

G.B. Amico, 1740-50 ca., incisione progettuale di pianta e alzato per il nuovo interno barocco



Ignazio Marabitti, sec. XVIII, ritratto di Giovan Biagio Amico. Fotografia Fundarò.

Con il cortese assenso della Curia Episcopale trapanese (presso la quale si conserva, dopo un indefinito recupero nel centro storico bombardato dalla guerra) riproduciamo l'inedito medaglione in marmo con figura di anziano prelato, che una lunga tradizione orale presso lo stesso ambiente curiale considera ritratto dell'insigne abate-architetto Giovan Biagio Amico (1684-1754). Tradizione che ci sembra da convalidare appieno e per diversi motivi, non ultimo l'intensità dello sguardo, sovrapponibile, a così dire, a quello della sua figura giovanile, nella nota incisione allegata al suo *L'Architetto pratico*. Quanto all'autore, poi, tali e tante sono le affinità morfologiche e stilistiche del nostro con i vari medaglioni palermitani del Marabitti (Paternò, Fernandez, De Laviefeuille, Di Napoli...) da renderne obbligatoria e quasi automatica l'aggiunta al suo catalogo.

Capitolo X. La "chiesa grande" da gotico in barocco (1740-1770 c.)

Spesso, nei documenti e nella storiografia, la chiesa trecentesca, per distinguerla dalle varie cappelle sorte attorno nei vari secoli, è chiamata "chiesa grande"; denominazione che apparirà ancor più giustificata per la grande navata unica in cui venne cambiata con il rinnovamento settecentesco di cui ci accingiamo a parlare.

Ma rileviamo, intanto, che in tale profondo cambiamento dell'interno chiesastico medievale - con tutti i risvolti e riflessi pastorali, liturgici e sociali che vi sono connessi - si configura la quarta ed ultima fase della storia edilizia del santuario; che da allora non ha avuto più cambiamenti significativi.

Le vicende statiche, religiose, progettuali e cantieristiche.

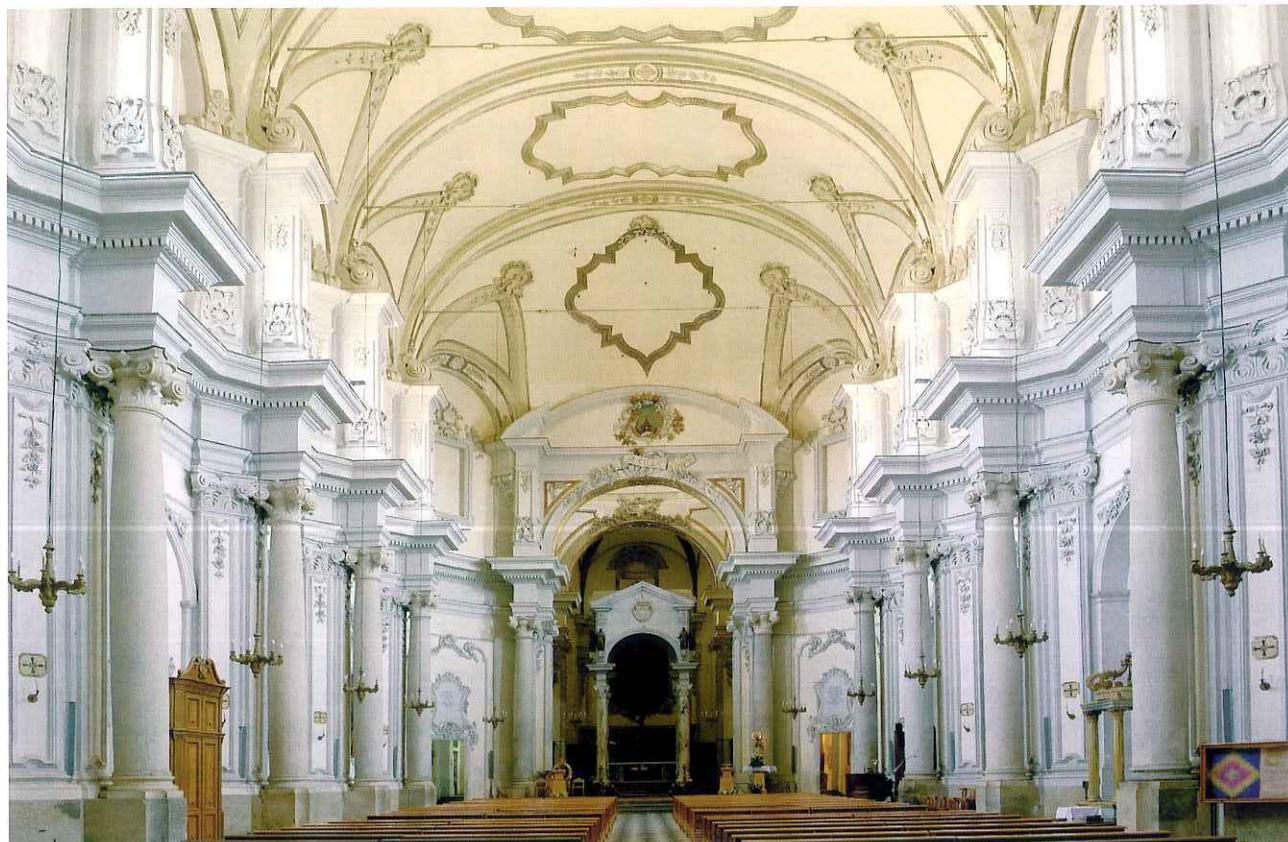
Già nel 1721 si erano manifestati segni di cedimento nelle murature della parte anteriore del tempio, mentre ad aggravare la fatiscenza interveniva anche uno sfondamento del tetto per la caduta, in occasione del terremoto del 1726, di alcuni vasotti del vicino campanile secentesco.¹

