

UN APPARATO FESTIVO TRA TRADIZIONE E NEO-BORROMINISMO: PIETRO CIRINO 1728

Monica Craparo

Pietro Cirino, artista messinese operante tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII, appare oggi un personaggio ancora alquanto sfuggente a causa delle scarse notizie tramandateci dalle fonti. A ogni modo tali notizie sono sufficienti per affermare che si trattava di una personalità dedita all'architettura, alla decorazione, alla scenografia e alla quadratura, e che, proprio per tale versatilità, è difficile da delineare: «... incomparabile nella quadratura e nella prospettiva» secondo il commento di Giuseppe Grosso Cacopardo¹ e «più decoratore che architetto» secondo il giudizio di Maria Accascina²; infine «interprete minore del barocco messinese» così come si legge tra le note di Giuseppina Mazzola³.

Delle rare opere in cui è testimoniata la sua presenza, come nell'oratorio della Purificazione a Messina, nella chiesa di Santa Barbara dove esegue gli affreschi e ancora nella chiesa di San Pietro dei Preti dove collabora per la realizzazione della cupola illusionistica in prospettiva, purtroppo non è rimasto nulla che possa contribuire a chiarire la personalità di questo artista.

A ogni modo Cirino si presenta come un interprete della cultura della città di Messina, nel difficile periodo -a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo- di crisi economica, politica e civile da cui si tentava di uscire grazie al rinnovato dinamismo intellettuale espresso anche da artisti locali.

È in particolare nell'ambito delle occasioni festive che si possono valutare con maggiore precisione le preferenze e la preparazione dell'artista messinese. Infatti le uniche testimonianze per apprezzare pienamente le sue capacità sono i disegni di alcune macchine e scenografie ideate per il volume di Giovanni Ortolano, in occasione delle cerimonie festive per la Madonna della Sacra Lettera svoltesi a Messina nel 1728⁴.

L'ideazione di apparati effimeri, che rivestivano al tempo stesso un ruolo di propaganda politica e manifesto di linguaggio all'avanguardia, era una

prassi in cui venivano coinvolti gli artisti che meglio sapevano esprimere le più audaci forme di promozione civica. D'altra parte l'effimero costituiva -come tutti sanno- una sorta di campo di sperimentazione per soluzioni più complesse e ardite di quelle consentite generalmente nella pratica costruttiva. Proprio a Messina nel 1701 si rendeva omaggio al duca d'Angiò, appena salito al trono di Spagna con il nome di Filippo V, affidando al giovane Filippo Juvarra la composizione e la progettazione degli apparati e delle macchine effimere per abbellire le strade e i palazzi cittadini durante le feste di acclamazione del sovrano. Questi disegni, incisi dallo stesso Juvarra ed inclusi nel testo di Nicolò Maria Sclavo⁵, dimostrano le approfondite conoscenze sulla prospettiva, utilizzata per ottenere un'immagine ben precisa di ogni montaggio architettonico, e un continuo riferimento ai testi a stampa, soprattutto ad Andrea Pozzo⁶. La presenza di Juvarra a Messina, unitamente al generale interesse della città per una occasione festiva di tale rilevanza, non possono non aver influenzato la sensibilità artistica di Cirino che proprio nel 1702 era impegnato nella realizzazione degli scenari del teatro della Munizione dove si recitava la "Partenope". Non è improbabile che tra i due artisti si fossero create delle rivalità, come annota lo stesso Cacopardo: «egli sarebbe stato il Bibiena di Sicilia se la sua gloria in questo ramo non gli fosse stata contrastata dal suo concittadino Ivara architetto conosciutissimo in Italia, vedendosi le opere di entrambi intagliate dal Rombi incisore messinese»⁷. Le incisioni contenute nel testo di Giovanni Ortolano ed elaborate dal Cirino rappresentano macchine scenografiche ed apparati che si susseguono lungo le strade principali della città di Messina e che, a un attento esame, non poche caratteristiche hanno in comune con gli apparati ideati da Juvarra nel 1701. Ma si vuole qui, in particolare, esaminare un'incisione [fig. 1] rappresentante la struttura effimera ideata per l'altare maggiore della cattedrale di Messina che



Fig. 1. Macchina per l'altare maggiore del Duomo di Messina, 1728 (da G. Ortolano, *Trionfo di fede e d'ossequio...*). La tavola contenuta nel testo risulta divisa in due parti, assemblate dall'autrice.

offre alcuni spunti utili a cogliere il nodo di giunzione tra linguaggi legati alla tradizione e temi di ispirazione borrominiana, filtrati attraverso la presenza a Messina prima di Guarino Guarini e poi appunto di Juvarra. Temi che inducono ad affermare che Cirino fosse molto più che un "artista minore".

