

Gino Morici e la grande scenografia della Società Siciliana di Storia Patria

Anna Maria Ruta
Studiosa d'arte

Per meglio intendere le ragioni e il significato dell'imponente scenografia che sovrasta e illumina l'*Aula Di Maggio* della *Società Siciliana di Storia Patria*, bisognerebbe ripercorrere la fortuna della pittura murale in Italia tra gli anni Venti e Trenta, argomento che in breve ho affrontato anche in questo stesso periodico anni fa a proposito della *Casa del Mutilato* di via Scarlatti¹. Mi limiterò pertanto a ricordarne i dati fondamentali, anche per sottolineare il primato di questa scenografia rispetto alle altre pitture murali della città. Siamo nel 1928, data della conclusione dell'opera, quindi in anticipo rispetto agli affreschi degli anni Trenta della Galleria delle Vittorie, dell'Aula Magna dell'Università di via Maqueda (1935-1938), della Casa del Mutilato sopra citata (Antonio Giuseppe Santagata, 1939) e degli altri affreschi moriciani degli anni Trenta.

La pittura murale, che, se pur con diversi intenti e risultati, ha sempre avuto grande spazio in Italia sulle pareti di chiese ed edifici pubblici e privati, nel Novecento vive un suo *boom* nel clima culturale internazionale che vuole l'opera d'arte totale, un'opera d'arte in cui sempre più architettura, pittura, decorazione e scultura si fondono in un *unicum* di alto spessore artistico. Questi intenti porteranno nel 1942 alla promulgazione da parte dello Stato italiano della cosiddetta legge del 2%, destinato ad opere d'arte contemporanea nella spesa totale di un'opera edilizia pubblica: legge che non fa che convalidare una prassi di fatto già in atto da tempo, che consente l'abbellimento artistico di molti edifici pubblici in tutta l'Italia.

Messo in ombra il quadro da cavalletto, la pittura non mira più alle pareti delle case borghesi, ma agli imponenti edifici pubblici contemporanei, per comunicare in modo chiaro e diretto messaggi evidenti e mirati. E che cosa è oggi la *Street Art* se non questa impellenza di libera comunicazione, talora per un personale bisogno d'espressione, talaltra, più spesso, di denuncia sociale? Solo che oggi i muri usati dai pittori sono quelli delle città, muri all'aperto, da dove più direttamente e chiaramente decodificabile può arrivare il messaggio a chi alza lo sguardo.



Il lato destro del dipinto, *L'ingresso in Palermo di Pietro d'Aragona*, 1953-1954

Ma ritornando agli anni Venti-Trenta, già per Walter Gropius l'attività figurativa doveva essere strettamente connessa all'architettura, anzi ne era il fine ultimo e Guttuso nel marzo e nell'aprile del 1933, in anticipo rispetto al *Manifesto della pittura murale* del dicembre dello stesso anno², sottolineava l'interesse dei giovani verso questa forma espressiva come possibilità di perfetta fusione di "forza di mestiere, intelligente comprensione e lirica visione della realtà". Ma anche Lia Pasqualino Noto ne «L'Ora» del 14-15 novembre 1933³ metteva sullo stesso piano pittura decorativa e pittura pura: lei stessa avrebbe successivamente affrescato la Cappella della Clinica Noto di Palermo. Il *Manifesto della pittura murale*, siglato da Campigli, Carrà, Funi e Sironi nel dicembre 1933, la quarta e la quinta Triennale di Milano del 1930 e del 1933, ma soprattutto gli articoli di Sironi⁴ e l'invito di Cagli "Muri ai pittori" del maggio del 1933 su "Quadrante", la prestigiosa rivista di Pier Maria Bardi e Massimo Bontempelli⁵, spinsero molti architetti e pittori a riconsiderare il senso delle proprie opere. Si voleva ridare funzione sociale all'arte e dignità agli artisti, e non solo in Italia, pur se senza uniformità di soggetti e di stili, ispirandosi soprattutto alla Storia, all'allegoria, ai miti grandiosi, con le dimensioni di certa arte romana della decadenza, puntando