A sollecitare radicali provvedimenti in ordine alle anzidette criticità strutturali si aggiungeva, pochi anni dopo (1733-34), un evento di grande portata religiosa, specialmente in senso popolare e simbolico: l'incoronazione del simulacro della Vergine e del Figlio con le corone auree decretate ed offerte dal Capitolo Vaticano, in occasione di quello che si riteneva come il millenario del gruppo marmoreo e, quindi, della sua venerazione come la più antica tra quante se ne coltivavano in Sicilia.² E' assai probabile che l'alto riconoscimento vaticano sia stato procurato dal nuovo Vescovo di Mazara, il carmelitano Alessandro Caputo, che dopo pochi mesi dall'insediamento, nel 1731, si recava in visita al Santuario.

Quasi sicuramente dovette essere il grande afflusso di fedeli da tutta l'isola per tale circostanza a fare ipotizzare una ulteriore crescita devozionale e a consigliare, quindi, una diversa, più ampia ed accogliente forma dello spazio chiesastico rispetto alle fatiscenti navate gotiche. E così, in una memorabile riunione tra i religiosi e i più nobili rappresentanti del Senato cittadino, nel 1741, venne deciso che era più conveniente ricostruire ("ad meliorem formam reducere") che riparare.³

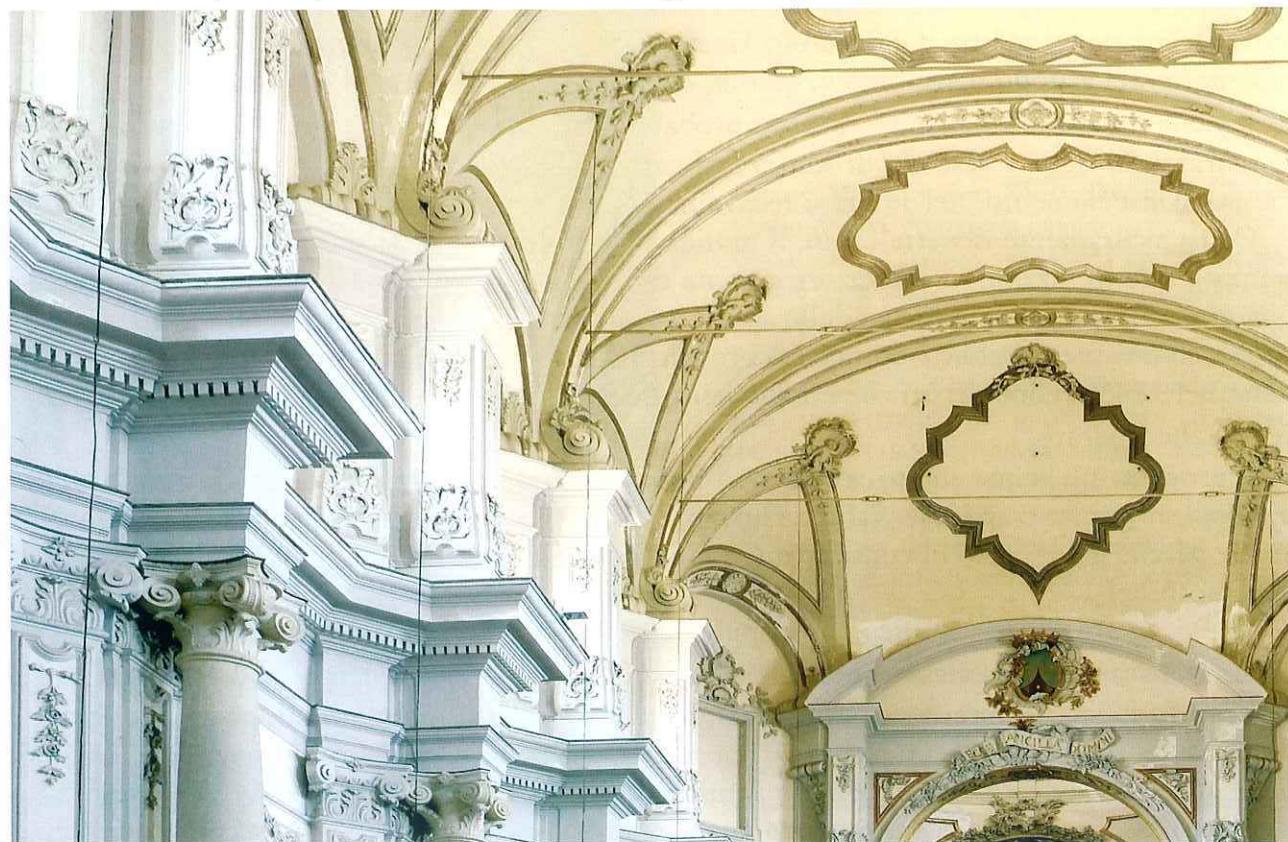
Il progetto ne venne subito affidato ad uno dei più famosi ingegneri-architetti siciliani del tempo, per giunta trapanese, l'abate Giovan Biagio Amico, Ingegnere per il real patrimonio, anche perché già esperto in consolidamenti, per i tanti che ne aveva curato a Palermo, dopo il terremoto del 1726.

