Vasta portarono da Roma il nuovo lievito alla standardizzata cultura isolana, in ritardo di quasi un secolo sulle nuove tendenze stilistiche.

### *Riflessioni sull'epoca barocca*

"Figli della cultura rinascimentale, gli artisti barocchi erano ansiosi di innovare il patrimonio ricevuto, allorquando gli schemi rigidi ed inflessibili portarono ad una anoressia all'interno della cultura artistica", dice Paolo Portoghesi (Rotary Acireale 1987).

Il barocco nacque contro la rigidità dei canoni rinascimentali, come rivalutazione dell'elemento fantastico ed irrazionale nei confronti dell'elemento ordinante e razionalistico.

Fu desiderio quindi di libertà, purtuttavia dentro la regola, nella continuità culturale dello spirito totalizzante e universale quale, per la sua stessa grandezza, fu il Rinascimento. Il barocco compì una ricerca di personalità all'interno di un linguaggio universale; quasi fosse un dialetto, cercò di piegare la lingua madre alle esigenze espressive della singola personalità dell'artista.

Per questo il barocco scoppiò come un fenomeno di particolare risonanza nel mondo vicino al cattolicesimo, sia al Sud che nell'area mitteleuropea. Necessità ebbe, nella continuità antiriformistica del '500, di dare tecniche teatrali ed apparati effimeri e spettacolari. «arte barocca cercò l'emozione, ma non solo questo.

Gli artisti barocchi si sentirono pervasi dal convincimento di essere latori di sentimenti profondi, ed anche espressione diretta non solo di emozioni ma pure di contenuti di alta spiritualità.

Cultura di certo legata al Potere ed anche succube di esso; pur sempre, però, indotta a portare elementi di conoscenza nuovi, elementi di apertura verso un mondo diverso. È interessante sottolineare come dalla cultura barocca e rococò e quindi dalla rivalutazione della libertà personale, sia nato poi l'illuminismo. Se non è stato, come detto, un'arte universale, il barocco fu capace di abbracciare la diversità, elaborando tra l'altro linguaggi differenti per i differenti luoghi dove è stato coltivato, conservando però le tradizioni e rispettando l'autonomia locale con specifici orientamenti.

Pur esprimendosi negativamente, Goethe disse che il barocco siciliano è "un'architettura d'occasione" intendendo cioè un'architettura dove le scelte non sono fatte in astratto, ma in funzione del luogo, con materiali del luogo, con la cultura del luogo, con la quale l'architettura barocca entrò in opposizione dinamica. "Il ventoso barocco" ricercò, infatti, una riflessione dinamica tra interno ed esterno: spesso molte Chiese sono quasi in una continuità tra interno e facciata, che quasi anticipa il valore dell'interno della Chiesa "un racconto che suggerisce una profondità episodica che troveremo soltanto quando varcheremo la soglia dell'edificio" (Portoghesi - op. cit.).

### *Il Vasta a Roma*

Il soggiorno a Roma del Vasta, documentato dai suoi biografi, per quanto afferisce alla sua preparazione ed agli studi che egli condusse, ci chiarisce quale sia stata, nel corso degli anni, la sua esperienza artistica e culturale.

Allora, in Roma, dominava la scuola di Carlo Fontana, che ebbe come allievo anche Filippo Juvarra, giunto da Messina nel 1704.

La cerchia degli artisti siciliani, che in quel periodo soggiornava a Roma, gravitava (anche per le vicende politiche della seconda metà

del XVII secolo, in Sicilia) nell'ambiente del Cardinale Pietro Ottoboni (1667 - 1740) filofrancese, nipote di Alessandro VIII (Ottoboni).

Il Cardinale fece corte a Palazzo della Cancelleria dove a Filippo Juvarra, messinese, commissionò il teatro all'interno del palazzo, inaugurato nel 1710. Fu protettore dell'*Arcadia*, il cui ideale, di garbata ispirazione classica, caratterizzò l'opera di tutto il gruppo di artisti che ruotavano attorno a lui. Vasta visse in questo ambiente fatto di lavoro e di conoscenze e sposò Elisabetta Adami, ad Albano, cittadina dove era commendatario dell'Abbazia di S. Paolo proprio il Cardinale Ottoboni; ciò ad indicare la logica connessione tra il mecenate e l'artista. A Roma, dovette sicuramente incontrare gli altri siciliani che gravitavano attorno a Palazzo della Cancelleria, egli che da giovane, come dicono i suoi biografi, fu a bottega dai Filocamo, fratelli messinesi, che affrescarono ad Acireale il Duomo nel 1711, prima che egli partisse per Roma.

C'è da sottolineare poi che i fratelli Paolo e Antonio Filocamo furono a Roma nel 1705, abitarono nello stesso edificio di via dei Leutari (di proprietà dei principi Borghese), dove abitava, all'epoca, la famiglia Passalacqua, messinese, che nel 1708 ebbe ospite Filippo Juvarra che, per suo conto, era di già in stretto rapporto fin dal 1701, con i suoi concittadini pittori Filocamo. Paolo Vasta quindi apprese in Sicilia l'arte pittorica dai Filocamo (che, come è stato scritto, sono ad Acireale nel 1711) e poi, forse indirizzato dagli stessi, andò a Roma nel 1714. Forse, è presumibile dire, dagli stessi aiutano ad entrare nella corte ottoboniana.

La preparazione dell'artista in Roma dovette essere abbastanza completa; anche per le discipline affini alla pittura. Oltre al suo dipingere, probabilmente, ebbe modo di vedere, studiare, analizzare l'architettura sia nei grandi maestri barocchi romani, sia pure nel sopravveniente indirizzo rococò di cui Filippo Juvarra fu uno dei massimi interpreti e protagonisti. Il grande architetto lasciò Roma nel 1714 per tornare in Sicilia e da qui, ripartì per Torino nell'Ottobre dello stesso anno.

Nell'ambiente romano, dove la grande scuola di architettura

dell'Accademia di S. Luca forgiò i massimi siciliani, da Juvarra a Vaccarini, Vasta conobbe, forse, qualcuno di loro e con questi la sua formazione artistica si completò e consolidò.

*Vicende costruttive della Basilica  
dei SS. Pietro e Paolo e interpretazione stilistica*

Chi ha scoperto la documentazione storica della Basilica è stato il prof. Vito Librando, che la pubblicò nel 1958.

Va merito all'illustre studioso di aver dato evidenza ad una opera architettonica e certezza storica alle vicende della nostra Acireale. Il saggio del Librando è una pietra miliare per la conoscenza delle vicende costruttive della nostra Chiesa, documentate con puntigliosa cadenza dei tempi, elencandone i contratti di appalto e facendo rivivere appieno con i suoi costruttori, l'edificazione del prospetto, nonchè per la giusta valutazione artistica dell'opera stessa.

Emerse quale autore del prospetto P.P. Vasta, di un "prospetto che persuade ed attrae, anche sciolto dal suo corteo architettonico, specie quando il sole piega verso occidente ed il calcare intagliato si indora vibrando splendidamente e le ombre sono tenere anch'esse, come la pietra di Siracusa". Con queste calde parole Vito Librando inneggiò alla grafia compositiva della nostra basilica, nel suo ormai storico scritto.

La chiesa, che resistette all'evento sismico del gennaio 1693, è descritta, nel suo evolversi architettonico, dalla costruzione del campanile sino al completamento. Di poi si svolge un racconto intenso di avvenimenti, che va dalla preliminare descrizione del "miserello prospetto" esistente nel 1740, con le statue dei SS. Apostoli messe sopra i capitelli angolari, sin all'atto notarile del 24 Febbraio 1741, dove si scrive che il mastro catanese Antonino Greco si impegnò a lavorare la pietra bianca per la nuova facciata sino a tutto il primo ordine, secondo il disegno "dell'affacciata fatto dal sig. Pietro Paolo Vasta pittore e secondo le disposizioni ed il parere dello stesso pittore".

Continua lo scritto con la posa in opera, nel 1744, del grande



PP. Vasta. La facciata della Basilica dei SS. Pietro e Paolo in Acireale, oggi. (foto Cucuccio)

scudo, lavoro scultoreo di Fisco Flavetta, collocato sul portale maggiore, col completamento del primo ordine, con la commissione a Paolo Vasta del 26 Aprile 1748, dell'elevazione del secondo ordine, demolendo la vecchia facciata. Tutto è descritto con puntuali riferimenti sino alla ultimazione dei lavori avvenuti nel 1751.

Nel 1755, il 10 dicembre, la Basilica fu aggregata alla Basilica romana di S. Giovanni in Laterano.

Il sovralzamento del prospetto, nel 1765, è opera dell'ingegnere don Paolo Amico Guarrera, che disegnò un terzo ordine che costituisce un elemento estraneo alla composizione vastiana e, nella ricerca di maggiore slancio verso l'alto riuscì solo a dare "confusione alla composizione architettonica". Ciò invero, tra inciso, si può dire anche per molte altre Chiese locali laddove, agli impianti settecenteschi, si sono sovrapposte sopraelevazioni che, non solo non si accordano con le facciate stesse nel loro equilibrio di volumi compositivi, ma anche stilisticamente sono gestite con linguaggi architettonici differenti (vedi ad Acireale la Chiesa di S. Giuseppe, la Chiesa di S. Francesco di Paola). Questo disinvolto modo di procedere scaturisce dall'ansia che si aveva di concludere gli edifici sacri con loggiati ad uso di campanili, seguendo a volte l'esempio della costruita Basilica di S. Sebastiano, ma non comprendendone l'essenza compositiva e stilistica.

La descrizione critico - architettonica che fa, dopo quella storica, il Librando dell'opera vastiana è acuta e coglie appieno il segno dell'ispirazione progettuale dell'impianto. Chi scrive, tuttavia, non individua il collegamento di Vasta con l'architetto Giacomo Amato (1643-1732), operante in Palermo in quegli anni del primo Settecento, come sostiene il Librando, poichè se l'ispirazione alle opere romane di Carlo Rainaldi si legge con evidenza nelle opere dell'Amato in Palermo, nell'opera del nostro Vasta pur concordando, sull'impostazione culturale che fa riferimento al barocco romano e a Carlo Rainaldi in particolare, ci si accorge di una fuga in avanti, cioè di una motivazione stilistica di altro e miglior livello che si ispira ad eventi artistici tipici del Settecento rococò, che invece non si intravedono nelle opere di G. Amato, pur nella loro



ridondante opulenza decorativa, quali la Chiesa di S. Maria della Pietà e quella di S. Teresa in Palermo. Queste ultime non riescono ad ottenere una sintesi completa di vibrazioni chiaroscurali ed emotive, che invece il Vasta riesce a fare avere alla Chiesa dei SS. Pietro e Paolo impostata, su basi culturali e stilistiche più nuove e diverse. Inoltre, rileggere l'opera di G.B. Vaccarini nell'ispirazione del Vasta, come il prof. Librando sostiene, sembra forzato ed anacronistico, nella scala delle date (per l'opera catanese della Basilica di S. Agata, probabilmente non vista dal Vasta nel 1730, anno del suo ritorno da Roma ad Acireale). Non credo infatti che dalle sole basi dei piedistalli, costruiti nel 1740, della Cattedrale catanese il Vasta possa aver dato fondo ad una ispirazione così categorica come l'angolatura verso un centro esterno alla facciata delle colonne centrali seppur, come si dirà in seguito, ambedue le chiese le possiedono.

Acuto, nello scritto del Librando, trovo invece il confronto tra i decori sommitali dei partiti laterali sopra l'attico, realizzati mediante targhe rotonde incorniciate, (invece che con volute di raccordo), identiche a quelle della splendida (mi si consenta) Chiesa di S.M. della Pace in Roma, opera di Pietro da Cortona. Il prof. Librando conclude il suo scritto con gratificanti parole, dicendo che il prospetto dei SS. Pietro e Paolo costituisce "un non trascurabile episodio" da inserire nelle vicende della diffusione della cultura figurativa e ci consente di aggiungere il nome di Paolo Vasta a quello degli architetti operosi nella Sicilia Orientale verso la metà del Settecento.

\*\*\*

L'impianto strutturale della Basilica ad unica navata fu completato nel 1635, ma occorre un secolo prima che il campanile della Chiesa venisse innalzato dai "lapidum incisores" che presero naturalmente l'esempio dal vicino campanile della Chiesa Madre.