1 - A. M. Ruta, *Un interessante edificio palermitano degli anni Trenta*, in «PER Salvare Palermo», n. 10, settembre-dicembre 2004, pp.11-14

2 - M. Campigli, C. Carrà, A. Funi, *Manifesto della pittura murale*, in «La Colonna», dicembre 1933

3 - L. Pasqualino Noto, *La "composizione" nella pittura moderna*, in «L'Ora», 14-15 novembre 1933

4 - Cfr. anche M. Sironi, *Pittura murale*, in «Popolo d'Italia», gennaio 1932, poi in «L'Arca», 1 aprile 1932 e in «Domus», V, 1 maggio 1932

5 - C. Cagli, *Muri ai pittori*, in «Quadrante», maggio 1933. Cfr. anche V. Fagone, *Muri ai pittori*, in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagli et alii, *Muri ai pittori - Pittura murale e decorazione in Italia 1930 - 1950*, Milano 1999

Gino Morici nel 1926
Gaetano Sparacino
Ernesto Basile (?)



ora sulla fisicità secca ed esplodente, ora sulla plasticità della figura umana, rivisitati in stile moderno, memori della lezione di sintesi e di dinamica essenzialità ricevuta dalle avanguardie. Mutavano anche le tecniche della figurazione, i problemi della spazialità e della forma per recuperare l'uso dell'affresco, dell'encausto, del temperone, del mosaico, da tempo desueto, e per puntare sulla chiarezza, sull'incisività e sull'ampiezza delle strutture compositive, per rendere efficace e immediata la comunicazione. La pittura murale, con la sua cifra monumentale, doveva vivere dello spazio e delle larghe sintesi immaginative, sottolineava Vittorio Fagone⁶ e questo nuovo equilibrio plastico-pittorico doveva inglobare la decorazione nel sistema delle opere d'arte. Così dal 1933 in poi lo Stato comincia a stanziare, con frequenti circolari ministeriali, fondi per opere pittoriche, decorative e scultoree all'interno degli edifici pubblici e indice premi e concorsi, consentendo a grandi artisti di operare anche in luoghi periferici e di mettere in luce personalità locali. Si pensi al grande lavoro decorativo di Duilio Cambellotti nella Prefettura di Ragusa e nella Casa del Mutilato di Siracusa. Gino Morici, nella sua multiforme *curiositas*, si dedica subito alla pittura a fresco (uno dei pochi che in Italia allora la conosce), recependo prontamente la nuova direzione operativa, in cui era necessario incamminarsi. Architetto innanzitutto e poi decoratore e pittore, il richiamo "muri ai pittori" trova in lui un ricettore pronto, con tutte le carte in regola per affrontare professionalmente i problemi della nuova arte. Ma è anche scenografo abile a dominare la spazialità, l'ampiezza e la complessità della costruzione, certamente pittore nella tecnica e nella cura dei particolari, stimolato dalle nuove tensioni offerte dall'ormai consolidato concetto dell'"opera

d'arte totale". Muovendosi in certe sue frequenti scomposizioni tra le scorie di un Futurismo in agonia e un Déco, erede del realismo, ma con cifre stilizzate alla Sironi, trova nella pittura parietale il terreno fertile per le sue abilità e per la sua vivace immaginazione.

La cifra costante di Morici è storica, anzi epica, sia dove fa riferimento più dichiarato al mito, sia quando si ispira più o meno su commissione, a momenti emblematici della storia, carichi di tensione e di grandezza patria: accingendosi a lavorare per la e alla Storia Patria non poteva avere altre fonti di ispirazione se non nella Storia con la "S" maiuscola. Già nel 1926 aveva vinto il concorso per la decorazione del Salone della Banca d'Italia, poi distrutta da un bombardamento durante la II Guerra mondiale, e nello stesso anno viene chiamato da Ernesto Basile ad affrescare nella *Società Siciliana di Storia Patria* le pareti di fondo del salone dedicato al domenicano Luigi Di Maggio, ex refettorio del convento, da destinare alle grandi riunioni. Nel 1926 vi crea così un grande olio su tela, *La Corte di Federico II* e nel 1929⁷ vi inizia sulla parete laterale sinistra un altro grande olio dal tema *Il conte Ruggero alla battaglia di Cerami*, su cui rimetterà mano nel dopoguerra (1953-'54) estendendosi alla parete laterale destra con *L'ingresso in Palermo di Pietro d'Aragona*, due momenti della lunga sottomissione a regni stranieri del popolo siciliano, che tuttavia lo ispirano meno fino a farglieli lasciare entrambi incompleti. Per questi userà la tecnica dell'olio stemperato con cera e pigmenti, alla maniera dell'encausto. Per questo grande olio certamente dovettero venirgli alla memoria, con alcuni fondamentali episodi di storia patria, le ampie e complesse scene storiche ammirate in alcuni sipari di teatri siciliani o in certi quadri della Galleria d'Arte Moderna