Tale progetto, di cui l'Amico stesso pubblicava più tardi una tavola sintetica, planimetrica ed altimetrica al tempo stesso,⁴ prevedeva la demolizione delle tre navate gotiche e la riduzione di tutto lo spazio interno ad unica grande aula basilicale, con altari addossati alle pareti e suddivisi da robusti ed aggettanti pilastri a sezione trapezoidale, con robuste colonne monolitiche antistanti agli stessi; sormontato il tutto da una vistosa e unificante trabeazione. Ma un elemento assai innovativo era previsto anche, come chiaramente si vede nell'incisione citata,



Veduta complessiva della navata. Fotografia G. Scuderi

Sotto L. Gambina, 1760 c., *Ornati a stucchi dorati del soffitto*. Fotografia G. Scuderi



per strutturare ed ornare il secondo ordine del sistema parietale: una serie di sedici robusti telamoni, posti a reggere, “in maniera figurativamente audace” (Boscarino) la ricaduta della nuova grande copertura a volta ribassata.

Ma invano cercheremmo, oggi, tale vistosa configurazione plastica del secondo ordine, perché lo stesso autore la cancellava, forse soprattutto per motivi economici, in sede di secondo capitolato di appalto (nel 1750) sostituendola con i semplici e lineari pilastrini che ancora vediamo.⁵ Questo peculiare sistema parietale si raccorda, poi, con il fondo presbiteriale, mediante alte quinte di murature curve che chiudono le angolature gotiche; così come mediante controsoffiti e con la cupoletta ovale sopra l'altare venivano occlusi vele e costoloni gotici già di copertura dell'ambiente presbiteriale stesso.

I lavori attuativi del progetto cominciavano ben presto, già nel 1742, con la commissione delle 16 colonne necessarie, “di pietra dello petropalazzo”, un calcare compatto assai in uso nei monumenti trapanesi che si cavava dalla estrema e rocciosa punta della città di allora.