L'ispirazione architettonica del campanile, volutamente, si adegua a forme che risentono della cultura locale seicentesca tardo manieristica. Infatti, sia le paraste d'angolo del primo ordine (oggi

ricoperte) sia quelle del secondo, segnato dal vuoto di alleggerimento della bifora (che ricordano quella del vicino campanile del Duomo) sono frutto di elaborata maestria muratoria, tipica del Seicento. Il terzo ordine dello stesso campanile è scaturito da una chiara ispirazione tardo barocca siciliana, con paraste modinate di poco aggetto (come quelli della Chiesa di S. Sebastiano) e culminate dalle cuspidi sommitali che danno al contesto della torre una chiusura di notevole leggerezza. Ultimato il campanile nel 1735 da F.sco Flavetta, anche per questa Basilica restava il problema della "facciata" così come per la Cattedrale. Il vento nuovo e fresco portato dalla cultura e dagli apprendimenti di Paolo Vasta a Roma, a cui avevano commissionato il progetto, tagliò netto il colloquio con la preesistenza e non vi fu più una continuazione dell'opera decorativa sin allora attuata. Con coraggio e responsabile senso architettonico, sovrapponendo alla facciata ed al campanile già costruiti, un prospetto organico ed armonico, il Vasta ruppe, in via definitiva, con la vecchia cultura locale. La pianta della basilica, a navata unica, occupa la parte centrale del complesso edilizio. A destra di chi guarda, c'è il campanile quadrato che limita con via Romeo e dopo di esso, a ridosso, della facciata Sud della Chiesa, alcune basse costruzioni terminano a sfumare, con una pianta a triangolo, il cui lato minore è proprio la base del campanile prospiciente sulla piazza. Dall'altro lato, a sinistra, accostate alla navata basilicale, ci sono due cappelle, che terminano nella grande sacrestia, seguita dalla bella cappella della Madonna del Divino Amore, che è di una grazia e compostezza tutta rococò, oggi purtroppo usata come sacrestia anch'essa.

Planimetricamente, quindi, la basilica è contornata dal lato destro dal campanile e da costruzioni che terminano a cuneo e che includono anche l'ingresso secondario della Chiesa; sul lato sinistro da due cappelle, autonome dalla navata basilicale e dalla sacrestia (vedi disegno n. 1), come già detto.

Il Vasta, all'epoca dell'incarico, si trovò con l'esistente facciata composta da tre parti: al centro quella della navata basilicale chiusa "da alte cantonere" decorata da bugne (come quelle del campanile), a destra il campanile completo, a sinistra il piccolo corpo delle cap-

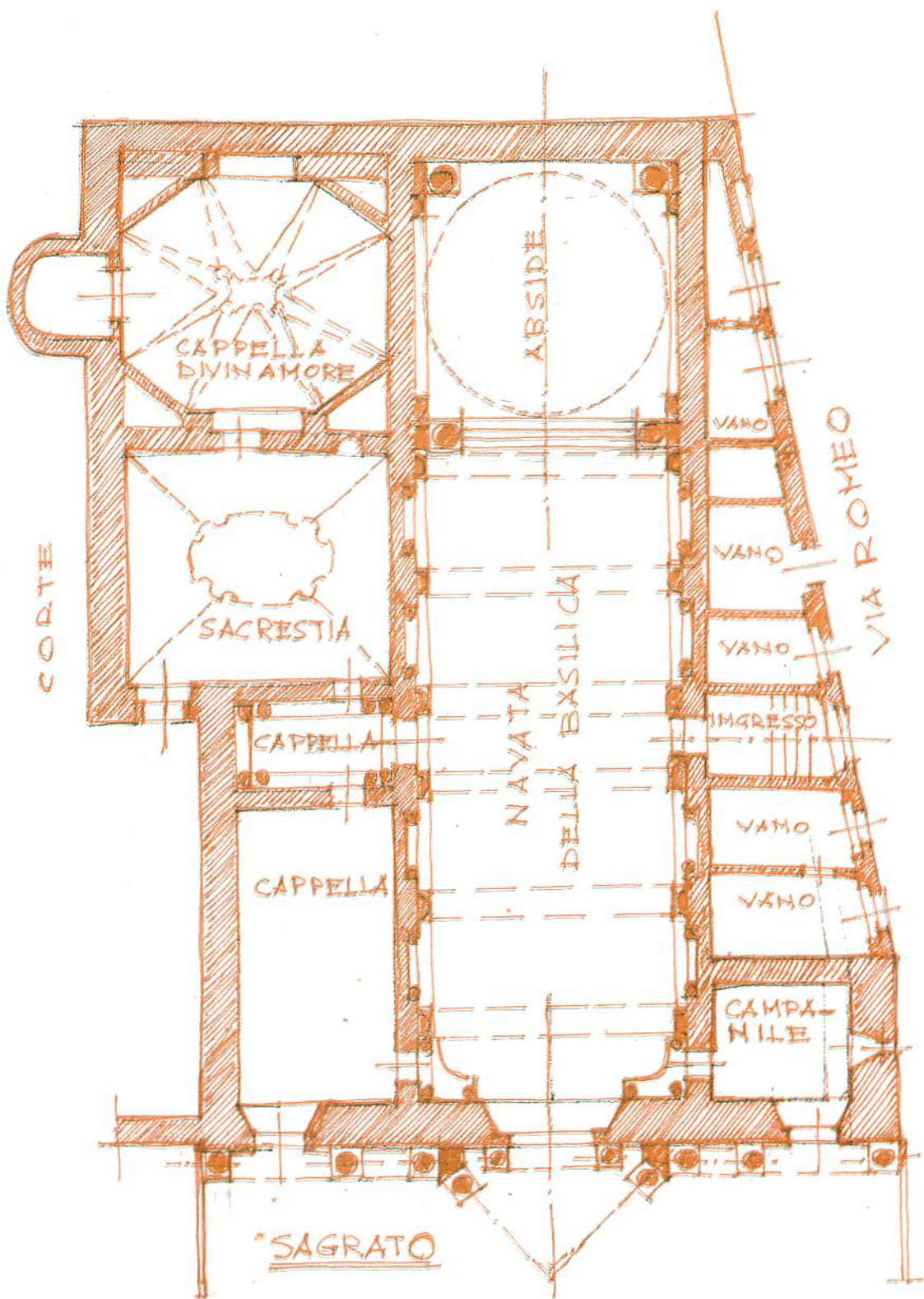


Fig. 1 - Acireale - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - Schizzo planimetrico del complesso basilicale.



Fig. 2 - Acireale - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - Schema dello stato del prospetto prima dell'intervento del Vasta - 1733.

pelle laterali (vedi dis. n. 2).

Sofferinarsi sullo stato preesistente, cioè “sul canovaccio”, dove ebbe ad operare il Vasta è molto interessante per comprendere le problematiche e le difficoltà che incontrò, non di certo lievi. Infatti si trovò con il campanile, completato pochi anni prima e con una facciata di basilica anch'essa in corso di costruzione con “le cantonere laterali” in bugnato come quelle del campanile.

In fondo, per l'economia dell'Arciconfraternita, per il gusto imperante allora (che si perpetuò sino al 1788, anno di completamento del vicino palazzo senatorio) era non semplice cosa proporre la demolizione di parte del prospetto del campanile e lo smontaggio di tutte le paraste d'angolo della facciata della Chiesa. La soluzione proposta dal Vasta fu, per così dire, rivoluzionaria in quanto sovvertì i vecchi sistemi allora in uso, ricomponendo un insieme armonico, di chiara lettura unitaria, coerente ed equilibrato nei vuoti e nei pieni, nelle partiture centrali e laterali e nelle proporzioni tra i due ordini di piano terra e primo piano.

Lo schema compositivo è costituito dalla sovrapposizione di due ordini architettonici, uno corinzio ed, al di sopra di esso, uno ionico per una larghezza pari soltanto alla facciata della basilica.

Verticalmente la soluzione adottata fu concepita nell'individuazione di una cadenza ritmata di moduli, o partiti verticali, che suddividono il corpo centrale dai corpi laterali.

Contemporaneamente la elevazione del secondo ordine, più ristretto del primo, sfila in continuità del primo ordine sottostante. Il corpo centrale, suddiviso ancor esso in tre moduli racchiusi tra colonne, conferisce al contesto prospettico una logica continuità nel passaggio da un modulo all'altro.

Scomponendo il prospetto in due grandi rettangoli, il primo avente larghezza di tutta la Chiesa ed altezza misurata da terra sino al filo superiore dell'attico del secondo ordine ed un soprastante rettangolo avente per base la larghezza del partito centrale ed altezza che va dalla base delle colonne del 2° ordine sino alla cimasa terminale della trabeazione, si ottiene la scomposizione geometrica del prospetto stesso.

Si osserva che la diagonale del rettangolo del primo ordine (comprendente il piedistallo delle colonne e l'attico di secondo

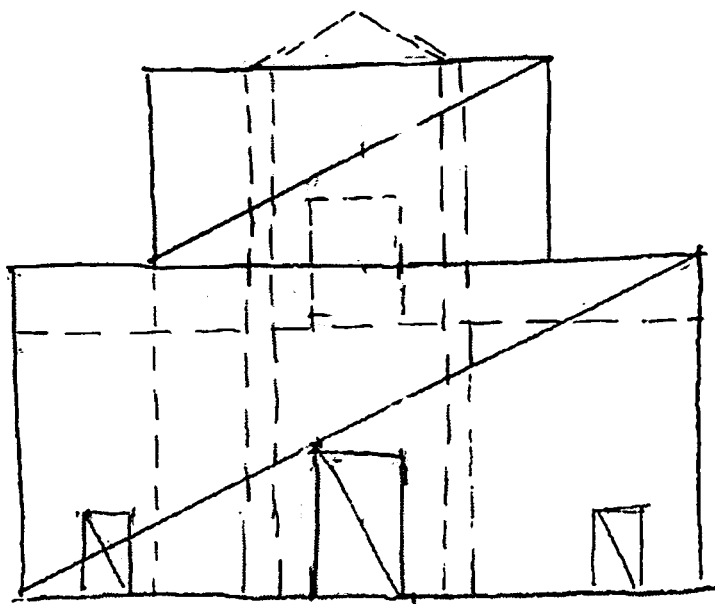


Fig. 3 - Acireale - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - Schema geometrico compositivo delle proporzioni Euritmia architettonica del prospetto.

ordine) e l'altra diagonale del rettangolo che delimita la base delle colonne del secondo ordine e la sua trabeazione, sono invero parallele tra loro e ortogonale ad esse è la diagonale del rettangolo della porta d'ingresso (Vedi dis. N. 3).

In questo accorgimento geometrico sta la conferma del rispetto modulare della composizione architettonica e pertanto la compiuta esperienza del suo progettista. Felice l'accoppiamento colonnare, dove quelle interne fungono da duplice effetto di contorno e di chiusura delle singole partiture modulari. Unica dissonanza, la larghezza della finestra centrale, troppo larga e la cui diagonale non è più ortogonale a quella del rettangolo di secondo ordine: ciò evidenzia la probabile preesistenza della buca al progetto stesso del Vasta. La composizione prospettica è stata certo frutto di uno studio attento della situazione di fatto con una verifica qualificata e profonda dei canoni architettonici derivanti dai grandi trattati dell'epoca. Ritengo che "l'Architetto pratico" di Giovanni Biagio Amico, pubblicato in Palermo nel 1726, sia servito al nostro Vasta. Amico, tra l'altro, soggiornò a Roma, nel primo decennio del '700 e fu anch'egli alla corte del cardinale Ottoboni.

