



Città di Marsala

PALAZZO GRIGNANI

(secc. XVI - XVII)

Pinacoteca Comunale

Palazzo Grignani

“Tra le case più nobili, che posson dirsi propriamente palazzi [prende] luogo quella del conte Grignano, posta nel gran largo del Carmine, occupando la sua stesa del prospetto un'ala intera di detto piano colla distinzione in essa di un interno giardino”. Così a fine Settecento scriveva il Marchese di Villabianca nella sua Storia di Marsala. Il palazzo Grignano (o Grignani, la grafia oscilla nel corso dei secoli) sorge nell'antica e suggestiva piazza Carmine, impreziosita dall'antico convento dei frati carmelitani, con annessa chiesa dedicata alla Madonna Annunziata e campanile ottagonale, e dal neoclassico palazzo Vaccara, oggi trasformato in albergo. Accanto al palazzo Grignano sorgeva il palazzo dei Cappasanta, che fino al XVI secolo furono tra i protagonisti della vita cittadina, successivamente, poiché i Cappasanta si estinsero o si trasferirono altrove, il palazzo passò ai Grignano che ingrandirono la loro residenza verso sud, ma non unificarono mai le facciate dei due palazzi, sicché il prospetto risulta incompiuto. Probabilmente le difficoltà finanziarie a cui andò incontro la famiglia non consentirono di armonizzare i due edifici. Il palazzo Grignani è un massiccio edificio settecentesco che conserva, però, qualche elemento dei secoli precedenti, quali le tre finestre architravate inquadrato da una cornice orizzontale di gusto manieristico. Il grande portale con arco a tutto sesto è inquadrato da due alte paraste di bugnato liscio che reggono una cornice orizzontale. Dei balconi del secondo piano uno soltanto, dal disegno mosso ed armonioso, presenta una soglia dal profilo ondulato poggiante su mensole a volute e una ringhiera in ferro battuto a forma di petto d'oca; gli stipiti modellati reggono un frontone spezzato in cui è inserito un medaglione ricco di elementi ornamentali. Un cornicione dal forte aggetto retto da mensole corona l'edificio. Sul prospetto laterale di via Garraffa l'unico elemento di rilievo è costituito da un balconcino con la caratteristica ringhiera settecentesca a petto d'oca. Nel rivelo del conte Antonio XI Grignano, ossia nella dichiarazione dei redditi, è contenuta una dettagliata descrizione del palazzo che può risultare utile per conoscere l'originaria struttura dell'edificio, fortemente degradato dalle frequenti manomissioni avvenute nell'ultimo secolo e dall'abbandono in cui è stato lasciato per decenni. Il Conte “dice possedere una casa grande per propria abitazione consistente in tre piani; ed incominciando dal suolo dice esservi nel cortile cinque archi sostenuti da quattro colonne di marmo bianco, e nove porte”. Segue una dettagliata descrizione degli ambienti di piano terra, dove si trovavano una stalla, due ampi magazzini con tre archi che contenevano duecento salme di frumento, il locale delle carrozze, due case per la servitù, altro locale capace di cento salme di frumento, un locale per il carbone, altro locale capace di 80 salme di frumento e un magazzino per conservare la paglia. Una porta introduceva “in un giardino per proprio divertimento consistente in tumoli due di terra con quattro viali coperti di viti”, con alberi di fico, meli, peri, melograni, peschi e diverse altra piante. Nel quale giardino, chiuso da muraglia di pietra, vi era acqua corrente, un pozzo, la cui acqua veniva raccolta dalla senia, e una casetta per il giardiniere. Una scala di marmo bianco conduceva al primo piano, dove erano le camere da letto e la cucina, servita da acqua corrente “a grilletto”. Il secondo piano era servito dalla suddetta scala di marmo, che introduceva in una galleria con tre archi sostenuti da tre pilastri di pietra d'intarsio; nella quale galleria vi era una porta, che immetteva nella sala, dove si aprivano due porte, che introducevano in altre camere da letto, nella cappella e in un terrazzo coperto, con vetrate. Appartenevano al medesimo conte alcune casette contigue al palazzo, site in tre cortili dell'attuale via Garraffa. Il palazzo, restituito alla città, ospita la Pinacoteca Comunale dell'Ente Mostra di Pittura .

