



CÆLSTIVM

TERRESTRIVM

ET IN FERNORVM

Giuseppe Alvino, 1582, tela con *Il Nome di Gesù*, oggi al Museo Pepoli

Capitolo VII. La Cappella di San Vito e Santa Teresa (oggi del Sacro Cuore)

Per chi provenga dall'esterno, si tratta della cappella cui si accede immediatamente se ci si dirige verso quella della Madonna, alla quale si affianca strettamente sul lato nord. Dedicata oggi al Sacro Cuore, fu costruita tra il 1579 e il 1582, nelle sue notevoli dimensioni (m. 22,30 x 8) con la dedica a San Vito, cui ben presto si aggiunse anche quella a Santa Teresa, di cui sopravvive il dipinto che vedremo più avanti.

A differenza delle cappelle primocinquecentesche che abbiamo visto nei precedenti capitoli, nessuna morfologia particolare o culturalmente qualificante venne chiesta ai costruttori cui venne affidata, Simone Marino e Vito Manotta (o Mallotta), poi lungamente operanti, sino ai primi decenni del Seicento, per il convento.¹ Sicchè, demolito prioritariamente il torrioncino dell'angolo sud-est della Cappella dei Marinai "a causa che faccia impaccio"² i costruttori anzidetti potevano consegnare il grande ambiente che vediamo ancora oggi (salvo l'abside e gli altari da tempo rimossi) ricoperto da un'ampia volta a padiglione ricadente su di una assai semplice cornice mediante una serie di unghiature lungo tutto il perimetro, che ne smorzano appena la schematicità e quasi banalità funzionale.

L'intitolazione fondamentale a San Vito sicuramente è da connettersi a due fatti, uno di ordine generale, essendo San Vito il patrono della Diocesi di Mazara cui allora anche Trapani apparteneva, e l'altro particolare, consistente nell'arrivo di una reliquia del santo, donata al Priore Egidio Onesti dal Cardinale di Montepulciano³ e in ordine alla quale i documenti, tra il 1579 e il 1582, registrano vari pagamenti all'argentiere Francesco Cavallaro per "una testa di S. Vito in argento dorato".⁴

Ma torniamo alla cappella o, a meglio dire, alla mancanza di interesse architettonico della stessa, che ci autorizza a non più occuparcene sotto tale profilo, per soffermarci, invece, sui due soli ma importanti cimeli pittorici che ne sopravvivono, conservati entrambi presso l'attiguo Museo Pepoli.

Si tratta, nel primo caso, di "uno quatro di lo nomu di Iesus in colori di oglio... intro la cappella di s(an)to Vito novamente fatta in ditto conventu".⁵ La grande tela (cm. 337 x 207), recentemente restaurata dal Museo Pepoli⁶, è certamente una delle più significative tra le opere che ci rimangono di un vero e proprio caposcuola della pittura dell'ultimo Cinquecento e dei primi decenni del Seicento nella Sicilia occidentale, Giuseppe Alvino detto il Sozzo. Ne riportiamo subito l'esperta lettura iconologica, fattane da Claudia Guastella, che per prima l'ha pubblicata, nel contesto dell'ampio saggio che abbiamo appena citato in nota.

Rileva anzitutto la studiosa che il tema dell'opera, suggerito dal "sacrae theologiae doctor" Egidio Onesti, risale alla teologia paolina (Filippesi, 2, 9-11) sul nome di Gesù, e aggiunge, poi: "L'Alvino... risolve la figurazione in modo più strettamente aderente al senso che la frase di San Paolo assume nel contesto della lettera ai Filippesi, arricchendola con nuove connotazioni. Con sottigliezza ermeneutica egli, dalla frase di San Paolo che di solito viene trascritta... scorpora solo tre genitivi, "COELORUM", "TERRESTRIMUM", "ET INFERNORUM", che entro cartigli campeggiano nei tre ordini della composizione". A proposito della quale composizione e con particolare riferimento ai personaggi dei gruppi umani al centro della stessa, la



sopra, *Particolare del dipinto* di cui alla pagina precedente. Sotto, Claudio Nazardo, 1616, tela con *Santa Teresa nel suo studio*, oggi al Museo Pepoli. Fotografie Museo Pepoli



Guastella acutamente osserva che in tali gruppi, sottoposti al Nome di Gesù, “si può vedere un chiaro riferimento alle rappresentazioni della Vergine del Rosario, con i potenti della terra ai suoi piedi (papi, imperatori, re, ecc... come da contratto) che proprio in quegli anni, a ridosso della Battaglia di Lepanto, si erano diffusi”.