6 - V. Fagone, cit., p. 150

7 - Questa data 1929 per l'inizio de *La battaglia di Cerami* la si legge in un foglio di appunti biografici con "Titoli didattici e Titoli artistici" proveniente dalla sua casa



Sivestre Cuffaro e
Francesco Crispi
Al centro Pippo Rizzo
Benito Mussolini

palermitana (Giuseppe Sciuti, *I funerali di Timoleone*, Erulo Eruli, *Il Vespro siciliano*). Il sipario che Giuseppe Sciuti aveva ideato per il Teatro Massimo era stato inaugurato a Palermo nel 1895, pur se svelato al pubblico per la prima volta due anni dopo, il 16 maggio 1897, in occasione della prima del *Falstaff* di Verdi per l'inaugurazione del Teatro. Largo 14 metri per 12 di altezza, vi è raffigurata, in una Palermo idealizzata, *L'uscita di Ruggero II dal palazzo reale verso la cattedrale per l'incoronazione*: un "mito normanno" dunque⁸ con all'intorno monumenti riconoscibili della città, folla di personaggi e tanti cavalli. Il grande momento storico vissuto dalla Sicilia con i Normanni e con Federico II in particolare, "il signor che fu d'onor sì degno"⁹, messo da parte prima dalla storiografia della seconda metà dell'Ottocento e poi dopo i Patti lateranensi del 1929, non poteva tuttavia non affascinare un neo-ghibellino come Gino Morici. Così è solo Federico II che può essere il protagonista della sua grande scenografia della *Storia Patria*, collocato come è al centro, da dominatore, con un rigore statico nel volto e in tutta la figura di eco sironiana, con fattezze e dimensioni da divinità. I pannelli delle due pareti laterali rappresentano anch'essi due episodi cruciali della storia di Sicilia, due momenti della lunga sottomissione a regni stranieri del popolo siciliano, che si connettono al tema della parte centrale, ma senza più quel rapporto che in qualche modo poteva legare quell'episodio ad echi di un gusto neo-gotico, imperante nella città fino a qualche anno prima.

Sgadari di Lo Monaco, suo amico ed estimatore, lo definirà "magnifico disegnatore, decoratore fantasioso sempre pieno di idee e motivi nuovi e geniali, pittore personalissimo e sincero"¹⁰, la cui arte è frutto esclusivo della propria fantasia. Morici sa già dunque ben