Cagnaccio di San Pietro - I Naufraghi (1934)

Quando, nel 1934, Cagnaccio di San Pietro affronta la grande tela dei *Naufraghi* la sua presenza è ormai ampiamente consolidata nel panorama dell'arte italiana del tempo. Anche se la sua fama è legata in particolare ai ritratti e alle scene d'interno borghese, l'artista persegue tuttavia sin dalla sua prima maturità una ricerca satura di una severa riflessione morale, legata sia a temi sociali che alla rivisitazione dell'iconografia religiosa propria della grande tradizione rinascimentale italiana. L'esempio più emblematico in tal senso è rappresentato dalla monumentale composizione de *L'alzana*, imperniata sulle due grandi figure maschili in primo piano che trainano in secco una imbarcazione in una impaginazione sobria e severa della scena.

Nei *Naufraghi* il tema è ugualmente costituito dal mondo dei lavoratori del mare, con una ambientazione più drammatica in cui si ritrovano molti dei tratti che hanno resa celebre l'opera del pittore: la nitidezza affilata del disegno, la notazione asciutta degli elementi fisionomici, la semplice immobilità delle pose dei personaggi accentuata dalla geometria essenziale della composizione, col fondale spoglio della costruzione sul molo a fungere da quinta e il cielo illividito sul rettangolo del mare chiuso e bloccato come una lastra tombale. Il silenzio attonito che segue alla tragedia, sottolineato dalle lunghe ombre proiettate sul selciato dalla luce artificiale della lanterna, segna quella meditazione dolorosa sull'esistenza che traspariva, in filigrana, anche nei dipinti d'interno degli anni precedenti e che costituisce forse il legame più profondo con gli umori espressionisti della Nuova Oggettività tedesca.

Ma nella disposizione a semicerchio delle figure attorno al copro del marinaio annegato, Cagnaccio inserisce ugualmente una allusione alla iconografia sacra: come nella *Maternità II* del 1937 la gestualità appena accennata dei personaggi ricalca la tipologia canonica delle Madonne col Bambino, così la composizione dei *Naufraghi* echeggia quella di un Compianto sul Cristo morto. Una consonanza austera e priva di enfasi dichiarativa, lontana dalla retorica celebrativa che appesantisce non poche prove degli artisti del raggruppamento del Novecento italiano, a cui infatti Cagnaccio, pur nella innegabile convergenza di alcune direttrici, non può comunque essere assimilato.

Sala 1

Il periodo tra le due guerre è in gran parte caratterizzato dal clima del cosiddetto "ritorno all'ordine", inteso come un ritorno a modelli più tradizionali e figurativi dopo la fase delle avanguardie storiche. Da tempo tuttavia la storiografia ha riconosciuto a quelle ricerche, in cui domina spesso una componente monumentale e una rinnovata importanza assegnata alla architettura, non un senso di ripiego ma semmai di diversa declinazione delle istanze affrontate dalle avanguardie, i cui maggiori esponenti in Italia e in Europa furono del resto protagonisti anche di questa nuova fase.

Quel linguaggio chiaro e solenne, intorno alla metà degli anni Venti raggruppato nello schieramento chiamatosi *Novecento*, attrasse due generazioni di artisti, nati tra l'ultimo ventennio dell'Ottocento e il primo del nuovo secolo, la cui produzione (come nel caso di Funi, Tosi e Sironi) si prolungò anche nel secondo dopoguerra con modi talvolta appena dissimili a quelli della fase precedente. A partire dagli anni Trenta, a questa tendenza si andò affiancando una nuova esigenza espressiva, basata sull'urgenza e la libertà del colore, qui esemplificata dalle opere di due artisti siciliani: Lazzaro (sodale a Roma di Scipione e Mario Mafai) e Lia Pasqualino Noto, che a Palermo costituì con Nino Franchina, Giovanni Barbera e Renato Guttuso, il "Gruppo dei Quattro".