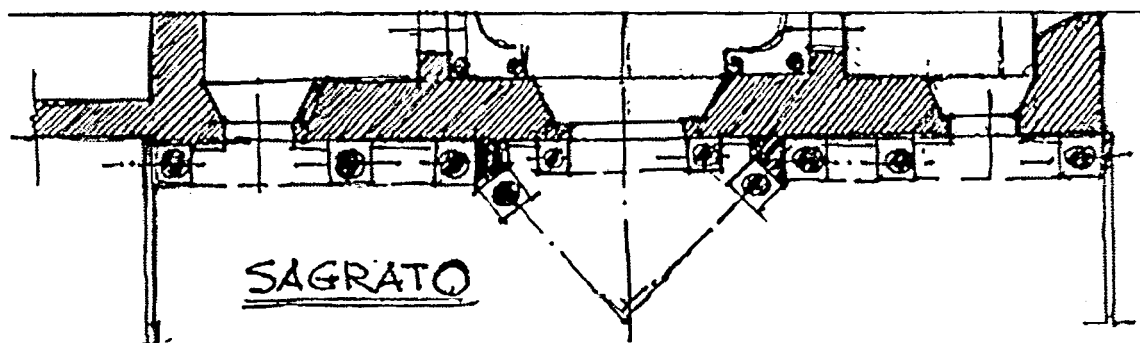


Fig. 4 - Acireale - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - In pianta è rappresentato lo schema delle colonne di progetto del Vasta

La disposizione planimetrica delle colonne di prospetto suscita particolare interesse. Il corpo murario di prospetto è sovrapposto alla linea di impianto del campanile, tant'è che se si guarda dalla via Romeo l'attacco tra l'angolo del campanile stesso e il prospetto della Chiesa, si nota che quest'ultimo è anteposto alle bugne d'angolo del campanile e ciò a dimostrazione che il prospetto stesso fuoriesce dalla vecchia fabbrica preesistente.

Lo schema planimetrico del prospetto evidenzia che tutte le colonne sono disposte in asse con lo stesso allineamento della facciata ad essa retrostante. Il partito centrale, che conclude la porta d'ingresso (anch'essa contornata da portale con colonne, e che si richiama al portale in marmo del Blandamonte della Cattedrale) ha invece colonne doppie. Due disposte in asse, come tutte le altre del prospetto, mentre due, le più interne al centro, aggettano all'infuori e in avanti (Vedi dis. n. 4).

La cosa che lascia sorpresi è che gli assi di inclinazione orizzontali delle basi delle due colonne predette non sono rivolti verso l'esterno come in moltissimi esempi di architettura, ma verso il centro, creando un punto esterno al prospetto, risultante dalla intersezione

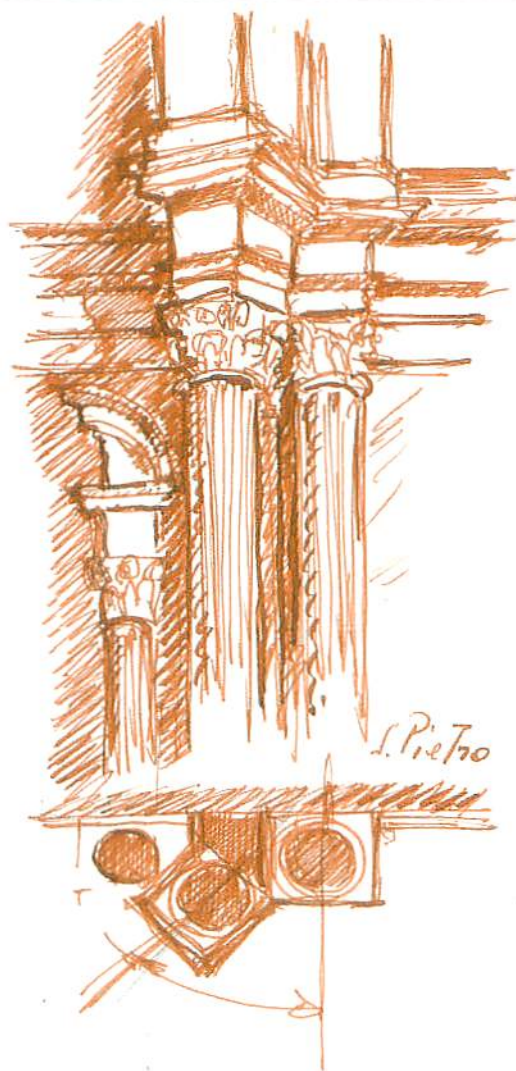


Fig. 5 - Acireale - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - Schizzo del particolare di attacco delle colonne binate centrali allo spiccatto del primo ordine e relativa pianta.

dei due assi obliqui delle colonne e l'asse centrale della chiesa; cosa abbastanza rara nella produzione architettonica settecentesca. Questa soluzione invece di occludere la parte centrale della chiesa le concede un sorprendente risultato di leggerezza, tra l'altro facendo risultare originale la gestione della movimentazione prospettica della chiesa, che non ha riscontro in altre chiese coeve. (Vedi dis. n. 5).



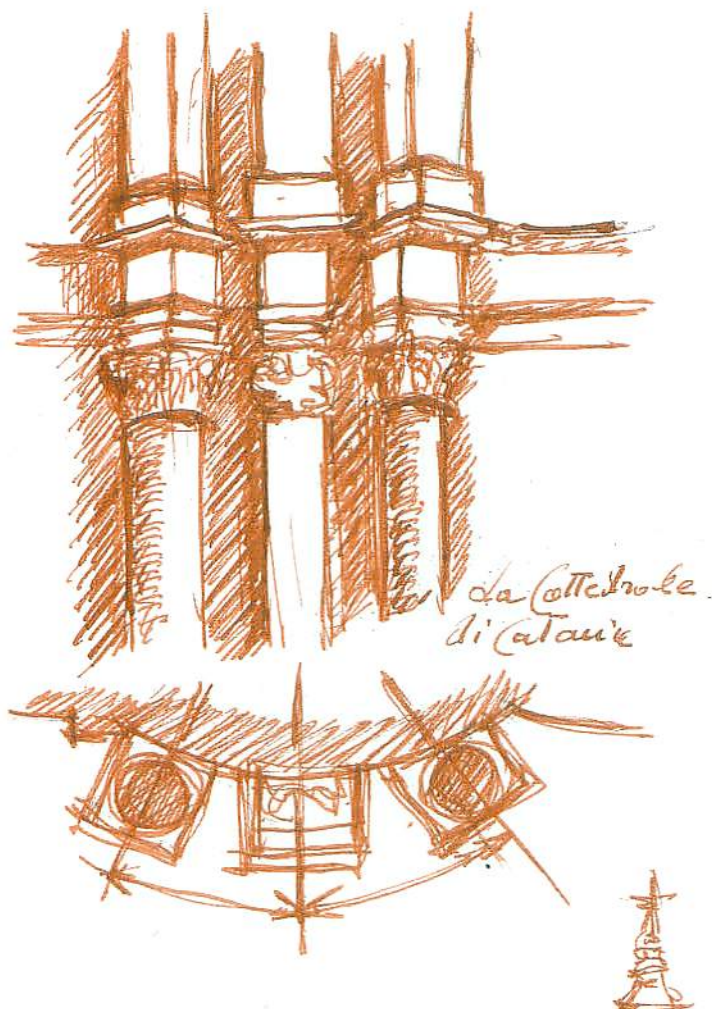


Fig. 6 - Catania - Chiesa Cattedrale - G.B. Vaccarini - Schizzo del gruppo delle tre colonne del partito centrale. Invero la centrale è una parasta e non una colonna - 1730 eseguito nel 1753.

Invero, Vaccarini adotterà nella Cattedrale di Catania una disposizione delle colonne centrali verso il centro, ma in quel caso la configurazione planimetrica delle colonne scaturisce da una sistemazione ad arco di cerchio di ben tre pilastri accorpati, costituenti i lati del partito centrale della Chiesa. (Vedi dis. n. 6)

Da dove scaturì l'idea geniale a Paolo Vasta non è facile conoscere, ma nel testo citato di G.B. Amico è riportato un disegno d'al-

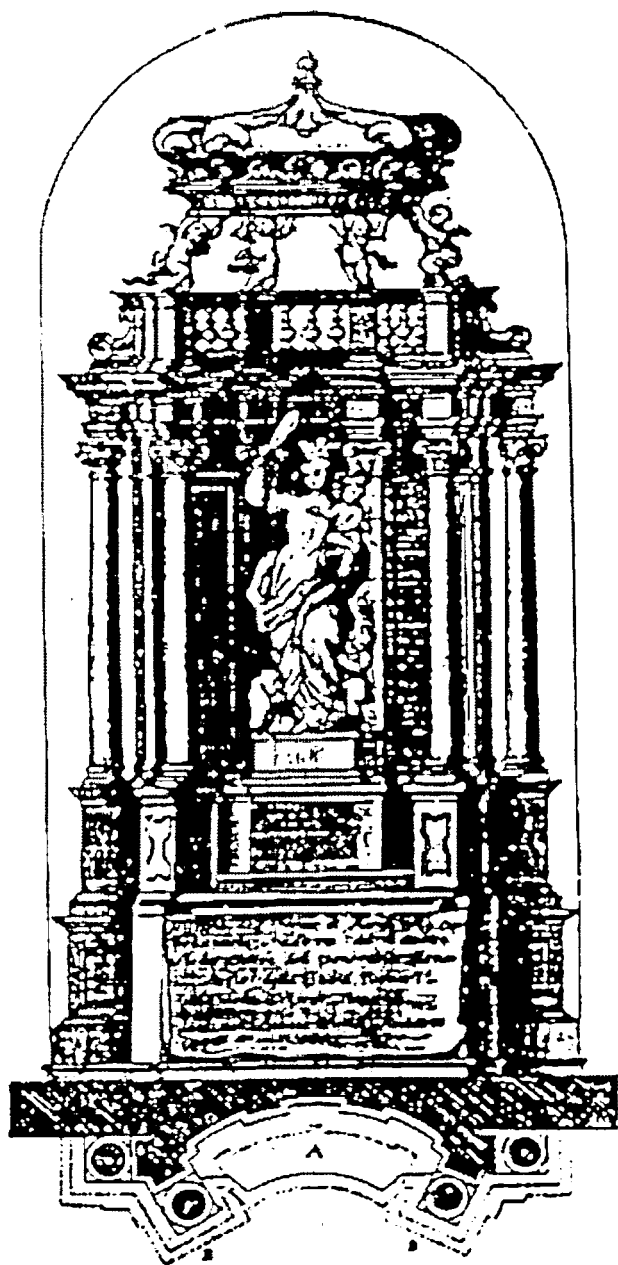


Fig. 7 - Incisione tratta da "Architetto pratico" di G.B. Amico Trapani - 1726  
- Altare della Madonna del Soccorso.

tare della Madonna del Soccorso a Trapani dove le colonne d'apparato sono disposte come nella Basilica acese (Vedi dis. n. 7).

