

**Santina Grasso**

Storica dell'Arte già  
dirigente tecnico presso  
la Soprintendenza ai  
Beni Culturali e  
Ambientali di Palermo.

## Prime ipotesi per un profilo di Francesco Calamoneri

**Il meritevole impegno congiunto di Giuseppe Scuderi e del Convitto Nazionale ha consentito di recuperare alla memoria e al pubblico godimento un testo pittorico di grande suggestione, il dipinto raffigurante "la Madonna consegna lo stendardo missionario a Sant'Ignazio e a San Francesco Saverio", opera del pittore messinese Francesco Calamoneri.**

Si tratta in realtà di un recupero duplice, che da un lato ha bloccato un drammatico degrado che rischiava di compromettere l'esistenza stessa dell'opera e dall'altro ha reso possibile accertare il nome del suo autore. La firma "FRAN(cis)CUS CALAMONERI PIN.(xit)", emersa a seguito della pulitura sul gradino in basso, ha chiarito infatti che la tela è stata eseguita da Francesco Calamoneri, noto finora principalmente per il ricordo tramandato dal Susinno nelle sue "Vite degli artisti messinesi" (1724)<sup>1</sup>. Le scarse notizie biografiche ivi contenute lo dicono nato a Messina e qui allievo di Giovan Battista Quagliata, e in seguito attivo a Palermo come pittore di tele e frescante. Anche se della sua produzione ad affresco, che dovette essere ingente, non rimane nulla, informazioni sulla sua opera sono gradualmente emerse da ricerche d'archivio, permettendoci di ipotizzare che egli fosse una personalità centrale nell'ambiente artistico palermitano. Infatti il pittore messinese prestava spesso la propria opera per committenze prestigiose come quella gesuitica e faceva parte, insieme al misconosciuto Pietro Castro e al ben più noto Antonino Grano, dell'*équipe* di pittori che affiancava abitualmente l'architetto Paolo Amato nei più importanti cantieri da lui diretti nella seconda metà del secolo<sup>2</sup>.

Del Calamoneri sarebbero state le decorazioni ad affresco della distrutta chiesa del Santissimo Crocifisso all'Albergheria, esegui-



te nel 1664 a spese di tale don Antonino Bufalino<sup>3</sup>. Sotto la guida dell'architetto Paolo Amato avrebbe anche realizzato quelle della navata nella chiesa del Gesù di Casa Professa, eseguite nel 1761 insieme a Pietro Castro<sup>4</sup>, e della chiesa di Santa Chiara, compiute nel 1678 insieme ad Antonino Grano<sup>5</sup>. Sarebbe infine del 1679 l'impegno assunto dal pittore per eseguire gli affreschi per la volta della cappella della Soledad, "secondo ci [sic] ordinerà il Sac. Don Paolo Amato"<sup>6</sup>. Abbiamo anche notizia dell'esecuzione di un quadro raffigurante "San Francesco Saverio", eseguito nel 1666 per il prezzo di 6 onze nella chiesa del Noviziato dei Gesuiti<sup>7</sup>.

Secondo il Manganante, inoltre, l'artista sarebbe stato a Palermo il maestro di Antonino Grano, ma forse l'autore scambia un rapporto di stretta collaborazione con quello di allunato, visto che maestro del Grano è comunemente ritenuto Giacinto Calandrucci<sup>8</sup>.

Questo dipinto, che rappresenta dunque a tutt'oggi l'unica opera certa dell'artista a noi pervenuta<sup>9</sup>, ci rivela un autore fortemente ancorato alla cosiddetta "congiuntura flandro-novellesca", che dominò la cultura pittorica palermitana intorno al quarto-quinto decennio del Seicento<sup>10</sup>. Questo contesto stilistico spiega certamente la storia attributiva dell'opera, riferita dalle fonti a Rosalia Novelli, figlia del "Monrealese", e dagli studi recenti al fiammingo Geronimo Gerardi<sup>11</sup>.

La tela, come ha osservato Vincenzo Scuderi, è una replica in controparte dell'omonimo dipinto eseguito da Pietro Novelli per la Cattedrale di Palermo. Sergio Troisi ha giustamente osservato come tale ribaltamento rispetto all'originale rappresenti di per sé un

1 F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (ms.1724), ed. a cura di V. Martinelli, 1960, p. 234. Vedi anche M. A. Malleo, *ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani*, vol. II *Pittura*, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993, pp. 61-62.

2 D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990, p. 273 (n. 36).

3 G. Di Marzo Ferro, *Guida Istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cavalier Gaspare Palermo*, Palermo 1858, p. 422.