giostrare la complessità della scena della parete centrale, per cui trae spunto, come raccontano le cronache del tempo¹¹, dalla novella XXI, *I tre negromanti* (Come tre maestri di Nigromanzia vennero alla corte dello Imperadore Federigo), del *Novellino. Cento novelle di ignoto autore* risalente all'ultimo ventennio del Duecento. La raccolta vede protagonisti grandi sovrani ed eroi come Alessandro Magno, Re Artù, Traiano, Ercole, etc. e in essa storia, invenzione letteraria, fantasia pittorica si fondono, per dar vita ad un racconto arabo-normanno complesso e affascinante per chi legge. Da buon architetto-scenografo, Morici, che forse ha letto da poco la novella, da appassionato lettore di testi narrativi di tema storico quale è, ne trae spunto per creare un vasto panorama, in cui lateralmente dominano alcuni dei monumenti arabo-normanni più noti della sua città: a sinistra la Zisa con San Giovanni degli Eremiti, in lontananza l'altura di Monte Cuccio, Monreale e i giardini della Conca d'oro, sul lato destro il Palazzo dei Normanni, la casa dell'Imperatore, raffigurato proprio sotto. Questi edifici rivelano la mano dell'architetto, abile nel disegnare e caratterizzare strutture edilizie, pur nella ricostruzione ideale rispetto alle linee originarie e vi traspaiono le capacità prospettico-scenografiche di abile impaginatore di ampi orizzonti, su cui sveltano navi e velieri nati dalla sua vivace fantasia. Morici vi fonde stili e particolari compositi in un *unicum* armonico, che trova riferimenti nella reinterpretazione del gusto del monumentalismo alla Sciuti e alla Sironi. In lui però trionfa anche l'attenzione agli uomini, alle loro diverse tipologie e fisionomie, alla loro fisiognomica: con intensità delinea i volti distinguendoli gli uni dagli altri, anche quelli più rapidamente abbozzati. Al centro della scena si distende infatti una folla di

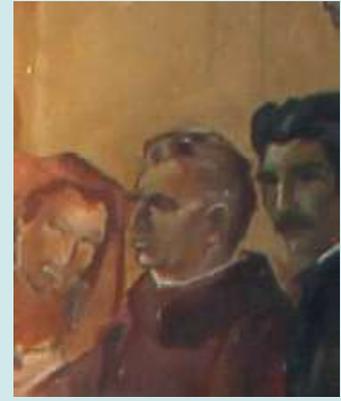
8 - Per il Teatro Massimo *Bellini* di Catania invece Giuseppe Sciuti si era ispirato a *Il Trionfo dei Catanesi sui Libici* del 2400 a. C. sotto il regno di Cocalo, antico re sicano, episodio totalmente inventato. L'enorme dipinto, distribuito su una superficie di 140 metri quadrati, era stato ultimato nel 1883

9 - Federico II sarebbe stato protagonista anche negli affreschi dell'Aula Magna dell'Università di Palermo di via Maqueda, opera di Arduino Angelucci del 1935-1938, strutturati sul tema *Poeti, architetti e scienziati alla corte di Federico II*, di taglio ancora novecentista

10 - G. Sgadari di Lo Monaco, *Il pittore Gino Morici*, in Catalogo dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell'Architettura Moderna, V Triennale di Milano, Milano, 1933, p. 289



Topazia Alliata e Lia Pasqualino Noto (?)
Gino Morici nel 1953
Il prof. Alfonso Sansone, presidente Storia Patria
Archimede Campini



cortigiani, dame, soldatesche della corte, “suonatori, trovatori e belli favellatori, uomini d’arti, giostratori, schermitori, d’ogni maniera gente”, come recitano l’*incipit* della novella e la legenda sottostante al dipinto, immortalati con sicura capacità di orchestrazione pittorica e con pennellate solo apparentemente veloci e distratte, che affidano tutto al colore mosso e diluito. In quel momento l’opera risente forse di una certa attrazione verso uno sperimentalismo solo in parte ancora in auge, attrazione subito per altro superata. Il volto di Federico II è delineato con tratti incisivi, che mirano soprattutto a sottolinearne lo sguardo acuto e intenso, dominatore, i cui occhi sembrano bucare le coscienze e la storia. Anche le labbra rosse e il naso lungo e dritto sono quelli di un grande sovrano. Vi traspaiono anche una frenata sensibilità interiore, che non vuole manifestarsi e che allude alle sue qualità intellettuali e culturali. Un intelletto geniale come Federico, che si nutriva quotidianamente di *curiositas* e di tensione verso un sapere multiforme, uomo moderno, aperto a tutte le sollecitazioni del nuovo, anche se sovrano accentratore e dispotico, scandaloso esempio di vizi e di virtù eccezionali, non poteva non affascinare un artista geniale come Morici, che ne penetra il carattere fissandolo in un’indimenticabile espressione, che domina tutta la scena. Nel segno maschio e incavato, drammaticamente dolente, il volto di Federico può ricordare le tragiche maschere di quell’Adolfo Wildt, passato nel 1927 per l’Accademia di Belle Arti di Palermo in visita di ispezione ministeriale insieme con Felice Casorati e rimasto impresso nel ricordo di molti allievi e docenti. Le modalità iconiche con cui è ritratto inclinano infatti verso lo stile *déco* allora di moda, ma denunciano sottilmente, nella rapidità