Di contro una simile soluzione si trova nello schizzo redatto per

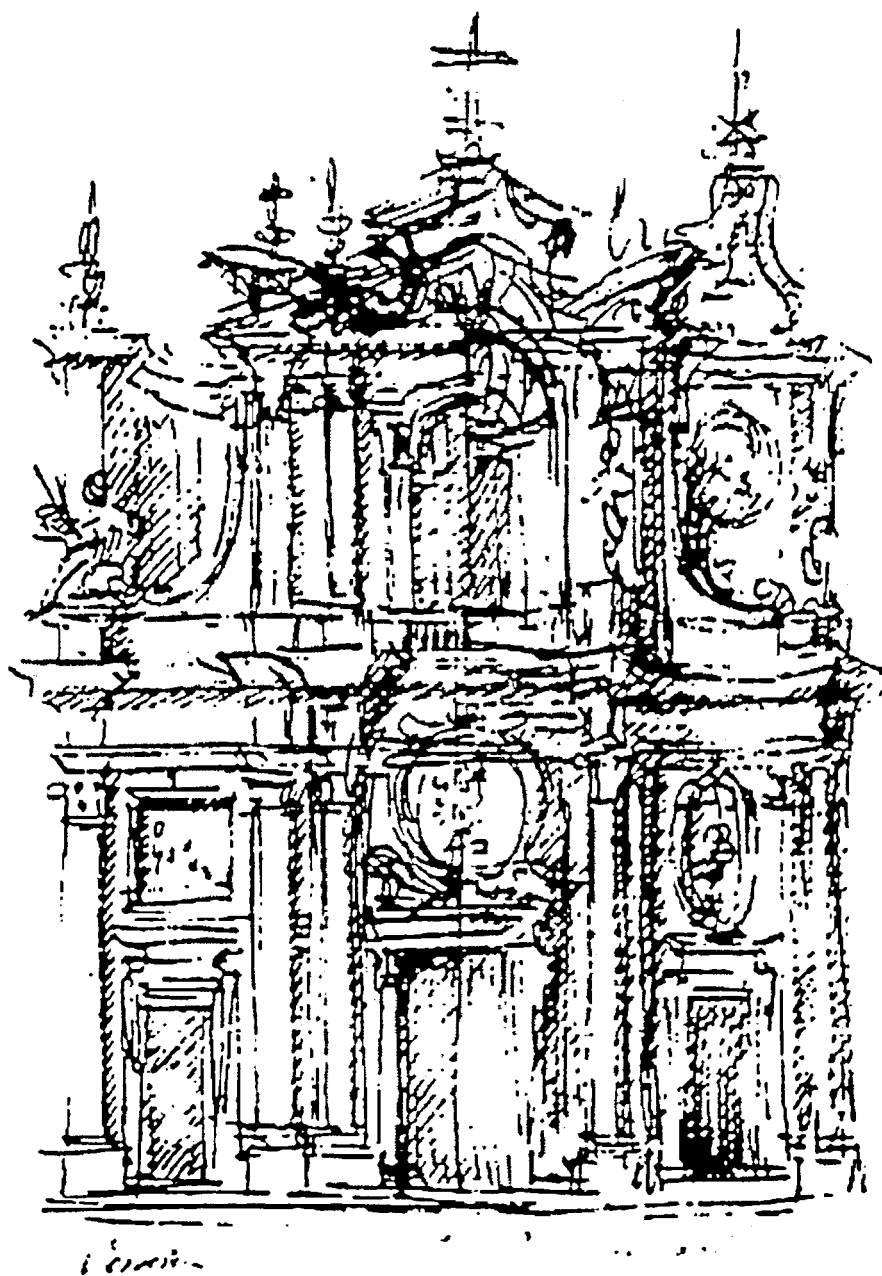


Fig. 8 - Schizzo autografo di F. Juvarra - 1706 - Chiesa di S. Brigida in Napoli.  
(Da Gritella F. Juvarra)

la Chiesa di S. Brigida a Napoli, del 1706 da Filippo Juvarra (Vedi dis. n. 8).

Certamente il Vasta a Roma vide opere juvarriane e la stessa



Fig. 9 - Roma - Schizzo a mano libera di S. Marcello al corso - 1707 - Carlo Fontana.

compartecipazione al mondo culturale del cardinale Ottoboni inducono proprio a credere che Vasta abbia preso coscienza di quanto Roma gli metteva sotto gli occhi nel periodo in cui vi soggiornò. Certo sarebbe interessante sapere chi il Vasta frequentò a Roma, e chi conobbe, ma da similitudini suggerite dalla lettura delle opere architettoniche è chiara l'ispirazione dal barocco romano. Come dice il Bottari "il confronto con le soluzioni settecentesche riflettono un maggiore senso di ariosità, un giuoco scenografico di strutture più leggere per le opere del Settecento in Sicilia. E proprio il prodigio è operato dalla larga circolazione degli studi matematici e illuministici che sostituisce agli architetti - scultori - intagliatori, gli architetti - matematici che nelle loro opere esaltano estrose soluzioni geometriche". Il soggiorno, in Roma nei primi decenni del '700, fu cosa comune a molti artisti siciliani, come per Tommaso Maria Napoli, il gesuita Angelo Italia, Giacomo Amato, Giovanni Biagio Amico, e così pure per il nostro Vasta.

A Roma, sul finire del Seicento, splendevano le forme architettoniche di Carlo Rainaldi (allievo del Bernini) e di Carlo Fontana suo successore, autore della Chiesa di S. Marcello al Corso, (Vedi dis. n. 9), che impiegavano le colonne a fusto libero "come condizione dell'effetto d'insieme". A Roma, Filippo Juvarra fu anche allievo di Carlo Fontana, nei primi anni della sua formazione, ancor prima di partecipare al concorso di architettura (concorso clementino) presso l'Accademia di S. Luca.

Paolo Portoghesi, nella sua "Roma Barocca" (1988), del Rainaldi, che fu tra i primi a far uso delle colonne libere, scrive che "le leggi aggregative dell'architettura, acquistano per l'uso delle colonne libere diverso valore e dimostrano che anche eliminando la connessione dialettica tra parete e colonne, mantengono nel piano la sua virtualità e la sua capacità di influenzare e configurare lo spazio".

La lezione romana, filtrata dall'esperienza, è servita molto al Vasta che ci ha lasciato una delle più felici espressioni d'arte della nostra Acireale.

L'architettura siciliana si vivifica con lo spirito romano e ad essa si ispira. Forte è l'impressione che riceve chi esamina le opere del

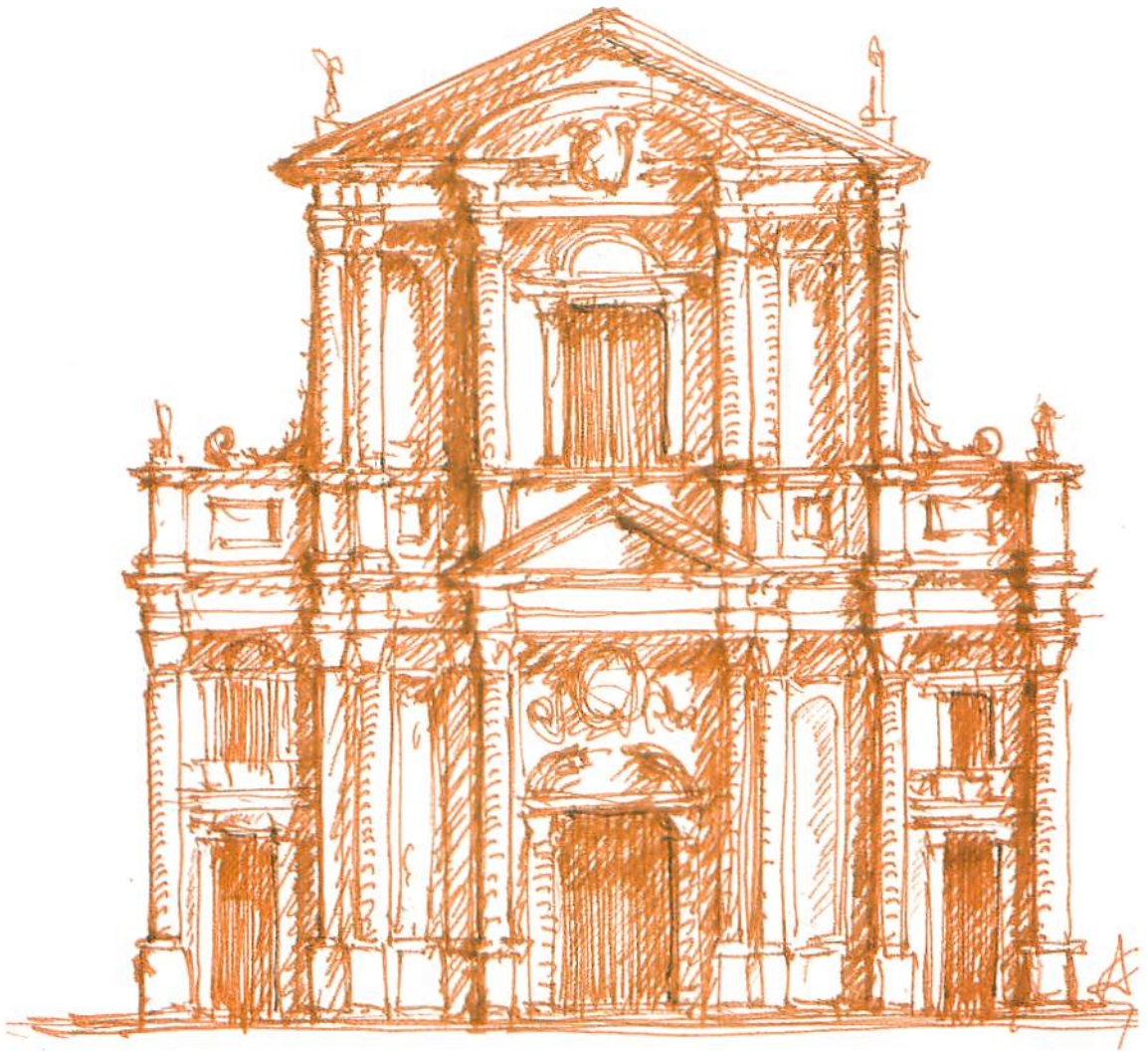


Fig. 10 - Roma - Schizzo a mano libera di S.M. in Campitelli 1670 - Carlo Rainaldi

Rainaldi, specialmente la Chiesa di S. Maria in Campitelli, che ha fatto da primo riferimento per il progetto della Basilica acese (Vedi dis. n. 10).

Il piano della facciata della Basilica acese così segmentato, dà un effetto di grande mobilità e snellezza, risultando, mediante gli effetti chiaroscurali dei volumi, di una leggiadria particolarmente felice.

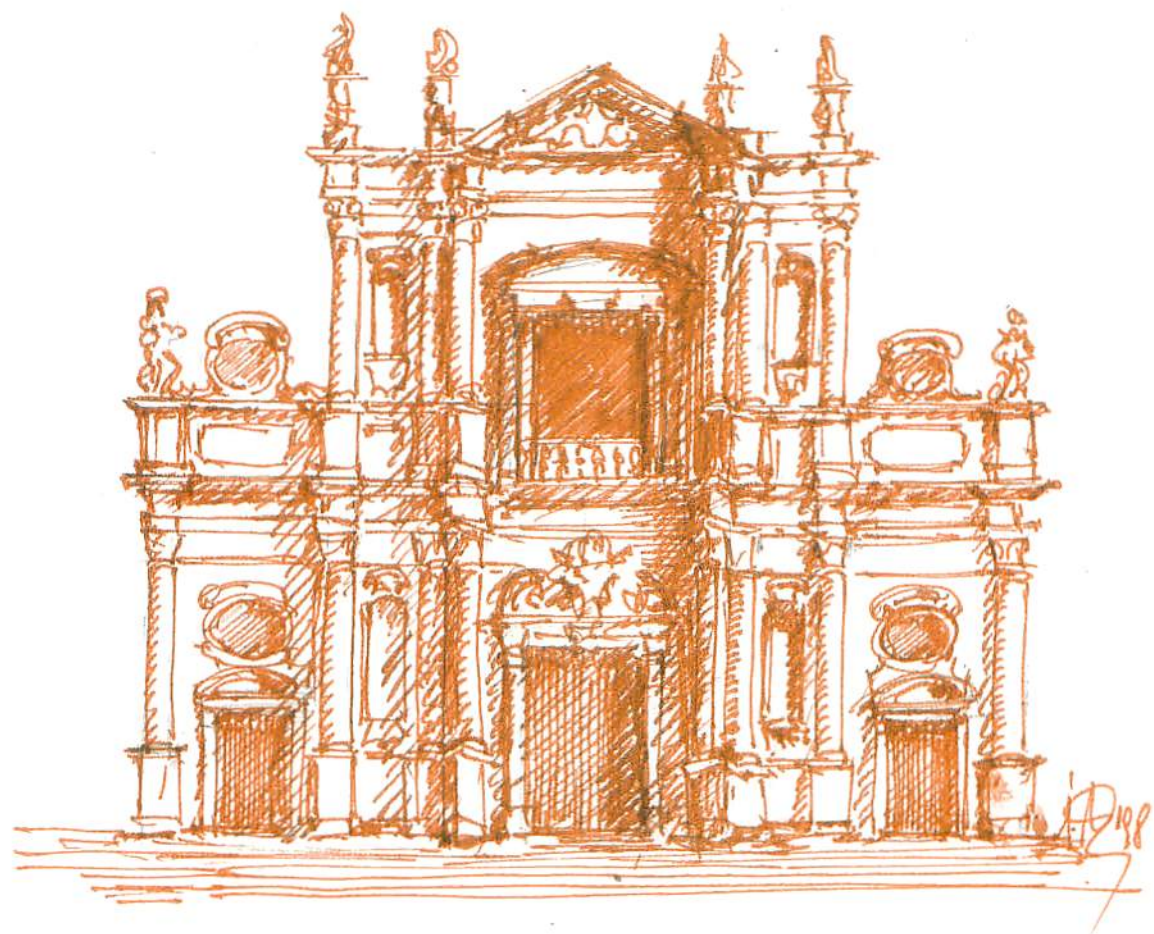


Fig. 11 - Acireale - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - Schizzo di rilievo del prospetto secondo il disegno eseguito da P.P. Vasta - 1739/40

(Vedi dis. n. 11). La chiara reminiscenza dell'opera del Rainaldi, filtrata, dall'esperienza iuvarriana, si intercetta con facilità sia per il colonnato delle ali laterali e sia per tutto il corpo del partito centrale, nella Basilica acese, con il suo timpano frastagliato in sommità.