4 D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, cit., p. 55 e p. 270.

5 *La chiesa di Santa Chiara a Palermo. Ritrovamenti e restauri*, Palermo 1986, passim; in questa occasione l'artista "accomoda" anche un quadro di Santa Chiara

6 F. Meli, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, Palermo 1938-39, p. 359.

7 D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, cit., p. 292 (n. 4).

8 O. Manganante, *Sacro teatro Palermitano cioè notizie delle chiese tanto dentro quanto fuori le porte della città come anco delle antiche distrutte...*, Palermo Biblioteca Comunale, ms. sec. XVII segnato QqD. 11-15, vol. 11, f. 2202

piccolo mistero, dato che il modello si trovava a pochi passi, e non ci è nota alcuna ragione per una scelta così scomoda e radicale<sup>12</sup>. La circostanza potrebbe fare pensare all'utilizzo di un'incisione, ipotesi che avrebbe senso solo se il quadro non fosse stato dipinto in loco, e che comunque non è supportata da nessun altro dato. La tela ripropone abbastanza fedelmente le figurazioni dell'opera del Novelli, e in particolare lo schema in diagonale e le fisionomie realistiche dei santi, ma attribuisce al vessillo fruscante e alla calda cromia delle vesti ecclesiastiche una modulazione chiaroscurale e cangiante che manca nell'originale. L'opera, anche per il fatto di essere una puntuale copia del dipinto novellesco, permette solo fino a un certo punto di proporre delle valutazioni realistiche sulle componenti culturali che influenzarono il Calamoneri, soprattutto in considerazione della mancata conoscenza della rimanente produzione dell'artista. Comunque sia, la materia corposa della superficie pittorica (sia pure compromessa dalle pessime condizioni di conservazione in cui versava la tela prima del restauro), i cangiantismi e le trasparenze della pennellata fanno riconoscere nel pittore, almeno in questo particolare momento, un convinto interprete dei profondi significati della pittura fiamminga, in particolare vandyckiana, che egli poté ben conoscere durante il soggiorno palermitano. A conferire un accento di sapore fiammingo alla tela concorre altresì l'iconografia dei santi gesuiti che, come rilevato da Troisi, derivano dal modello rubensiano ampiamente presente in Sicilia e diffuso dall'opera di pittori come lo stesso Novelli e il fiammingo Geronimo Gerardi.

Vi sono tuttavia sostanziali differenze fra la tela del Novelli e questa del Calamoneri, che non sembrano imputabili semplicemente alle differenze di mano, ma sono forse indicative del mutare dei tempi. Se infatti l'opera del Calamoneri è databile, come siamo propensi a ritenere, verso il settimo decennio del Seicento, in coincidenza cioè con la sua attività palermitana, molta acqua è passata sotto i ponti da quel terzo decennio cui dovrebbe risalire il prototipo novellesco. Questo era infatti strutturato secondo uno schema compositivo allungato e statico, cui invece corrisponde, nella versione del Nostro, un'articolazione spaziale più contratta ma al tempo stesso più dinamica, che sembra pre-

ludere già alla sensibilità settecentesca.

Gli accenti novelleschi possono trovare una sicura giustificazione anche nella prima formazione del pittore durante il suo apprendistato a Messina, quando poté entrare in contatto con l'opera del Novelli, attivo in territorio messinese tra il 1643 e il 1645, e accostarsi alle sue opere, anche attraverso la raccolta dei suoi quadri presente nella collezione Ruffo di Messina<sup>13</sup>. Per di più lo stesso maestro del Calamoneri, Giovan Battista Quagliata, innestava sul sostrato della formazione romana di matrice lanfranchiana suggestioni derivate dalla pittura napoletana e novellesca<sup>14</sup>, soprattutto in opere come la "Madonna che appare a San Paolino" (Messina, chiesa di Santa Rita in San Paolino) o la "Vergine con Bambino, San Francesco, Santa Chiara" (Messina, monastero di Montevergine, 1658). È interessante notare che entrambe queste tele sono organizzate secondo quel "modulo compositivo trasversale" di derivazione lanfranchiana<sup>15</sup> che caratterizza appieno anche il nostro dipinto.

Ulteriori punti di tangenza con la maniera del Quagliata o del suo *entourage* più stretto possono cogliersi nella fisionomia della Vergine, con i suoi lineamenti ampi e incisivi, le marcate ombreggiature del volto e il collo tarchiato, che ricordano varie opere del Quagliata, come l'"Immacolata" del Museo Regionale di Messina<sup>16</sup>, e anche un dipinto dello stesso museo attribuito al fratello Andrea, la "Madonna di Propaganda Fides"<sup>17</sup>.

In questo complesso contesto di scambi e confluenze, non siamo purtroppo ancora in grado di valutare il peso che ebbe sulla formazione del Calamoneri l'attività svolta nel fertile ambiente palermitano insieme ad artisti del calibro di Paolo Amato e Antonino Grano. In un sagace, breve ritratto dell'artista Garstang avanza l'ipotesi che le decorazioni ad affresco eseguite dal duo Castro-Calamoneri fossero simili a quelle del chiostro del monastero della Gancia, attribuite al Grano<sup>18</sup>. Altra traccia sullo stile delle sue pitture ci viene dalla sua condivisione delle sperimentazioni prospettiche dell'Amato, sulla scia del trattato del Pozzo, nella citata decorazione ad affresco del coro di Santa Chiara, che lo stesso Amato cita come esempio di pittura "di sotto in su" nel trattato "La Nuova Pratica di Prospettiva"<sup>19</sup>.