Le prime quattro delle colonne anzidette venivano consegnate nello stesso anno e la prima di queste venivaalzata (non senza qualche inconveniente) nel 1743;⁶ mentre l'intera e rilevante impresa delle demolizioni e ricostruzioni veniva compiuta nell'arco di un ventennio, tra 1743 e 1763, in rustico, ed entro il 1767 con la rifinitura ornamentale degli stucchi del soffitto. Il tutto mediante due grandi lotti di lavoro, il primo, chiuso nel 1751 dallo stesso Amico, per la prima metà dell'aula, il secondo, dopo la sua morte (1754) diretto dal suo collaboratore Luciano Gambina, per la seconda metà e la zona presbiteriale.⁷

Cultura e linguaggio di soluzioni e manufatti.

Almeno altrettanto che le motivazioni genetiche ed attuative del nuovo interno sacro, ci interessano, evidentemente, le connotazioni estetiche e culturali che lo caratterizzano nella nuova morfologia architettonica.

Se si entra, com'è opportuno, dall'ingresso principale, prospiciente il giardino pubblico (Villa Pepoli), tali connotazioni ci vengono subito e quasi con forza evidenziate, almeno sotto l'aspetto plastico, dalle teorie di grandi colonne monolitiche che, come abbiamo accennato, si pongono davanti ai pilastri trapezi che emergono dalle murature perimetrali, per delimitare, nell'insieme, uno dei più vasti spazi sacri mai realizzati in Sicilia.⁸

Monumentalità a parte, il sistema anzidetto configura una serie di cellule spaziali accostate, al fondo delle quali, un po' sacrificati, si pongono gli altari. Una attenta interpretazione di tale modalità compositiva è quella che ci viene offerta da una studiosa specialista, secondo la quale “l'Amico tende a definire lo spazio architettonico come un'esperienza scenica, articolata in quinte e costruita per addizioni di elementi architettonici da cogliere simultaneamente e non come luoghi di un'esperienza di percorso”.⁹

E' evidente che una funzione di spicco, tra tali elementi architettonici, è affidata alla colonna libera, aggettante in questo caso dalla massa trapezoidale del pilastro. Ma se appena ricordiamo, al riguardo, le colonne libere di estrazione palladiana adottate circa un secolo prima nella vicinissima Aula capitolare non può escludersi che anche da questa fonte così chiara e vicina, il colto Abbate abbia tratto qualche ispirazione. A prescindere da ciò e sul piano compositivo-spaziale, resta il fatto che la nuova aula chiesastica va letta unitariamente, quale “stupendo impianto a navata unica, ottenuto con effetto centralizzante, anche per i raccordi cur-



Scorcio della parete destra. Fotografia G. Scuderi

vilinei che l'Amico introduceva nei vertici degli spigoli ortogonali propri dello schema rettangolare” (Boscarino); cui si aggiungevano anche i soffitti concavi inseriti sotto le coperture gotiche, poi rimossi a metà dell'Ottocento. Una tale visuale unitaria ci mostrerà chiaramente come l'Amico abbia voluto fondere e manifestare al tempo stesso sia il suo vivo attaccamento, con il solenne ordine colonnato e trabeato, ai valori statici ed etici della classicità - sia pure riletta attraverso la trattatistica rinascimentale e manieristica¹⁰ - sia il suo aggiornamento e i suoi interessi estetico-culturali (nonchè religiosi) in materia di cultura barocca dello spazio dinamico-centralizzante di estrazione berniniana, borrominiana e guariniana.¹¹

Nell'ambito, infine, di tali ispirazioni di fondo del nostro Abate-Architetto altre se ne possono cogliere seppur di valore integrativo, funzionale o ornamentale che fosse, ancora in piena consonanza e partecipazione alla cultura barocca, con quella settentrionale ed europea non meno che romana.