Eccezione fa, la finestra centrale del secondo ordine, troppo grande e con il difetto di tagliare l'attico dell'ordine stesso, mentre in S.

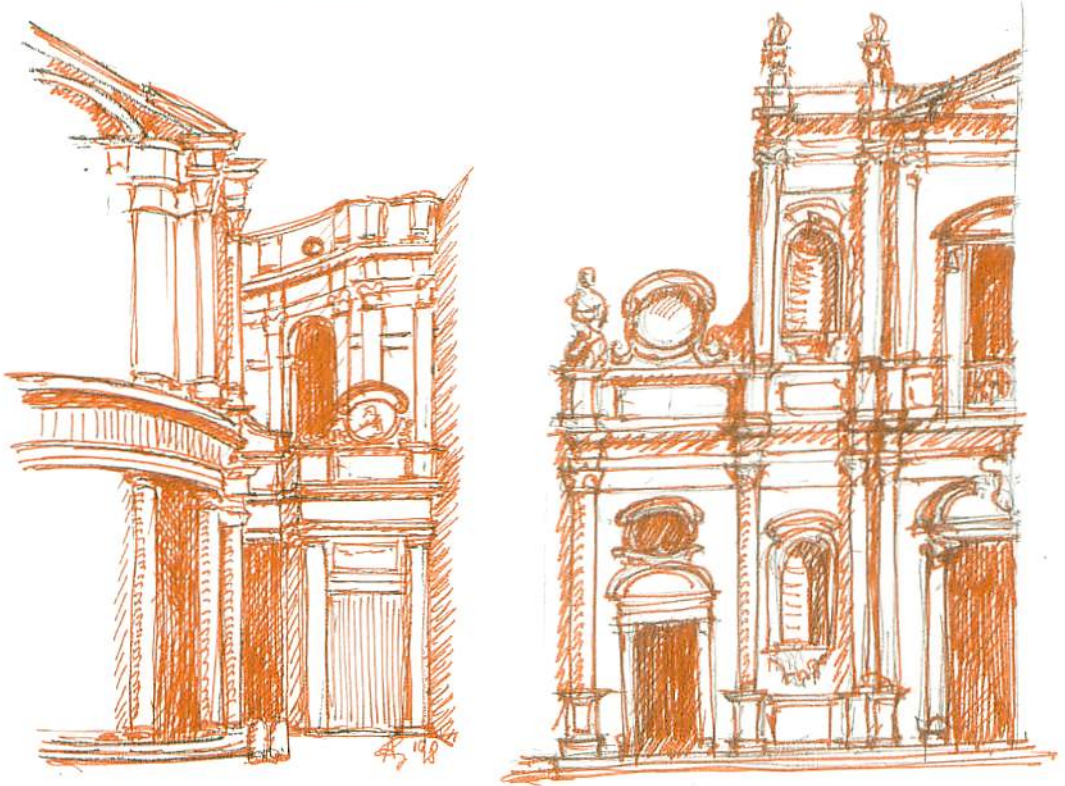


Fig. 12 -Raffronto da due particolari: a sinistra dell'attacco laterale del complesso di S. Maria della Pace di Pietro da Cortona (1656) in Roma. A destra un'ala laterale della Basilica di S. Pietro e Paolo ad Acireale, opera di P.P. Vasta. Si nota l'identità delle tarre circolari nelle due chiese.

M. in Campitelli ciò non avviene. Sobrio resta anche il timpano sommitale che non occupa, come nella sopraddetta chiesa, tutto il partito centrale ma solamente parte dello stesso, contornato dalle due colonne che fuoriescono dalla superficie parietale e convergono verso il centro della Chiesa. Rifaccio mia l'osservazione del Librando circa il riferimento del decoro sommitale dei corpi laterali alla Chiesa di S. Maria della Pace in Roma opera di Pietro da Cortona, nella Chiesa acese. Anche qui il Vasta riesce ad uscire dalla pedissequa copiatura del capolavoro romano in quanto le due tarre rotonde corniciate della Chiesa dei SS. Pietro e Paolo (con la soprastante voluta sommitale, a forma di timpano semicircolare) sono poggiate su un basamento movimentato da volute che occupano tutto lo spazio dei partiti laterali della Chiesa. Invece in S. M.



della Pace le targhe circolari sono sostenute da puttini ed i raccordi, tra il corpo della Chiesa, nel secondo ordine e le basi degli attici laterali sono costituiti da leggere ed asintotiche volute. Nella Chiesa dei SS. Pietro e Paolo non esistono volute di raccordo e, come già detto, non si avverte alcuna dissonanza formale; ciò perchè i corpi laterali non sono a se stanti, come nella Chiesa di S. M. della Pace, ma sono separati da una rientranza dal corpo centrale e su cui poggiano le volute di raccordo. (Vedi dis. n. 12).

La Chiesa acese si può definire "ad edicola", ma raccoglie, dalla cultura barocca romana, le forti sporgenze colonnari che riescono a dare tanta emotività plastica a tutto il complesso. Dal confronto fra i prospetti delle due Chiese, S. M. in Campitelli e SS. Pietro e Paolo, se da un lato si attesta l'elemento ispiratore, dall'altro si testimonia come il nostro Paolo Vasta seppe genialmente produrre un'opera di architettura esprimente, nell'adeguarsi al luogo ed alla struttura esistente, una indiscussa fantasia e geniale capacità artistica. Il terzo ordine della facciata, opera di Paolo Amico Guarrera, del 1765, è purtroppo disegnato con una impostazione culturale differente: si rompe l'euritmia del progetto originario e l'insieme acquista una discontinuità formale che l'opera del Vasta non meritava.

*Bibliografia*

- G. B. Amico - "Architetto Pratico - 1726 - Palermo  
 F. Fichera - Una città Settecentesca SEAI Roma - 1925  
 D. Longhi - Manuale dell'architetto UTET - 1935  
 V. Librando - Il prospetto della Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - 1958  
 Annuario Diocesano - 1960 - Notizie sulla basilica Collegiata dei SS. Pietro e Paolo di Acireale  
 S. Bottari - Arte in Sicilia - Firenze - 1962  
 AA. VV. - Mostra del Barocco Piemon. 1963 - Torino  
 M. Blanco - Gli affreschi di P.P. Vasta nelle antiche chiese di Acireale - C.R.P.S. s.d. (1966)  
 P. Portoghesi - Dizionario di Architettura I.E.R. - 1968  
 V. Librando - Aspetti dell'architettura barocca nella Sicilia Orientale - M. Giannotta - 1971  
 S. Boscarino - Sicilia Barocca - Officina edizione - 1981  
 AA.VV. - Storia della Sicilia - Napoli - 1981  
 V. Librando - Il rimarcabile affare del prosp. vaccariniano della cattedrale di Catania - 1982  
 P. Portoghesi - Borromini nella cult. europea-Laterza-1982  
 S. Giampapa - Basilica Cattedrale di Acireale - 1983  
 AA. VV. - Acireale - Galatea Editrice - 1983  
 AA. VV. - Storia dell'Arte Italiana-Electa Mond.-1986  
 C. Siracusano - La pittura del '700 in Sicilia - Roma - 1986  
 F. Saporita - P.P. Vasta - Galatea Editrice - 1987  
 G. Frazzetta - P.P. Vasta-Istituto per la cult. e l'arte-1987  
 P. Portoghesi - Roma Barocca - Laterza - 1988  
 M. Pedroli - S.M. in Campitelli I.N.S.R. Palombi - 1987  
 P. Portoghesi - Roma Barocca - Laterza - 1988  
 A. Matteucci - L'Architettura del '700 - UTET - 1988  
 G. Gravagno - La loggia giuratoria e le basiliche di Acireale Bonanno ed. - 1989  
 G. Gritella - Juvarra - L'architettura Vol. I e II Panini-1992  
 S. Boscarino - Vaccarini architetto - BAE - 1992  
 M.S. Tusa - Architettura barocca a Palermo - Prospetti chiesastici di G. Amato - Lomb. Ed. - 1992  
 B. Mancuso - Note sull'attività del Cardinale P. Ottoboni-1998

CASIMIRO NICOLosi

PIETRO PAOLO VASTA  
E L'ENIGMA DELL'ANTIBAROCCO

Nell'ambito della produzione barocca siciliana, al complesso dei monumenti di Acireale viene generalmente riconosciuto un ruolo di notevole e significativa importanza; tanto che ben a ragione veduta Stefano Bottari riprodusse, nella copertina del suo volume *L'arte in Sicilia* (opera che, è opportuno notare, costituisce tuttora un contributo di indiscussa validità per la conoscenza delle più significative espressioni artistiche della nostra terra) (1), la facciata della basilica di San Sebastiano: evidentemente l'illustre studioso accreditava al tempio acese tutte le caratteristiche idonee a farne uno degli esemplari meglio rappresentativi dell'arte barocca nella nostra isola.

Inoltre della presenza barocca in Acireale viene fatto debito cenno in tutti i più noti repertori inerenti all'argomento (come, valga un esempio per tutti, la voce «barocco» nella grande *Enciclopedia universale dell'arte*) (2).

Ché, in effetti, chiese come le basiliche di San Sebastiano e dei Santi Pietro e Paolo e palazzi come quello comunale e quello dei baroni Musmeci (per non parlare delle espressioni minori, quali i balconi e i numerosi portali in pietra lavica) sono realtà artistiche che non possono andar ignorate da chi voglia tracciare un bilancio esauriente delle opere tardo-barocche siciliane.

E' ovvio però che il barocco, in Sicilia come altrove, non si realizzò solo nei lavori di architettura: esso fu una ventata che investì e caratterizzò tutte le iniziative artistiche, comprese quelle letterarie e musicali: è quindi da ritenere che, se ad Acireale barocco

---

(1) S. Bottari, *L'arte in Sicilia*, Messina-Firenze 1962.

(2) *Enciclopedia universale dell'arte*, ed. Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1958-1964, voll. I-XV (+ suppl. 1978) . La voce «barocco» nel vol. II, pp. 345-468.

ci fu, a sentire e a creare secondo il verbo ispiratore di quella corrente artistica non dovettero essere solo gli architetti ma gli artisti di ogni genere.

Ora, tra gli artisti di quel periodo (ci riferiamo naturalmente al momento di straordinaria fioritura coincidente con la fase di ricostruzione susseguente al catastrofico terremoto del 1693) non si può contestare un ruolo di grande rilievo a Pietro Paolo Vasta, infaticabile creatore, presente in buona parte delle chiese che in quegli anni di meravigliosa rinascita vennero edificandosi.

Paolo Vasta, va però precisato, non fu e non dev'essere considerato solo un pittore: non sarà, per esempio, fuor di luogo ricordare che egli fu anche (ed è stato merito di Vito Librando averlo inconfutabilmente dimostrato, documenti notarili alla mano) (3) il progettista della facciata della basilica dei Santi Pietro e Paolo (o perlomeno della sua parte inferiore, corrispondente ai primi due ordini: il terzo verrà realizzato successivamente); e inoltre approntò i disegni per le statue (poi modellate dallo scultore Giambattista Marino) dei dodici eroi dell'Antico testamento che troviamo nel vestibolo della basilica di San Sebastiano (4).

Tener presenti queste attività non pittoriche del Vasta è importante, perché vedere in lui solo un pittore equivarrebbe a ignorarne o a restringerne indebitamente il ruolo e la responsabilità artistica, dal momento che il pittore viene di norma chiamato ad affrescare o a decorare una chiesa o un palazzo solo a edificio completato, mentre nel caso di Paolo Vasta ben altri furono i compiti che gli furono riservati o che egli stesso si assunse! (5).