Né può escludersi del tutto che questa rappresentazione cristologica dell'Onesti e dell'Alvino, così universalistica e quasi escatologica volesse quanto meno distinguersi da quella ben più umanizzante ed umana che del quasi identico soggetto (Cristo tra due ali di vergine oranti sotto una grande aureola con l'arnagramma del suo nome) qualche decennio prima ne avevano dato i Francescani trapanesi in due tavole arcaizzanti oggi al Museo Pepoli (inv. 140 e 141).

Ma vediamo ormai la raffigurazione nel dettaglio iconografico. La parte celeste della stessa è costituita da un ovale allargato, nella parte alta della tela, in cui su di un fondo azzurro chiuso, spiccano le lettere dorate dell'anagramma bernardiniano del Cristo, IHS, sormontate da una croce. Tutt'attorno, oltre l'effluvio di luce che dall'ovale si irradia, schiere di angeli arcangeli e cherubini celebrano osannanti il nome del Signore. In un cartiglio immediatamente sotto questa scena spicca il primo degli aggettivi paolini anzidetti, “coelestium”.

Al centro del dipinto, così come stabiliva il contratto, sono raffigurati “dui populi, zoè di una parti imperaturi et re e di l'altra papi cardinali et viscovi”; sotto i quali il cartiglio recita: “terrestrium”. I lineamenti di questi personaggi, poi, appaiono tanto realistici e marcati, che è quasi d'obbligo pensare che l'Alvino abbia voluto concretamente riferirsi ai detentori dei poteri del tempo, dal sovrano Filippo II al papa Gregorio XIII, al Vicerè Marcantonio Colonna (che, del resto, conosceva personalmente all'inquisitore F. De Aedo), al Vescovo di Mazara Bernardo Gash e al più sicuro di tutti, nel suo bianco mantello carmelitano, il committente stesso del quadro, il priore Egidio Onesti. Nel margine basso infine, l'Alvino apre “uno squarcio improvviso della terra, poco al di sotto del piano visivo (in cui) rivela un inferno pericolosamente terreno ove non bruciano anime, ma si annidano diavoli icasticamente rappresentati” (Guastella).

Ma il dipinto riveste anche, sul piano del gusto e della cultura figurativa, un interesse per noi anche più vivo che quello del suo contenuto teologico ed etico. In esso si configura, infatti, la testimonianza - introdotta a Trapani dall'Alvino quasi “in tempo reale” - delle più significative ed innovative espressioni del linguaggio pittorico apparse nella Palermo viceregia ai tempi del Terranova e del Colonna, e culminate con la “svolta” (E. Abbate) rappresentata dal Sant'Andrea del Muziano collocato dai Terranova, tra l'80 e l'82 nella Cappella Pilo in San Francesco di Paola. Innovazioni relative soprattutto alle note di naturalismo fiamminghiggiate e di colore cangiante, che chiaramente si ritrovano nello sfondo di paese, nei monti e nei vestiti dei personaggi storici in primo piano nel nostro dipinto. In riferimento al cromatismo del Muziano si vedano soprattutto il manto del Papa Gregorio XIII tra i personaggi religiosi e l'armatura dell'imperatore Filippo II tra i laici.

Ma dobbiamo parlare, ora, di una ancor più rara pittura proveniente dalla stessa cappella ed oggi pure conservata presso il Museo Pepoli, raffigurante l'altra santa titolare della cappella stessa, Santa Teresa d'Avila. Si tratta, in questo caso, di una raffigurazione tutt'altro che teologico-simbolica, come nel caso del “Nome di Gesù”, ma, al contrario, interamente storica e veristica, in cui la riformatrice del Carmelo appare seduta in uno studiolo, mentre scrive su di un quaderno (allusione alla nuova Regola?), ma con gli occhi fissi ad un Crocefisso che le sta davanti. Quasi precocemente i Carmelitani trapanesi, sei anni prima della beatificazione (1622) commissionavano questo ritratto ad un pittore lorenese operante a Palermo che, in basso, così si firma: “Claudius Nazardus natione lotharingius fecit Panormi 1616”.⁷