sintetica del linguaggio pittorico, il ricordo delle avanguardie, come meglio è evidente nello *Studio* preparatorio del volto imperiale del 1927. Si ricordi, tra l’altro, che Morici chiamò Manfredi, come il figlio di Federico, il suo primogenito, nato proprio nel 1928 e che forse idealmente evoca nel ragazzo col falcone. Nella sua nitidezza e nel suo ampio respiro, l’affresco non è dunque la trascrizione pittorica della novella e l’imperatore non partecipa alla storia narrata, estraneo ai due negromanti (non tre, come nella novellina), estraneo al conte di San Bonifacio in atteggiamento sottomesso alla sua destra o al paggetto biondo e delicato con il falcone, l’uccello con cui l’Imperatore amava cimentarsi nelle caccie, simbolo solare di superiorità e di vittoria, occhio che tutto vede. Di fronte a lui i due negromanti, e avvolto in un ampio mantello rosso, sdegnoso, Pier delle Vigne (l’amico Gaetano Sparacino?). Tutti i volti, sia noti sia anonimi, in fitto schieramento, sono trattati con abile pennellata, sicura, rapida e potenziata da una luminosità cromatica, fatta di contrasti, con tocchi spesso sfrangiati, che ne esaltano i particolari. Uomini e donne della corte che contornano l’impianto sono colti in fisionomie autonome, che ne mettono in rilievo le diverse personalità, spesso facendo risaltare quella delicatezza espressiva, sempre presente nella ritrattistica di Morici, attento all’uomo più che al tema storico obbligato. Cosa che non avviene nei dipinti storici di Sciuti e di Eruli. Raramente i volti sono appena accennati nella lunga schiera di personaggi che si susseguono nell’ampio panorama; si è attratti al contrario dalla varietà dei tratti, dal gioco fisiognomico con cui l’artista si diverte ad evocare personaggi a lui vicini del mondo della cultura e dell’Accademia o noti alla storia contemporanea, come Mussolini o Crispi, ben

11 - N. S., *Il solenne battesimo alla Società di Storia Patria del pannello decorativo: "La Corte di Federico II"*, in «L’Ora», 17-18 dicembre 1928 e *Un dipinto su Federico II inaugurato alla Storia Patria*, in «Giornale di Sicilia», 17-18 dicembre 1928



caratterizzati in alcuni particolari: la calvizie, i grandi baffi bianchi. E immortala anche se stesso, due volte, prima nel volto del Conte di San Bonifacio, in atteggiamento serio, intimo, mite, poi accanto al prof. Alfonso Sansone, allora presidente della *Società di Storia Patria* nella parete laterale destra con espressione e fisionomia più mature. Anche là dove le caratteristiche dei volti non sono approfondite, ma solo velocemente abbozzate, emerge sempre un tocco che li solleva dall'anonimato. Il suo *entourage* di amici e colleghi del vivace mondo artistico palermitano della fine degli anni Venti-Trenta e degli anni Cinquanta è eternato nel volto di Archimede Campini, in fondo sulla destra accanto a Totò Bonanno, di Silvestre Cuffaro (?) e Pippo Rizzo ai lati di Crispi, di Gaetano Sparacino, con cui lavorerà in coppia condividendone lo Studio, di Pippo Gambino forse. E fra i volti femminili - alcune giovani donne avevano cominciato a frequentare l'Accademia palermitana e,

comunque, i luoghi dell'arte - forse si può riconoscere quello dell'aristocratica Topazia Alliata dalle trecce bionde, accanto all'amica Piera Lombardo o quello di Lia Noto (questa accanto a Pier Delle Vigne). E non dimentica gli amati animali Morici, i cavalli, i cani, pur se non inserisce i suoi preferiti, i gatti, verso cui nutre un particolare affetto. Morici è qui pittore, oltre che scenografo, architetto e decoratore e lo scenario - peraltro un olio - è un grande dipinto. Con abile e sapiente orchestrazione dell'insieme, pur in una grande commistione di dettagli, l'artista rivela una sicura padronanza sia nel trattare colori, linee, ritmi compositivi, sia nel frantumare e ricomporre le immagini, facendo penetrare forme a forme con un'esplosiva dinamica di storia e di storie. Grande impresa pittorica su una superficie vasta e con grandiosi riferimenti architettonici e paesaggistici e su un lontano soggetto storico medievale, che ha perduto ogni intento didascalico.