---

(3) V. Librando, *Il prospetto della chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Acireale in «Provincia di Catania»* a. I n. 2-3, 1958, pp. 28-33.

(4) Inoltre, secondo il Librando (op. cit. p. 32), P. Vasta «forse diede i disegni, oltre che per le statue, per l'atrio della chiesa di S. Sebastiano, la cui costruzione venne intrapresa quasi contemporaneamente al prospetto dei SS. Pietro e Paolo. Del 1741 è il contratto di un "scabello con tabernacolo" per la Chiesa di Gesù e Maria progettato dal Vasta, che nel 1739 aveva provveduto per la decorazione dell'organo della chiesa di S. Sebastiano».

(5) Significativo è ciò che a questo proposito nota lo stesso Librando (op. cit. p. 33): «Il prospetto della chiesa dei SS. Pietro e Paolo costituisce un non trascurabile episodio da inserire nelle vicende della diffusione della cultura figurativa, e ci consente di aggiungere il nome di Paolo Vasta a quello a quello degli architetti operosi nella Sicilia orientale verso la metà del Settecento».

E' pertanto certo che al Vasta toccò di partecipare attivamente, da posizioni di primo piano - e sicuramente in relazione alla formazione culturale di cui disponeva e ai suoi propri orientamenti estetici -, a quell'opera di riedificazione post-sismica i cui risultati sono quelli che tuttora conosciamo e ammiriamo.

Se dunque questa riedificazione può considerarsi orientata in senso barocco, e se di essa Paolo Vasta fu un organico e consapevole protagonista (6), ecco che allora veniamo ad imbatterci in un curioso enigma, che cercheremo di esporre nelle considerazioni seguenti.

Lionardo Vigo, nello scritto sulla vita e le opere di Paolo Vasta che in questo stesso volume viene ristampato (7) (scritto che a tutt'oggi può essere ritenuto la più completa biografia del pittore, giacché le altre successivamente apparse sono state tutte tracciate su di essa, rispetto alla quale ben poche ulteriori notizie hanno aggiunto), sostiene che il pittore acese, tra i numerosi altri meriti, ne ebbe uno indiscutibile: quello di avere, grazie al suo magistero artistico e poi attraverso gli svariati e molteplici influssi esercitati dalla sua scuola in tutta l'isola, risanato la pittura siciliana.

Questa infatti, prima di lui - e fino al momento in cui egli vi fece benefica irruzione -, era contaminata e corrotta; e lo era proprio perché gli artisti, che in gran parte avevano compiuto il loro

---

(6) Osserva al riguardo il Bottari (op. cit. p. 64-65): «Nella parte orientale della Sicilia il barocco di origine romana, sia attraverso gli apporti di retti del Vaccarini, sia attraverso la mediazione degli epigoni di Giacomo Amato - tra questi Andrea Palma (1664-1730) che nel 1728 diede i disegni per il prospetto del duomo di Siracusa: il gesuita Angelo Italia che, sempre nei primi decenni del secolo, fornì i disegni per la chiesa dei Gesuiti in Catania, e ideò la chiesa madre di Palma Montechiaro ripetuta in quella di Noto, e Pietro Paolo Vasta, cui si deve la chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Acireale - si afferma con il massimo vigore e lascia forse le sue manifestazioni più originali e caratteristiche».

(7) La biografia, pubblicata nella prima parte di questo libro in ristampa anastatica, è inclusa, senza data, alle pp. 529-616, nel quarto volume delle opere del Vigo, Acireale 1897-1900, col titolo *Vita di P. P. Vasta pittore di Acireale*. 3<sup>a</sup> edizione. Sulla seconda di Palermo 1827. Migliorata e accresciuta. La seconda edizione, pubblicata invece nel 1827 in volume autonomo - e differente in più parti (v. prefazione) - era intitolata *Memorie storiche di Pietro Paolo Vasta pittore di Aci-Reale*. È ovviamente a questa terza edizione che si fa riferimento nel presente saggio.

apprendistato a Roma, erano rimasti generalmente suggestionati e irretiti dai dettami e dai modelli della produzione romana del tempo, che era quella che faceva capo al Bernini e a Pietro da Cortona: in una parola, agli esponenti dell'arte barocca.

Anche Paolo Vasta aveva lavorato a Roma; ma qui egli si era formato - di ciò Vigo si dice certo - nell'ambiente di quella scuola pittorica che aveva avuto il fondatore in Andrea Sacchi, e che rappresentava la tendenza più accademica e classicheggiante, antagonista di quella che aveva dato luogo alle espressioni più elaborate e fantasmagoriche, quali quelle, appunto, di Pietro da Cortona, e di altri noti artisti come Giovan Francesco Romanelli, Giovan Battista Gaulli (detto il Baciccio) e Andrea Pozzo; anzi, il Vigo è persuaso che il maestro del Vasta a Roma dovette essere Luigi Garzi, che del Sacchi era stato allievo insieme a Carlo Maratta.

Per questo motivo dal soggiorno romano il pittore acese era tornato immune, o perlomeno sfiorato solo lievemente, da quelle influenze barocche di cui invece gli altri artisti siciliani si erano profondamente imbevuti, con deleterie conseguenze per le loro opere.

In proposito, Vigo non ha alcun dubbio: «Nella stagione ch'egli ebbe stanza in Roma, le belle arti declinavano e si corrompevano per l'insanire degli uomini, per lo smisurato amore del nuovo, per la calamità pubbliche, per la pestilenza di Roma del 1655, e per la sciocca protezione accordata da' potenti e dai papi à cattivi artisti. Il Bernini nemico del Sacchi e benaffetto ad Urbano VIII ed Innocenzio X era arbitro de' lavori di Roma [...], e proteggendo il Romanelli e il Baciccio influiva ancora col suo stile a depravar la pittura: si pervenne in quell'epoca a biasimare l'imitazione di Raffaello e della natura, e solo il manierato cercavasi. In tale deperimento de' buoni studi il Sacchi e i suoi due discepoli Garzi e Maratta sostennero le arti del disegno cascanti e sozzate. Il nostro concittadino fu di quei tali che ne restaron tocchi egli è vero, ma non del tutto imbrattati, come coloro, che da un incendio campati, hanno ancora arsicce le vestimenta. Quindi venuto in Sicilia dalla morta gora la pittura ritrasse, e in seggio la pose» (pp. 537-38).

E poi ancora: «Non trovò egli la Roma del Sanzio e del Buonarroti, bensì quella del Berrettini e del Bernino. Gli animi vinti dal nuovo, da ree massime affascinati, e quasi da rapida fiumana condotti, non aveano speranza di riva, nè agognavano cavarsi dalla pegola spessa. Tutti erano tinti di una pece; gran ventura per chi avea men sudiciume. Fu buonfatto, e di lieti auspici segno volgersi Vasta a' sacchiani, invece de' cortoneschi, e nel bivio fuggire gli allettamenti de' seguaci di Pietro, gli applausi popolari, la certezza del lucro, e porsi per lo sterile, e difficile sentiero della virtù. È quindi ch'egli è poco contaminato, e più d'ogni altro siciliano d'allora seguì i sani precetti pittoreschi» (pp. 580-81).

Quanto ai giudizi così duramente e pregiudizialmente avversi nei confronti del Bernini e degli altri artisti di osservanza barocca, è evidente ch'essi sono dovuti al fatto che al tempo del Vigo (e per quasi tutto l'Ottocento) il periodo barocco era unanimemente considerato un'età di decadenza artistica e di povertà spirituale(8).

---

(8) A titolo di esempio, riportiamo qualcuna delle tante espressioni proferite da critici dei secoli passati nei confronti dell'arte e del gusto del Seicento. F. Milizia (*Dizionario delle belle arti del disegno*, 1797, s.v. «Borromini»): «Il secolo della correzione non era più, era il secolo della corruzione. [...] Borromini in Architettura, Bernini in Scultura, Pietro da Cortona in Pittura, il Cavalier Marini in Poesia, sono peste del gusto, peste ch'ha appestato un gran numero d' artisti». V. Alfieri (*Lettere edite ed inedite*, Torino 1890, p. 43): «Il seicento delirava». A.C. Quartremère de Quincy (*Dictionnaire historique de l'Architecture*, Paris 1832, I, 159): «L'idée du baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès». F. Bouterwerk (*Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, Berlin 1801-19, II, 351): «Die Frivolität der italienischen Sitten hatte ihre äusserste Höhe erreicht». F. De Sanctis (*Storia della letteratura italiana*, cap. XVIII, par. 2, ed. a c. di L. Russo, Milano 1956, p. 256): «Ora ci è un mondo ipocrita e inquisitoriale, dove la vita religiosa e sociale fuori della coscienza è meccanizzata e immobilizzata in forme fisse e inviolabili. L'arte intisichisce, priva di un mondo libero intorno a sè». G. Leopardi (*Zibaldone*, 3, a c. di F. Flora, V<sup>a</sup> ed., Milano 1957, p. 6): «Il seicento perché non era debole ma corrotto, non solamente non sapea far bene ma disprezzava il ben fatto anzi gli dispiaceva». Infine, non sarà inopportuno ricordare le frequenti occasioni in cui, con la sua ironia arguta e graffiante, A. Manzoni, nel suo romanzo, manifesta la propria opinione tutt'altro che benevola sulla società e sull'arte del sec. XVII: dalle considerazioni poste nell'introduzione, a commento dello stile adoperato dall'immaginario scrittore seicentista e della sua «goffaggine ambiziosa, ch'è il proprio carattere degli scritti di quel secolo, in questo paese», alle pagine dedicate al ritratto di don Ferrante (cap. XXVIII), tipico esponente della cultura tronfia e sostanzialmente vuota dell'età barocca.

Solo successivamente, alla fine del secolo XIX, a seguito delle nuove proposte critiche di Heinrich Wölfflin (9) e poi di Eugenio D'Ors (10), le valutazioni negative sul barocco saranno riviste e superate (anche se notevoli riserve su quell'epoca saranno mantenute da qualche critico di età recente quale il nostro Benedetto Croce) (11).

Riassumendo, dunque, possiamo notare che appare ben strano - ed è questo l'enigma che avevamo preannunciato - che proprio quel Paolo Vasta, a ragione considerato tra i più autorevoli artefici della fioritura tardo-barocca di Acireale nei primi decenni del secolo XVIII, secondo il Vigo abbia, con la sua operosità e il suo influsso artistico, dato un impulso «antibarocco» alla pittura siciliana, fino a quel momento schiava delle influenze berniniane e cortonesche.

Vediamo allora di suggerire qualche chiarimento in merito.

\*\*\*

Bisogna anzitutto notare che Vigo non usa mai il termine «barocco», che pur era largamente impiegato ai tempi in cui egli scriveva.

Ciò nonostante, è chiaro che i bersagli della sua polemica, ossia i responsabili del traviamiento del gusto e dell'arte la cui nefasta azione corruttrice Vasta avrebbe arginato e neutralizzato in Sicilia, sono Bernini, Pietro da Cortona e gli artisti della loro cerchia, cioè quelli che noi riconosciamo come gli esponenti, a pieno titolo, del barocco romano; solo che il nostro scrittore, per sua libera scelta o per scarsa cognizione del termine, non li definisce barocchi.

Piuttosto, va rilevato che egli insiste su vocaboli quali «maniera» (p. 602) e «manierato» (p. 538): chiaramente per lui la

---

(9) H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, trad. it. Firenze 1928; *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, trad. it. Milano 1953.

(10) E. D'Ors, *Del Barocco*, trad. it. Milano 1945.