Sala 2

Gli artisti che avevano esordito durante gli anni Trenta, nel secondo dopoguerra svilupparono alcune di quelle premesse in direzioni molto differenti. Autori come Corrado Cagli e Mirko Basaldella, che avevano avuto un ruolo centrale nell'indirizzare l'ambiente romano verso l'espressione di una tensione primordiale, ricercarono nelle culture non europee una nuova scrittura mitica, riprendendo alcune indicazioni centrali delle avanguardie storiche. Esponenti del raggruppamento di Corrente quali Cassinari e Migneco rimasero coerenti con il loro assunto di una figurazione imperniata sul colore, in modi più fantastici per Cassinari e maggiormente legati al realismo sociale per Migneco. Altri ancora, come Bueno e Gentilini, svilupparono una inconfondibile poetica personale in gran parte autonoma da scuole o tendenze, trasognata e imbevuta della grande tradizione quattrocentesca italiana per Bueno, trasfigurata e affabulatrice nel segno e nel colore per Gentilini.

Quei tragitti legati alla figurazione e i riferimenti a loro sottesi si intrecciarono, soprattutto al passaggio tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, con le ricerche della generazione più giovane. Alberto Sughi fu tra gli esponenti del cosiddetto "Realismo esistenziale", in cui l'intenzione naturalistica si misura con i nuovi temi della realtà urbana moderna; Bruno Caruso riprende in pittura le suggestioni della Nuova Oggettività tedesca proprie della sua attività grafica, combinandole con alcune eleganze decorative tipiche della Secessione viennese in una critica feroce della società contemporanea.

Sala 3

Anche nella fase di maggiore fortuna della ricerca legata alla astrazione, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, il motivo del paesaggio mantenne una sua riconoscibile continuità nella pittura italiana, sia pure secondo diverse declinazioni. Costeggiando le esperienze informali per esempio, come con quegli "ultimi naturalisti" teorizzati da Francesco Arcangeli di cui Enzo Brunori e soprattutto Ennio Morlotti furono autori di punta, dissolvendo gli aspetti più convenzionali con una stesura lirica e febbrile come nella ricerca di Achille Pace degli anni Cinquanta, o ricercando un più deciso rapporto con la tradizione moderna nel caso di Alberto Gianquinto, esponente (con Guccione, Vespignani, Calabria, Ferroni e Farulli) del raggruppamento romano de "Il Pro e il Contro".

La pratica del paesaggio è ritornata centrale anche in tempi più recenti, esauritasi in parte la tensione delle neoavanguardie, proprio in Sicilia, ad opera degli artisti riunitisi intorno a Piero Guccione e Franco Sarnari nella cosiddetta Scuola di Sciacca che ha riformulato una visione della natura e del paesaggio siciliano secondo modi di un lirismo emozionato e contemplativo a cui è possibile ricondurre un autore raffinato come Vincenzo Nucci. Diverso, invece, l'approccio di Francesco De Grandi alla pittura di paesaggio, con una tensione figurativa e di materia legata anche alla tradizione storica dell'Ottocento o addirittura del Seicento ma con una tensione allarmata, un senso latente di straniamento e di disagio propri dell'orizzonte contemporaneo.

Sala 4

La storia dell'astrazione in Italia inizia durante gli anni Venti, quando in area lombarda e milanese in particolare si costituisce un gruppo di pittori astratti adunati intorno alla Galleria del Milione, a cui Carlo Belli e Kandinskij forniscono gli strumenti teorici e operativi. Luigi Veronesi è tra gli esponenti storici di questa astrazione geometrica in ideale sintonia con i principi della architettura razionalista. Nel secondo dopoguerra, gli artisti del Gruppo Forma (tra cui i siciliani Accardi, Consagra e Sanfilippo) sviluppano a partire dagli anni Cinquanta una astrazione basata sulla articolazione del segno, in una tensione tra scrittura e immagine feconda anche nel decennio successivo e ugualmente centrale nella scultura monumentale e nella produzione grafica di Arnaldo Pomodoro. Queste direttrici di ricerca sono state successivamente declinate in direzioni anche differenti: più lirica e decorativa per un artista come Ignazio Moncada, maggiormente legata alla componente tattile e visiva dei materiali e dei pigmenti per Renata Boero, densa delle suggestioni delle grafie orientali per Elisa Montessori.