La santa, come dicevamo, appare seduta in uno studiolo, di età avanzata e di consistente corporatura, con il volto pieno e tondeggiante racchiuso nel soggolo monacale; marrone, naturalmente, il saio e bianco il lanoso mantello, mentre un paesaggio roccioso ed uno scorcio di città turrita (Avila?) appaiono sullo sfondo attraverso un'arcata dello studiolo che si apre sulla destra. E' accertato che la raffigurazione della santa, nei lineamenti del viso specialmente, discende in linea retta da quella realizzata in primis dal pittore spagnolo Lorenzo de Miseria, a cui strettamente si attiene, per conoscenza più o meno diretta, il pittore lorenese-palermitano del nostro dipinto.⁸ Ma è anche sicuro che per l'ambientazione in cui inserisce la figura egli si sia avvalso piuttosto dell'acquaforte largamente diffusa di Hieronimus Wierix, che all'essenzialità del "ritratto" del De Miseria aveva aggiunto vari elementi a contorno, dalla veduta sullo sfondo al fuso e alle forbici nella parte bassa, chiaramente allusivi alla qualità di ricamatrice della santa carmelitana.

Ricordiamo, infine, a chiusura di queste note, che nel convento si conserva ancora, certamente proveniente dalla cappella, un piccolo reliquiario argenteo, con una massiccia statuetta della santa di fine Seicento, su una base circondata da una ghirlanda del successivo sec. XVIII.⁹

NOTE

- ¹ I pagamenti per la realizzazione della cappella si scalano fra il settembre 1579, quando gli anzidetti murifabbrì ne ricevono la caparra di 10 onze e il maggio del 1582, quando li troviamo a lavorare, invece, per un'altra cappella, quella di Sant'Alberto. *Registro di esiti dell'ex-Convento*, oggi presso il Museo Pepoli, 1558-1603, con numero 14 del nuovo ordinamento.
- ² Il pagamento per il lavoro relativo - e con la motivazione anzidetta - si trova riportato nell'anzidetto registro sotto la data del 7 dicembre 1579.
- ³ La circostanza è riferita da tutti gli storiografi e biografi che si sono occupati della personalità e dell'opera di Egidio Onesti, dal suo amico Leonardo Orlandini (*Trapani in una breve descrizione*, Palermo, 1605, p. 2) al Di Ferro (*Biografie degli uomini illustri trapanesi*, Trapani, 1830, vol. II, p. 220) ed altri.
- ⁴ Possono vedersi sempre nel registro precitato, specialmente nell'agosto del 1580. Del reliquiario aveva già dato notizia I. Navarra, *Notizie sugli orafi ed argentieri operanti a Messina, Palermo e Sciacca e Trapani nei secc. XVII e XVIII* in *Libera Università di Trapani*, a. X, 1991, n. 77, p. 59.
- ⁵ Così si esprime l'atto di incarico del 29 maggio 1582, pubblicato da C. Guastella, *Ricerche su Giuseppe Alvino. detto il Sozzo e la pittura a Palermo alla fine del Cinquecento*, in *Contributi alla storia della cultura figurativa nella Sicilia occidentale tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo*, Palermo, 1985, p. 120.
- ⁶ In occasione di tale restauro una scheda storico-artistica ne è stata pubblicata da Gaetano Bongiovanni, in *Restauro al Museo Pepoli*, Trapani 2007, p. 19 Ringrazio qui il Museo anzidetto per la cortese concessione della fotografia.
- ⁷ Il dipinto è stato per la prima volta citato da chi scrive, assieme ad una piccola Annunciazione dello stesso autore nella Galleria regionale della Sicilia, in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo e il suo ambiente*, Palermo, 1985, p. 220; quindi anche da G. Mendola, in *Dallo Zoppo di Ganci a Pietro Novelli. Nuove acquisizioni documentarie*, in *Porto di mare, pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, Napoli, 1997, p. 72.
- ⁸ La tavola del De Miseria si conserva presso il Monastero carmelitano di Siviglia.
- ⁹ Pubblicato da M. Vitella, *Un reliquiario argenteo di Santa Teresa*, in *Il Tesoro Nascosto* (catalogo della mostra), Palermo, 1993, p. 217.