(11) Il Croce (*Saggi sulla letteratura italiana del seicento*, 1911; *Storia della età barocca in Italia*, 1929; *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del seicento*, 1929) condanna il barocco, perché secondo lui esso è un non-stile, anzi una sorta di brutto artistico, e, in quanto tale, non ha nulla di artistico, ma resta qualcosa di estraneo all'arte.



vera piaga risanata in Sicilia dalla presenza artistica di Paolo Vasta si identificava col «manierismo», cioè con quella fase di decadimento dei modi e delle motivazioni ispiratrici del classicismo rinascimentale che aveva dato luogo alla degenerazione, appunto, in «maniera» delle espressioni artistiche del rinascimento; e che (a voler procedere per schematizzazioni peraltro sempre discutibili) è stata a lungo ritenuta (e così probabilmente sarà stata considerata dal Vigo) un momento di transizione tra l'età del rinascimento e quella del barocco, piuttosto che (come oggi si preferisce pensare) una stanca appendice delle forme rinascimentali, rispetto alla quale il barocco avrebbe significato non una continuazione ma una radicale inversione di rotta (12).

D'altra parte, nel sottolineare ciò, ci rendiamo conto che questa osservazione è, ai nostri fini, del tutto irrilevante, giacché essa condurrebbe a spostare i termini e i presupposti dell'enigma, non

---

(12) I rapporti di interdipendenza, comunque, tra i tre momenti artistico-culturali-rinascimento, manieristico, barocco - non sono facili da definire, né le opinioni dei critici in merito sono concordi. Riportiamo sull'argomento due autorevoli giudizi: «Sullo sfondo, un non inutile sfondo per comprendere appieno il sorgere del Barocco, il Manierismo: questo movimento così vasto e prezioso, così difficile ad essere inteso, da dover giungere fino ai sensi ad al pensiero della critica contemporanea per poter trovare una sua prima pienezza di significato. Da questo sfondo, dunque, bisogna pur sempre prendere le mosse per venire al Barocco. Anche se rimane veramente uno sfondo, cioè qualcosa che sembra piuttosto lontano e senza la necessità di un diretto rapporto con quel che si svolge sulla scena. Non v'è dubbio che vi è per lo meno tanto stacco tra il Barocco e il Manierismo quanto ve n'è tra il Rinascimento. Sembrano piuttosto, l'uno rispetto all'altro, movimenti di negazione e di contraddizione che non di persecuzione e sviluppo. Né il Manierismo può considerarsi un semplice movimento di transizione, come spesso è stato fatto. Si tratta, invece, di qualcosa di in sé delineato e compiuto, di nettamente caratterizzato secondo una propria fisionomia» (D. Formaggio, *Il Barocco in Italia*, Milano 1960, p. 31). «Tra Manierismo e Barocco ci sono delle notevoli affinità: entrambi sono stili enfatici, altamente cerimonializzati, che si servono di situazioni e sentimenti straordinari, che fanno ampio uso della metafora, dell'allegoria, del simbolismo, allontanandosi dalla cronaca, e mirano a dare una lezione o un insegnamento, agendo sulle emozioni, invece che sul raziocinio. [...] Tuttavia ciò che si può definire propriamente barocco, cioè la pittura di Rubens e di Pietro da Cortona, la scultura di Bernini e l'architettura di Borromini, benchè abbia molte radici nel tardo Cinquecento, non ne è normalmente una diretta continuazione, ma caso mai una ripresa» (L. Zeppegno, *dal Manierismo al Barocco*, Milano 1975, p. 40).

certo ad approntarne una soluzione: infatti, quali che siano le definizioni accolte e usate dal Vigo, resta sempre da spiegare come mai, a dar ragione a lui, Vasta possa essere stato autorevole rappresentante di quella corrente artistica (la si voglia chiamare manierismo o barocco) che egli medesimo in Sicilia, con la sua opera e col suo magistero, avrebbe contribuito a debellare!

Ancora: possiamo rilevare che Vigo dà per scontato che Vasta a Roma si formò alla scuola dei sacchiani; anzi sembra piuttosto persuaso di aver individuato, come abbiamo detto, nel sacchiano Luigi Garzi il suo maestro nel periodo romano. Questa convinzione, però, non pare poggi su elementi molto solidi (13). Egli, per sostenerla, parla di preferenziale attitudine di entrambi gli artisti verso il genere dell'affresco (il che, ovviamente, non dimostra un bel nulla!), e poi afferma: «Il colorito grazioso, lo spirito e decoro dello stile, le scelte e belle composizioni, il disegno corretto, la vivacità nell'invenzione, l'ammirabile bellezza delle glorie di angeli, che sono i veri caratteri delle pitture del Garzi, contraddistinguono ancora quelle del Vasta» (p. 537). Infine, racconta di aver visto nel 1846 nel Museo di Napoli una tela del Garzi tanto somigliante a quelle del Vasta da potergliela attribuire (n. 8). Tutti qui i dati che inducono il Vigo a ritenere Vasta allievo del Garzi: davvero troppo poco!

Anzi, a rafforzare la nostra diffidenza in merito, potremmo ricordare un infortunio occorso allo stesso Vigo, il quale, a proposito del rapporto di discepolato, da lui dato per sicuro, tra il Vasta - ancor giovanetto, in Acireale, prima della partenza per Roma - e Giacinto Platania, aveva scritto in nota: «Quando oltre alla tradizione altro indizio non si avesse per conoscere da chi Paolo Vasta fosse stato educato alla pittura, onde dar questo onore al Platania basta vedere il colorito di entrambi. L'impasto de' colori è ciò che più facile e durevolmente dal maestro si apprende, o con qualunque studio non si può la prima abitudine cancellare affatto, bensì riformare; ma sempre restano delle tracce nel colorito degli allievi, dello stile di chi diede loro i pennelli»

---

(13) Infatti l'ipotesi è stata fondatamente messa in dubbio da molti dei successivi biografi e studiosi dell'arte del Vasta (cfr. M. Blanco, *Gli affreschi di Pietro Paolo Vasta nelle antiche chiese di Acireale*, Cinisello Balsamo 1966, p. 14).

(n. 6).

Bene, oggi è acquisito che Platania morì il 10 luglio del 1691, sei anni prima della nascita del Vasta (14): il quale quindi non avrebbe potuto in nessun modo esserne allievo, ma, tutt'al più, avrà avuto la possibilità di imparare di lui qualcosa attraverso l'osservazione delle opere.

Una maggior cautela, insomma, da parte del Vigo, nell'ipotizzare ascendenze e derivazioni artistiche in base a semplici accostamenti di opere sarebbe stata quanto mai opportuna!

E poi, se si riscontrano tratti di affinità tra le caratteristiche ravvisabili nelle opere di scuola sacchiana e quelle che si rintracciano nella produzione del Vasta, non si vede perché non si possa pensare anche ad influenze, più o meno consapevolmente assorbite, di altri artisti, quali il Lanfranco, il Conca e il Solimena (con il quale ultimo addirittura non è escluso che l'acese sia stato in rapporti di amicizia) (15): ciò che del resto lo stesso Vigo non esita ad ammettere, allorché osserva che lo stile del Vasta «non è propriamente di una scuola; ma quasi rapsode di varie piante compose una ghirlanda, e se ne cinse, nè vi tolse di mezzo l'ortica, che fra gli anemoli e i tulipani ancor crebbe» (p. 581).

Ammesso, comunque, che Vasta durante il suo tirocinio romano si sia formato alla scuola del Garzi o di altro artista di impronta sacchiana, ciò non basta davvero ad indurci a vedere in lui,

---

(14) Cfr. Registro dei defunti della Matrice Chiesa Annunziata di Acireale, vol. 42 (1678-1704) (pubblicato da L. Cervesato a corredo dello scritto *Giacinto Platania "Il padre della pittura acese"* in «Lògos», a. III n. 1, Acireale 1996, p. 24): «Eodem (anno domini millesimo sexcentesimo nonagesimo primo die decimo julij) Hyacinthus Platania quondam Antonius Huius Amplissimae civitatis Acis aetatis suae annorum octaginta domi suae in communione Sanctae Matricis Ecclesiae animam deo reddidit...». Sulla morte del Platania, sulle sue esequie nella chiesa dei Cappuccini di Acireale e sul luogo della sua sepoltura cfr. A. Grasso - K. Trovato, *Acireale e i P.P. Cappuccini*, Acireale 1994, pp. 69-70. A indicare per primo nel 10 luglio 1691 il giorno della morte del Platania era stato V. Raciti Romeo (*Acireale e dintorni - Guida storico-monumentale*, Acireale 1927, p. 72), il quale però cade in implicita contraddizione con sé stesso, allorché, alla p. 75 dello stesso volume, afferma che P. P. Vasta «studiò con Giacinto Platania e con il messinese Antonio Filocamo nella nativa Acì sino al 1714».

(15) Cfr. M. Leonardi Gambino, *Notizie sugli artisti di Acì*, manoscritto conservato nella Biblioteca Zelantea, 1845.

come ha fatto Vigo, un avversario irriducibile della dominante corrente berniniana e cortonesca.

L'espressione, inclusa nel brano sopra riportato, «il Bernini nemico del Sacchi e benaffetto ad Urbano VIII ed Innocenzio X» - a parte il fatto che presenta una inesattezza storica, essendo ben noto che Innocenzo X, a differenza del suo predecessore, non fu, almeno nel periodo iniziale del suo pontificato, favorevole al Bernini, che allontanò dalla corte pontificia, preferendogli il Borromini - lascia in verità perplessi, giacché, al di là di possibili rivalità contingenti, non risultano vere e proprie inimicizie tra i due artisti citati dal Vigo: anzi, proprio papa Barberini (grande protettore, come tutti ben sappiamo, del Bernini) nutrì schietta ammirazione anche per il Sacchi, il quale celebrò lui nella *Visita di Urbano VIII al Gesù* (chiesa del Gesù) e la sua famiglia (ma soprattutto lui) nell'*Allegoria della Divina Sapienza* (palazzo Barberini).

Certo, la pittura del Sacchi, con le sue reminiscenze raffaellesche e venete e la sua diretta derivazione dai moduli espressivi di Annibale Carracci, aveva seguito una parabola che lo aveva portato, via via, a distanziarsi dalle impostazioni compositive di un Pietro da Cortona (e anzi tali divergenze andarono trovando vasta eco nei dibattiti che in quegli anni andavano svolgendosi all'accademia di San Luca): ma va comunque notato che tutti e due gli artisti lavorarono, oltre che nello stesso palazzo Barberini (seppur in tempi diversi), anche nella villa Sacchetti di Castel Fusano: il che sarebbe stato quanto meno improbabile se i due fossero stati divisi da quell'astiosità di rapporti che il Vigo dà per certa. Escogitare quindi una manicheistica contrapposizione tra l'arte corrotta e corruttrice di Pietro da Cortona e quella sana e validamente ispirata del Sacchi e della sua scuola appare quanto meno avventato.

Entrambi i pittori, in fondo, erano figli del loro tempo, anche se l'uno ne incarnava la propensione al meraviglioso e la predilezione per gli effetti scenografici, e l'altro la compostezza classicheggiante: ma sarebbe metodologicamente e storicamente inesatto (oltre che, in definitiva, ingeneroso proprio nei suoi confronti) guardare al Sacchi, artista del Seicento e pienamente inse-

rito nella temperie barocca, come a un sopravvissuto di altre epoche!

Per cui non sembra davvero sia il caso di immaginare un Paolo Vasta nelle vesti di un crociato pronto a battersi contro i sacrileghi saraceni del barocco (o, se preferite, del manierismo). Anche sgravato di questo singolare compito storico, egli resta un artista di ragguardevole statura, certo tra i più validi e rappresentativi del Settecento siciliano, e in ogni caso dotato di quel talento pittorico di cui qualche stridula voce della odierna pubblicistica vorrebbe, con perentorie quanto immotivate asserzioni, defraudarlo.

Se poi Vigo non si è limitato a vedere in lui l'artista di eccellenti qualità, ma lo ha indicato altresì come il banditore di un nuovo spirito antibarocco, questo è avvenuto perché egli aveva assoluto bisogno - e di ciò non possiamo fargliene colpa, dal momento che a tanto lo obbligava il gusto dell'epoca in cui egli visse - di considerare e mostrare il pittore acese in posizione ben distinta da quella degli artisti del «secolo delirante», e nient'affatto disposto a raccoglierne l'eredità.

## INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

C. Nicolosi. Introduzione al volume di Lionardo Vigo su P. P. Vasta.

Illustrazioni fuori testo fra le pagine 114 e 115.

Epifania di Gesù Cristo a S. Sebastiano nella casa di Nicostrato - Acireale, Basilica di S. Sebastiano.