Sulla base di quanto ci è noto, possiamo supporre comunque che la personalità del

9 Per completezza dobbiamo menzionare due disegni a sanguigna conservati presso la Galleria Regionale della Sicilia che una scritta antica riferisce al Calamoneri. Uno, inedito, si trova nel volume n. 5240, proveniente dall'Abbazia di San Martino delle Scale, l'altro è stato pubblicato da V. Abbate con l'attribuzione a Giuseppe Alvino (cat. n. 50, in *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Palermo 1995, pp. 186-187).

10 G. Mendola, *Un approdo sicuro. Nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi a Palermo*, in *Porto di mare 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Napoli 1999, p. 93.

11 L. Di Giovanni, *Le Opere d'Arte nelle chiese di Palermo*, trascrizione e commento di S. La Barbera, Palermo 2000, p. 247; A. Gallo, *Elenco ragionato delle opere di Pietro Novelli e Rosalia Novelli*, Palermo 1830, p. XVI; V. Scuderi, *L'arredo artistico della Chiesa e del Collegio Massimo dei Gesuiti a Palermo*, in *Dalla Domus Studiorum alla Biblioteca Centrale della Regione Siciliana. Il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, Palermo 1995, p. 144 e figg. 12-13.

12 S. Troisi, *La Madonna di Calamoneri una tela ispirata a Novelli*, in "Repubblica", 17 maggio 2008, p. XII.

13 Cfr. S. Grasso, *Note sull'attività di Pietro Novelli nella provincia messinese*, in "B.C.A. Sicilia", anno II - n. 1-2 1981, pp. 77; F. Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e F. Campagna Cicala, Messina 1984, pp. 31-38 [pp. 36-38]; Eadem, cat. n. II.72, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra, Palermo 1990, pp. 344-345.



14 R. De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, in "Prospettiva" n. 43 1985, pp. 26-42; F. Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti. Dipinti seicenteschi inediti o poco noti delle collezioni del Museo di Messina*, Messina 1990, pp. 49-55.

15 R. De Gennaro, *Profilo...*, cit., p. 27.

16 Cfr. L. Hyerace, cat. n. 17, in *dal golfo allo stretto itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e N. Spinosa, Napoli 2004, pp. 60-61.

17 Da Rosanna De Gennaro, *Profilo...*, cit., p. 34.

18 D. Garstang, *Giacomo Serpotta...*, cit., p. 273 (36).

19 S. Grasso, *Il fondo archivistico del Venerabile Monastero di S. Chiara: ricerche sul Sei e Settecento*, in *La Chiesa di Santa Chiara...*, cit. pp. 13-22 [p. 15].

20 V. Di Giovanni, *Le Opere d'Arte...*, cit., p. 247.

21 G. Scuderi, *Il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo. Dalla Domus studiorum alla Biblioteca centrale della Regione Siciliana*, Palermo 2006, p. 15.

22 *Ibidem*, p. 23.

Calamoneri abbia avuto, sulla scena palermitana, un ruolo affine a quello del Grano, a cavallo tra la tenace tradizione novellesca e le innovative istanze del classicismo barocco che aprono la strada, sullo scorcio del secolo, alla grande epopea della pittura settecentesca. Già a partire dall'ottavo decennio l'ambiente palermitano, fecondo di trasformazioni e novità, cominciava ad aprirsi all'influsso romano: data infatti al 1683 il rientro da Roma di Giacomo Amato, che contribuì a veicolare a livello locale schemi e modelli della cultura della capitale. Di queste tendenze possiamo forse trovare un segno, nel nostro dipinto, nel particolare dei due putti seduti sul gradino in un primo piano incombente, assorti nella lettura del libro spalancato ove è iscritto il motto della Compagnia di Gesù, "ad maiorem Dei gloriam".

Conservata presso il Convitto Nazionale, la tela proviene dalla chiesa del Collegio Massimo dei Gesuiti, intitolata a Santa Maria

della Grotta (oggi vestibolo della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana), ove era collocata nella terza cappella sinistra, dedicata ai Quaranta martiri del Giappone<sup>20</sup>. Strettamente pertinente alla collocazione originaria è dunque il soggetto dell'opera, che celebra lo speciale mandato missionario conferito dalla Vergine alla Compagnia di Gesù, con la consegna del vessillo trionfante ai santi maggiori dell'Ordine. Nella storia stessa della chiesa gesuitica può trovare conferma l'ipotesi di datazione dell'opera in esame entro gli anni Settanta, in quanto proprio intorno agli ultimi decenni del secolo l'edificio fu interessato da lavori di decorazione, intrapresi sotto la guida dell'architetto dell'Ordine, il "fratello" Angelo Italia<sup>21</sup>.

Il dipinto pervenne all'attuale collocazione quando, nei primi decenni del Novecento, ebbe inizio lo sconsiderato smantellamento dell'arredo della chiesa e i preziosi beni in essa contenuti furono distrutti, trasportati altrove o dispersi<sup>22</sup>. [•]