Le opere di Sergio Lombardo e Piero Gilardi documentano invece quelle poetiche dell'oggetto diffuse dagli anni Sessanta inizialmente nel clima della Pop Art, riutilizzando i sistemi iconici della contemporaneità (Lombardo) o mettendo in scena uno scambio ambiguo tra natura e artificio (Gilardi).

Sala 5

A partire dall'inizio degli anni Sessanta si andò affermando, nel panorama artistico internazionale, l'esigenza di una ricerca sugli elementi primari della percezione, indagando geometrie, spazio e colore nei loro dati elementari. Una parte di queste tendenze si indirizzò poi nelle esperienze dell'*arte cinetica* o anche nella produzione del design, un'altra rimase invece coerente alla forma del quadro declinata però nella sua componente di oggetto, o attraverso le tele sagomate monocrome mediante procedimenti di estroflessione (Simeti) o mediante ipotesi di movimento e vibrazione della superficie (Colombo).

Da premesse diverse muovono invece gli esponenti della *Pittura analitica* (o *pittura pittura*, o *Nuova pittura*) che al paesaggio degli anni Settanta pongono la persistenza della pittura, dei suoi strumenti e dei suoi codici di base, verificando tuttavia il rigore delle geometrie con le increspature, le oscillazioni e il movimento del colore. Di quella stagione (che annovera tra i suoi artefici tra gli altri Griffa, Morales, Gastini, Masi, Nigro, Aricò, Cotani, Battaglia, Bartolini) sono qui rappresentati Pinelli, Olivieri, Verna e Marchegiani, questi ultimi con dei lavori storici che documentano tappe fondamentali di un percorso aperto di ricerca: il tracciato mosso delle geometrie monocrome per Verna e, per Marchegiani, la riflessione (anche nel supporto dell'intonaco) sui pigmenti della tradizione italiana dell'affresco.

Sala 6

Commissionata a Emilio Isgrò dall'Ente Mostra di Pittura in occasione della mostra personale allestita al Convento del Carmine nei 150 anni dalla spedizione di Garibaldi, l'installazione *Sbarco a Marsala* rielabora le componenti fondamentali dell'artista siciliano, in particolare della sua produzione degli ultimi tre decenni. Il processo della *cancellatura*, che a partire dagli anni Sessanta caratterizza in modo inconfondibile il suo lavoro sovrapponendosi a testi anche celebri o a carte geografiche, dagli anni Ottanta si avvale ugualmente delle sagome di insetti, formiche o api. *Cancellature in movimento*, sono state definite, e come nelle cancellature vere e proprie il gioco tra ciò che viene nascosto e ciò che viene rivelato non si pone come un gesto iconoclasta ma come un segno di interferenza che attiva la tensione, semantica e visiva, del testo o degli elementi figurativi.

È così per questa installazione ambientale: mentre risuonano, affidate alla riproduzione meccanica di un carillon, le note struggenti di *Casta diva* dalla *Norma* di Bellini, il monumento a Garibaldi si erge come una rovina dimenticata, la figura dell'eroe scomposta sul basamento. Rimane, tracciata sul muro con le formiche, la scritta che aveva salutato l'arrivo dei Mille. Polemicamente, Isgrò sembra chiedersi, al di là di ogni retorica celebrativa, cosa rimanga oggi di quella speranza di riscatto.



Città di Marsala

PALAZZO GRIGNANI

(secc. XVI - XVII)

Pinacoteca Comunale

Marsala
Piazza Carmine, 18