Il sacrificio di Isacco - Acireale, Cattedrale.

La gloria di S. Venera - Acireale, Cattedrale.

Il profeta Daniele - Acireale, Basilica di S. Sebastiano (cupola).

S. Andrea Avellino - Acireale. Basilica dei Santi Pietro e Paolo (tela).

La gloria di Maria - Acireale. Chiesa di S. Camillo.

Giuditta uccide Oloferne - Acireale, Chiesa di S. Camillo.

Maria Bambina. S. Gioacchino e S. Anna - Acireale, Cattedrale (tela).

L'Annunziata - Acireale, Cattedrale (tela).

Gesù Cristo versa dal costato il sangue della redenzione - Acireale, Chiesa di Santa Maria del Suffragio.

Daniele nella fossa dei leoni - Acireale, Chiesa di Santa Maria del Suffragio.

Giona gettato in mare - Acireale, Chiesa di Santa Maria del Suffragio.

Incoronazione di S. Antonio - Acireale, Chiesa di S. Antonio da Padova.

G. Contarino. Paolo Vasta e le sue tele.

- |      |     |      |  |
|------|-----|------|--|
| Pag. | 126 | fig. | 1: S. Sebastiano ai piedi di Papa Cajo - (Basilica di S. Sebastiano Acireale). |
|      | 131 |      | 2: L'Ordine francescano (part.) - (Convento S. Antonio, Acicatena).            |
|      | 132 |      | 3: Addolorata - Milo.  |
|      | 140 |      | 4: Le nozze di Cana - (Cattedrale, Acireale).                                  |
|      | 144 |      | 5: Martirio di S. Sebastiano - (Basilica di S. Sebastiano, Acireale).          |
|      | 147 |      | 6: La sacra famiglia (part.) - (Collegio S. Giuseppe, Acicatena).              |
|      | 149 |      | 7: Rebecca al pozzo (part.) - (Matrice, Acicatena).                            |
|      | 150 |      | 8: L'ordine francescano (part.) - (Convento S. Antonio, Acicatena).            |
|      | 155 |      | 9: Caterina Modò (?) - (Collezione privata, Acireale).                         |
|      | 157 |      | 10: Gioacchino Musmeci (?) - (Collezione privata, Acireale).                   |
|      | 158 |      | 11: Giovanni Maria Musmeci (?) - (Collezione privata, Acireale).               |
|      | 159 |      | 12: Vittoria Frugoni (?) - (Collezione privata, Acireale).                     |
|      | 161 |      | 13: Gregorio Geremia - (Collezione privata, Acireale).                         |
|      | 163 |      | 14: Gregorio Geremia - (Biblioteca Zelantea, Acireale).                        |

- Pag. 164 fig. 15: Pietro Paolo Geremia - (Biblioteca Zelantea, Acireale).  
 166 16: Cristoforo Greco - (Collezione privata, Acireale).  
 168 17: Agar e Ismaele - (Collezione privata, Acireale).  
 169 18: Padre Eterno (studio) - (Collezione privata, Acireale).  
 171 19: La caduta - (Collezione privata, Acireale).  
 173 20: S. Giuseppe col Bambino - (Collezione privata, Acireale).  
 174 21: Gesù Bambino - (Collezione privata, Catania).  
 177 22: Madonna Bambina - (Collezione privata, Acireale).  
 179 23: Il sogno di Giuseppe - (Collezione privata, Acicastello).  
 180 24: Il battesimo di Gesù - (Collezione privata, Acireale).  
 185 25: S. Maria delle Grazie - (Chiesa di S. Camillo, Acireale).  
 187 26: Arcangelo Raffaele - (Collegio Arcangelo Raffaele, Acireale).  
 189 27: S. Onofrio moribondo - (Chiesa di S. Francesco di Paola, Acireale).  
 191 28: La Maddalena - (Chiesa de La Maddalena, Acireale).  
 193 29: La pietà - (Basilica di S. Sebastiano, Acireale).  
 196 30: Sacra Famiglia - (Chiesa di S. Venera, Santa Venerina).  
 199 31: Immacolata Concezione - (Chiesa di S. Lucia, Acicatena).  
 201 32: Immacolata Concezione (part.) - (Chiesa di S. Lucia, Acicatena).  
 202 33: Rebecca al pozzo - (Matrice, Acicatena).  
 206 34: Cristo alla colonna - (già nella Chiesa di S. Elena e Costantino, Acicatena).  
 208 35: Cristo alla colonna - (Matrice, Aci S. Filippo).  
 210 36: L'ordine francescano - (Convento S. Antonio, Acicatena).  
 212 37: L'ordine francescano (part.) - (Convento S. Antonio, Acicatena).  
 214 38: S. Filippo in gloria - (Matrice, Aci S. Filippo).  
 218 39: Ascensione della Madonna - (Matrice, Adrano).  
 220 40: Storia di Tobia - (Matrice, Giarre).  
 233 41: Il Trionfo della Mensa Eucaristica (bozzetto) - (Louvre, Parigi).  
 234 42: Il Trionfo della Mensa Eucaristica di Paolo Vasta - (Chiesa S. Maria del Suffragio, Acireale).  
 235 43: Il Trionfo della Mensa Eucaristica di O. Sozzi - (Chiesa S. Maria Maggiore, Ispica).

#### A. Sciacca. Per una rilettura del Vasta.

- Pag. 251 fig. 1: F. Marabitti (1719-1797), paliotto rappresentante S. Sebastiano curato da Irene (part.) Melilli (Siracusa), Chiesa di S. Sebastiano.  
 252 2: P. P. Vasta, S. Sebastiano curato dalle pie donne, Acireale Basilica di S. Sebastiano.  
 253 3: Olivio Sozzi, Trionfo di S. Sebastiano (particolare), Melilli, Chiesa di S. Sebastiano.

- Pag. 254 fig. 4: P. P. Vasta, Trionfo di S. Sebastiano (particolare), Acireale. Basilica di S. Sebastiano.
- 255 5: P. P. Vasta, Trionfo di S. Sebastiano (particolare della croce di Cristo, del sudario e dei chiodi della crocifissione), Acireale. Basilica di S. Sebastiano.
- 259 6: P. P. Vasta, La Maddalena ai piedi di Cristo, particolare della Pietà presso la Basilica acese di S. Sebastiano.
- 260 7: Il convito di Charles Le Brun (1614-1690), oggi alla Galleria dell'Accademia di Venezia, rappresenta il Fariseo con la Maddalena ai piedi di Cristo.
- 270 8: A. Bonaccorsi, Il martirio di S. Sebastiano, Riposto, Matrice.
- 272 9: P. P. Vasta, Il martirio di S. Sebastiano (part.), Acireale, Basilica di S. Sebastiano.
- 273 10: A. Bonaccorsi, Il martirio di S. Sebastiano (part.), Riposto, Chiesa di S. Pietro.
- 274 11: P. P. Vasta, particolare degli arcieri nel Martirio di S. Sebastiano, Acireale, Basilica di S. Sebastiano.
- 275 12: A. Bonaccorsi, particolare degli arcieri nel Martirio di S. Sebastiano, Riposto, Chiesa di S. Pietro.
- 276 13: P. P. Vasta, particolare del centurione nell'affresco del martirio di S. Sebastiano. Acireale, Basilica di S. Sebastiano.
- 277 14: A. Bonaccorsi, particolare del centurione che assiste al martirio di S. Sebastiano. Riposto, Chiesa di S. Pietro.
- 285 15: P. P. Vasta, Rut raccoglie le spighe nel campo di Booz. Part. del Miracolo eucaristico, Acireale, Chiesa di S. Maria del Suffragio.
- 287 16: P. P. Vasta, particolare di Giuditta che ostenta il capo reciso di Oloferne. Miracolo Eucaristico, Acireale, Chiesa di S. Maria del Suffragio.
- 294 17: Il Miracolo Eucaristico (Museo del Louvre, Parigi) attribuito ad Olivio Sozzi da Pierre Rosenberg, da noi a Vito D'Anna.

Aldo Scaccianoce. La Basilica dei Santi Pietro e Paolo in Acireale.

- Pag. 319 P. P. Vasta. La facciata della Basilica dei SS. Pietro e Paolo in Acireale, oggi.
- 323 fig. 1: Acireale - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo. Schizzo planimetrico del complesso basilicale.
- 324 2: Acireale - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - Schema dello stato del prospetto prima dell'intervento del Vasta - 1733.



- Pag. 326 fig. 3: Acireale - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - Schema geometrico compositivo delle proporzioni. Euristiche architettoniche del prospetto.
- 327 4: Acireale. Chiesa dei SS. Pietro e Paolo. In pianta è rappresentato lo schema delle colonne di progetto del Vasta.
- 328 5: Acireale - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - Schizzo del particolare di attacco delle colonne binate centrali allo spiccatto del primo ordine e relativa pianta.
- 329 6: Catania - Chiesa Cattedrale - G.B. Vaccarini - Schizzo del gruppo delle tre colonne del partito centrale. Invero, la centrale è una parasta e non una colonna - 1730, eseguito nel 1753.
- 330 7: Incisione tratta da "Architetto pratico" di G.B. Amico - Trapani - 1726 - Altare della Chiesa della Madonna del Soccorso.
- 331 8: Schizzo autografo di F. Juvarra - 1706 - Chiesa di S. Brigida in Napoli. (Da Gritella, *Filippo Juvarra*).
- 332 9: Roma - Schizzo a mano libera della Chiesa di S. Marcello al corso - 1707 - Carlo Fontana.
- 334 10: Roma - Schizzo a mano libera della Chiesa di S. M. in Campitelli, 1670 - Carlo Rainaldi.
- 335 11: Acireale - Chiesa dei SS. Pietro e Paolo - Schizzo di rilievo del prospetto secondo il disegno eseguito da P.P. Vasta - 1739-1740.
- 336 12: Raffronto di due particolari: a sinistra dell'attacco laterale del complesso della Chiesa di S. Maria della Pace di Pietro da Cortona (1656). in Roma; a destra di un'ala laterale della Basilica di S. Pietro e Paolo ad Acireale, opera di P. P. Vasta. Si noti l'identità delle targhe circolari nelle due Chiese.

## INDICE

Dedica	Pag.	5
Premessa	“	7
<i>Parte prima.</i> - Lionardo Vigo, Vira di Pietro Paolo Vasta, Pittore di Acireale. Terza edizione sulla seconda di Palermo, 1827, migliorata ed accresciuta		
Casimiro Nicolosi, <i>Introduzione</i>	“	13
Ristampa anastatica dell'opera del Vigo	“	27
 <i>Parte seconda</i> - Scritti su P.P. Vasta. Premessa	 “	 115
Giuseppe Contarino. <i>Paolo Vasta e le sue tele.</i>	“	119
I colori del Vasta.	“	138
Le donne del Vasta.	“	146
I ritratti.	“	151
Il quadro sacro dei privati.	“	167
Il Vasta e le tele.	“	182
Di alcune pale d'altare di Acireale.	“	184
Opere d'arte custodite fuori Acireale.	“	195
Un caso emblematico: “Il trionfo della Mensa Eucaristica”.	“	222
Conclusioni.	“	237
 Alfonso Sciacca. <i>Per una rilettura del Vasta. Contributo nel terzo centenario della nascita.</i>	 “	 243
Dal Carpinato al Vigo del 1827.	“	244
L'Ottocento.	“	264
Il Novecento fino ai nostri giorni.	“	296
 Aldo Scaccianoce. <i>La basilica dei Santi Pietro e Paolo in Acireale. Osservazioni storico-critiche.</i>		
Premessa.	“	313
Riflessioni sull'epoca barocca.	“	315
Il Vasta a Roma.	“	316
Vicende costruttive della basilica dei SS. Pietro e Paolo ed interpretazione stilistica.	“	318
Bibliografia.	“	338
 Casimiro Nicolosi. <i>Pietro Paolo Vasta e l'enigma dell'antibarocco.</i>	 “	 339

Finito di stampare  
dalla Tipografia-Litografia ACI  
del Comm. A. Pagano  
Via L. Maddem, 63/65 - Acireale  
nel mese di Marzo 1999

Pubblicazione realizzata con il contributo  
dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali Ambientali e della P.I.