Ispirazione integrativa di ampio respiro poteva dirsi certamente quella del progetto originario, poi non più attuato, con il sistema di telamoni previsto per il secondo ordine delle pareti, quasi sicuramente ispirato da quanto uno Iuvarra aveva immaginato per il Salone da ballo del Castello di Stupinigi a Torino e un Fischer von Erlach realizzava, pressochè negli stessi anni nel Palazzo d'inverno del Principe Eugenio di Savoia a Vienna.¹²

Ispirazione integrativa e solo apparentemente autonoma nella configurazione dello spazio chiesastico appare anche quella che gli fa collocare, in alto, sopra l'altare, una delle sue originali cupole, in questo caso ovale, “a camera di luce”, ispirate probabilmente ad Andrea Pozzo ma accuratamente studiate, di volta in volta, secondo le esigenze ambientali.¹³

La “forma” di tale cupola (che descriveremo a momenti con le parole di una studiosa) nasceva indubbiamente dalla particolare sensibilità dell'architetto-sacerdote per il valore e simbolico del manufatto, quasi rappresentazione del cielo e riepilogo della trascendenza del rito dell'altare. Da qui l'interesse di permeare della più viva luce l'interna superficie dello spazio simbolico.¹⁴ Tecnicamente, scrive la Mazzamuto, “si tratta di una doppia cupola, quella interna tagliata e conclusa da una balaustra, quella esterna che compie il suo sviluppo emisferico. Nella intercapedine, sulla base delle due cupole, sono aperte delle finestre nascoste, che illuminano il fondo della cupola interna”.¹⁵

Ma la conclusione dell'intera intrapresa di rinnovamento chiesastico che pur sommariamente abbiamo visto svolgersi in chiave di barocco classicistico, era destinata a concludersi in altra chiave, quella addirittura “aggraziata” del francesizzante rococò; con gli stucchi ornamentali del grande soffitto della navata e con l'arredo di tre grandi e chiari armadi intagliati della rinnovata sacrestia. I primi, cioè gli stucchi, si configurano in ampie e gradevoli sagomature lineari di cornici rilevate e dorate a delimitare più o meno ampie campiture d'intonaco; furono disegnati e diretti dall'architetto Luciano Gambina, che continuò l'opera dell'Amico, come abbiamo visto, sino al 1767.¹⁶ I secondi, cioè gli armadi, di rilevanti ma armoniose dimensioni, a due corpi sovrapposti, sono stati recentemente studiati e valorizzati, come espressione, appunto di pieno rococò, ed opera di un capomastro-progettista, Giuseppe Bonfanti e di un maestro intagliatore, Giuseppe Basile.¹⁷



La cupoletta "a camera di luce" sull'altare. Fotografia G. Scuderi



G. Bonfanti, 1767, *Armadi in noce chiaro della sacrestia*. Fotografia Lombardo



G. Felici, 1730 c, dipinto con *La Visitazione a Sant'Elisabetta*.

Idem, dipinto con *L'Assunzione della Vergine*

Idem, dipinto con *L'Annunciazione* (nel fondo absidale). Fotografie Fundarò

L'arredo pittorico settecentesco.

Nell'origine, nei soggetti, nell'iconografia ed anche, almeno parzialmente, nel linguaggio delle otto tele che arredano la nuova aula barocca, si configura una vera e propria operazione culturale, tipica della pastorale e della pedagogia religiosa, in questo caso carmelitana, di "conservazione" ed "innovazione" al tempo stesso. Si tratta infatti di un vero e proprio travaso di contenuti e forme cinquecenteschi nelle nuove tele settecentesche: ma la complessa sostanza di tale operazione - che si compie tra il 1724 ed il 1734 - potrà meglio intendersi schematizzandola in alcuni punti.

- a) Le otto tele che vediamo, sette con *Storie mariane* del pittore Giuseppe Felici ed una, quella dell'ultimo altare a sinistra, con la *Vergine incoronata, la veduta della città e i Santi patroni di Trapani* (di Domenico La Bruna), sono la ripetizione tematicamente letterale delle tele cinquecentesche di Baldassare Romano e Giuseppe Alvino il Sozzo, di cui abbiamo parlato nel precedente capitolo.
- b) E' facile immaginare - anche sulla scia di quanto abbiamo visto (capitolo IV) per le tele ottocentesche del Marrone nella Cappella della Madonna - che nel conferire i nuovi incarichi i Carmelitani abbiano raccomandato ai due pittori (al secondo specialmente, per il grande interesse emblematico del soggetto) di riprendere quanto più possibile, dalle degradate antiche tele, le ormai assimilate immagini storico-liturgiche.
- c) Tutto ciò posto... non sarà azzardato, probabilmente, leggere nelle tele del Felici, in due casi firmate e datate, 1724 e 1734,¹⁸ l'eco del manierismo classicista cinquecentesco di Baldassare Romano, prima ancora che quella del barocco classicista (tramite un Grano o un Tancredi...) come le abbiamo lette sinora.