Un vero "geniaccio", Morici! [•]

Totò Bonanno
Pippo Spinoccia (?)
Personaggio non
identificato
Personaggio non
identificato

Morici lavora nel 1931 al grande affresco del soffitto della Biblioteca di Giuseppe Sgadari di Lo Monaco, distrutto nel 1943, che risente certo dell'impeto trionfalistico delle scene della Storia Patria, pur nell'esaltazione dell'amato idolo Don Chisciotte. Vince quindi una serie di concorsi per la decorazione di edifici pubblici e continua, anche da buon scenografo quale è, a decorare edifici privati fino al secondo dopoguerra. Dal 1934 al '36 si cimenta con la sintesi della Storia delle comunicazioni nella Sala dei Telegrammi del Palazzo delle Poste di Caltanissetta, in cui lavora pure nel soffitto del Salone del pubblico. Nel 1936-37, a Palermo, progetta la decorazione e l'arredo della casa Savona, un vero gioiello di casa anni Trenta, degna di diventare un vero e proprio museo, affresca la Cappella dell'Ospedale G. F. Ingrassia e lavora nella Casa di Maternità ed Infanzia (ONMI) e nel nuovo Comando dell'Aeronautica Militare nell'Ingresso Monumentale di via Roma. Sempre nel 1937 con Pippo Rizzo affresca un'Allegoria del Regime la Sala del Biliardo della Prefettura di Ragusa, dove pure lavora Duilio Cambellotti. Nel dopoguerra viene invitato a lavorare in alcuni edifici danneggiati dai bombardamenti anglo-americani, per decorarne le parti nuove (palazzo Forcella-De Seta, Bar di Villa Igiea, 1957-58) e per gli affreschi di casa Ugo, in cui interpreta a suo modo le strutture di alcune chiese e palazzi di Palermo. Decora allora alcuni nuovi esercizi commerciali della città: il Night del frequentatissimo Bar Moka (1951) di Via Ruggero Settimo, la ex SIP del nuovo Piazzale Ungheria, il negozio di filati Mancinelli di via Roma (1953) e nel 1956 progetta tutta la Città dei ragazzi. Nel 1961 decora l'ingresso e l'Aula Magna della Facoltà d'Agraria di Viale delle Scienze. Negli anni Sessanta affresca una parete della Sala del pubblico della Sede della Cassa di Risparmio (1963) e l'abside della chiesa di Santa Lucia al Borgo Vecchio, interviene anche a Sant' Espedito e a S. Michele Arcangelo e affresca alcune case private della città; crea anche un grande bassorilievo in bronzo per la Cassa di Risparmio di Catania, scolpito dall'amico Giovanni Rosone. Progetta ancora una serie di padiglioni per la Fiera del Mediterraneo di Palermo e per la Fiera di Messina.

Su Gino Morici cfr. R. Piraino, A.M. Ruta, I. Vesco, Gino Morici, *Un eclettico personaggio del Novecento palermitano*, Palermo 2007; A.M. Ruta, *Un interessante episodio di decorazione parietale nell'antico edificio delle Poste di Caltanissetta*, in «Archivio Nisseno - Rassegna di storia, lettere, arte e società», Anno II, n.3, luglio-dicembre 2008, pp.136 -140 e della stessa, *Un piccolo Museo la Banca del Nisseno, ex palazzo delle Poste di Caltanissetta*, in "Il Palazzo delle Poste dal convento dei Riformisti alla Banca del Nisseno - Fabbrica di cultura nel cuore della Sicilia", Caltanissetta 2018.