Al di fuori, comunque, di questo contesto ripetitivo, anche perché probabilmente di tempo antecedente, si pone l'altro dipinto del Felici, la grande tela con l'Annunciazione, posta sul fondo absidale, in cui "soluzioni figurative ed espressive di chiara matrice novellesca... nella modulazione dei contrasti chiaroscurali, sono adoperate in funzione di intimo lirismo" (Billeci)¹⁹.

Indipendenti, poi, da condizionamenti di sorta ed anzi libera e tipica quanto leggera e luminosa espressione del linguaggio del La Bruna, sono i tre riquadri affrescati nella volta della sacrestia, con episodi della vita del Profeta Elia. Di non minore ariosità di linguaggio, sono nella stessa sacrestia i tre armadi di cui abbiamo parlato prima: che bene si sposano con i modi leggeri ed ariosi del La Bruna, come moderna espressione della circolazione del gusto ormai rococò nel Santuario.

Ma non possiamo non citare, in chiusura, e ancorchè di non grande valore, tre sculture, acquisite pure dalla chiesa tra fine Sei e primo Settecento. Si tratta del *Crocefisso* ligneo attribuito a Pietro Orlando, nel passaggio laterale a sinistra dell'altare maggiore, della statua pure lignea del *Profeta Elia*, di Antonio Nolfo, in quello di destra e del gruppo di *Madonna con il Bambino e San Simone Stock*, in marmo alabastrino, oggi sull'altare della Cappella dei Marinai, di ignoto autore di scuola trapanese.

Più di tutte, però, in questa stessa zona presbiteriale e anche se quasi emarginata, si fa ammirare la vivace e policroma statua lignea di Sant'Eligio, anche se non originaria del Carmelo trapanese, ma di quello ericino.²⁰



D. La Bruna, 1735 c., tela con *La Vergine incoronata, Santi carmelitani e veduta della città*. La tela ripete nel linguaggio barocco, l'iconografia del perduto dipinto del 1580 di Giuseppe Alvino, vedi capitolo IX. Fotografie Lombardo



Idem, affreschi con episodi della *Vita del Profeta Elia* nella volta della sacrestia. Fotografie Lombardo



A. Nolfo, sec. XVIII, statua lignea del *Profeta Elia*.
Fotografia G. Scuderi

Scultore, del sec. XVIII, statua in legno laccato e
dipinto con figura di *Sant'Eligio*.
Fotografia G. Scuderi



- ¹ Su questi avvenimenti le notizie di prima mano sono quelle del noto *Rollo di scritture del convento carmelitano*, del p. Martino Fardella, alle pp. 450-51.
- ² L'errata congettura della ricorrenza millenaria della nascita della statua si fondava sull'asserita scritta in caratteri cufici nei bordi del suo manto, secondo cui la statua stessa sarebbe stata scolpita a Cipro nell'anno 733; v. Orlandini, Trapani, cit. p. 47. Tale motivazione, assieme ad una dettagliata cronaca dei cinque giorni di festeggiamenti cittadini, culminati con la materiale apposizione delle corone sul capo della Vergine e del Bambino, da parte del delegato del Vaticano, e secondo l'esplicita offerta del Senato cittadino, si può leggere in G. M. Galizia, *Breve e fedele ragguaglio delle solennità praticate ecc. in onore di Maria SS. Di Trapani nei giorni 11, 12, 13, 14 e 15 agosto 1733*, Trapani, 1733.
- ³ M. F. Fardella, op. cit., p. 547.
- ⁴ v. G. B. Amico, *L'Architetto Pratico*, Palermo, 1750, libro II, fig. 38. Questo tipo di rappresentazione grafico-progettuale dimostra come l'Amico fosse al corrente del dibattito sviluppatosi tra Roma e l'Emilia, nei primi decenni del Settecento, in materia di rinnovamento di interni chiesastici e del modo di rappresentare contestualmente sia il rilievo dell'esistente che l'ipotesi di rinnovamento previsto, anche in alzato. Vedi in proposito M. Pantina, op. cit., p. 38 e nota 74.
- ⁵ Sulle pur ipotetiche motivazioni che portarono l'Amico a rinunciare alla serie di telamoni, si sofferma soprattutto M. Pantina, *La chiesa dell'Annunziata*, cit., pp. 38-40.
- ⁶ v. G. Monaco, op. cit. p. 48, che ne riferisce, sempre attingendo al famoso *Rollo* del p. Martino Fardella; che, nella fattispecie era anche, con un confratello, delegato a seguire le vicende della fabbrica.
- ⁷ Al di là dell'estrema sintesi qui da noi riportatane, tutti i complessi e a volte animati passaggi operativi del ventennale cantiere, sono stati accuratamente indagati, con originali ricerche archivistiche da Maurizio Pantina, che li espone nell'apposito capitolo della sua più volte citata tesi di dottorato, del 2003.
- ⁸ Dietro la scelta dell'accennato sistema "pilastro trapezio-colonna libera" vi è, naturalmente, l'aggiornamento culturale dell'Amico che alle sue basi formative di tipo classicistico aggiunge desunzioni sia dalle esperienze reali, quali potevano essere quelle palermitane sulle opere di Giacomo Amato, sia le assimilazioni e gli arricchimenti dai testi moderni di un Guarini, di un Vittone e di un Pozzo, forse, soprattutto.
- ⁹ v. M. Giuffrè, *L'eredità di G. B. Amico...* in *G. B. Amico (1684-1754)*, Atti della Giornata di studi, Roma, 1987, p. 61 e segg.
- ¹⁰ E' appena il caso di richiamare, in proposito, la notissima e significativa incisione che l'Amico pone sul frontespizio del suo trattato, con i Trattati di Vitruvio, Alberti, Vignola, Scamozzi e Palladio spremuti da un torchio e al cui succo si abbevera un fanciullo, simbolo del moderno architetto che voglia bene operare.
- ¹¹ La lettura più attenta del linguaggio dell'Amico, dopo un saggio di chi scrive del 1961 sulla rivista *Palladio*, è stata avviata da S. Boscarino, *Sicilia Barocca*, Roma, 1981, pp. 134-140, cui tanti altri studi e puntualizzazioni hanno fatto seguito (Brandi 1985, Cotroneo, Giuffrè, Spadaro, Canale ed altri specie nella Giornata di studi sopracitata del 1987). Una monografia vera e propria ne è stata pubblicata, poi, nel 2003, da Antonella Mazzamuto, che avremo modo di citare più avanti, a proposito della cupoletta delle nostra chiesa.
- ¹² Anche questi richiami sono puntualmente evidenziati dal Pantina, cit., p. 42.
- ¹³ Sulla derivazione di questa peculiare tipologia architettonica - varie volte adottata dall'Amico prima che all'Annunziata, vedi chiesa dell'Immacolatella, Cappelle in Sant'Ignazio e San Domenico, ecc. vedi Pantina, op. cit. p. 61, n. 88.
- ¹⁴ Ad una specifica attenzione dell'Amico verso l'analogo manufatto mazarese della Chiesa del Collegio gesuitico, fa pensare soprattutto l'elemento della balaustra alla base del tamburo, pressochè identico nei due manufatti. Quello mazarese può vedersi riprodotto in V. Scuderi, *Architettura ed Architetti barocchi del trapanese*, Marsala, 1994, tav. XXX.
- ¹⁵ v. A. Mazzamuto, *G. B. Amico, architetto e trattatista del Settecento*, Palermo, 2003, p. 44.
- ¹⁶ Notizie dettagliate e desunte da atti notarili già inediti, circa gli ultimi anni di lavoro sotto la direzione del Gambina, si possono vedere nella ripetuta tesi del Pantina, pp. 74-75, relativamente agli anni 1763-67.
- ¹⁷ L'inedita documentazione su tali paternità è stata fornita da D. Scandariato, *Bizzarrie rocaille dal mobile intagliato all'argento in alcuni centri della Sicilia occidentale, in Argenti e cultura rococò nella Sicilia Occidentale*, Palermo 2007, p. 505 e segg.
- ¹⁸ Tali firme e date sono nelle tele raffiguranti le due *Natività*, quella della Vergine e quella di Gesù.
- ¹⁹ M. Billeci, in *Opere d'arte restaurate nella provincia di Trapani*, 1993/2003, Trapani, 2003, p. 71
- ²⁰ Così come, del resto, il bel Crocefisso ligneo tardogotico (1450 c.) che da alcuni decenni si innalza sul vicino altare maggiore.