L'apparato della chiesa Madre rappresenta lo spaccato di un grande arco trionfale formato da tre ordini di colonne tortili binate, poggianti su un basamento ondulato, nel cui fondo è riprodotto un altare-baldacchino cui si accede tramite una scalinata; il tutto è unificato «per dare l'effetto di una facciata di chiesa barocca, con le nicchie, le balaustre le finestre le statue, i vuoti e i pieni che si alternano»⁸.

Se l'occasione festiva diventa dunque lo strumento attraverso il quale verificare le capacità espressive e tecniche di un artista, per constatare «nel transitorio il durevole, nell'apparente il concreto»⁹ consentendo l'utilizzo di linguaggi eterodossi raramente applicabili nella realtà costruttiva, tuttavia ciò che colpisce nell'apparato di Cirino è il tentativo di sintesi di elementi tratti dalla tradizione locale ed elementi riferi-

bili al coevo neoborrominismo.

In particolare l'uso delle colonne tortili, qui addirittura binate e su tre ordini sovrapposti, è da riferire ad una lunga tradizione già presente in Sicilia fin dalla metà del XVII secolo e che aveva trovato proprio a Messina una delle sue prime sperimentazioni grazie a Guarino Guarini che le adoperò in una cappella in stucco nella chiesa dell'Annunziata tra il 1660 e il 1662¹⁰. L'incredibile successo di questo elemento architettonico fu poi sancito in maniera determinante grazie alla diffusione e divulgazione, attraverso la produzione editoriale, dei numerosi modelli elaborati da Paolo Amato per catafalchi funebri o per le feste di Santa Rosalia a Palermo [fig. 2], delle incisioni di Montano, di Andrea Pozzo e dello stesso Juvarra [fig. 3].

Il trattato di Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectonorum*, pubblicato per la prima volta nel 1693, costituiva inoltre il primo documento della rivalutazione dell'architettura di Borromini che veniva menzionata in termini elogiativi in merito soprattutto ai contemporanei progetti per la facciata di San Giovanni



Fig. 2. Paolo Amato, apparato effimero per la festa di Santa Rosalia, 1704 (da M. Del Vio, *L'Emporio delle Glorie Palermitane...*, Palermo 1704).



Fig. 3. Filippo Juvarra, scenografia per il teatro Ottoboni, Roma 1709 circa (da Filippo Juvarra e l'architettura europea, p. 204).

in Laterano¹¹. È proprio nella circostanza del completamento della basilica, a partire dal 1722, che vengono redatti numerosi disegni con caratteri spiccatamente borrominiani; tra questi è interessante considerare il disegno per l'addobbo della facciata di San Giovanni in Laterano, eseguito da Ferdinando Reiff nel 1729 [fig. 4], in occasione della canonizzazione di san Giovanni Napomuceno, animata da un ricco movimento concavo-convesso e da un alto coronamento terminale che sembra restituire l'immagine del progetto di Borromini.

Oltre al trattato di Pozzo, numerose altre pubblicazioni contribuirono alla conoscenza delle caratteristiche degli edifici di Borromini, come i tre volumi dello *Studio di Architettura Civile* di Domenico De Rossi pubblicati tra il 1701 e il 1720. Grazie ai diffusissimi volumi del De Rossi l'architettura di Borromini poteva essere facilmente "imitata" da capomastri e scalpellini anche in luoghi molto lontani da Roma.

Così si spiega e si può interpretare la configurazione dell'altare di Cirino: una iconografia che si basa sull'articolazione del sistema base-colonna-architrave ruotato di 45° rispetto al piano di fondo, in cui gli ulteriori spunti borrominiani sono riscontrabili nell'alternarsi della linea concava e convessa che, insieme alla scalinata di accesso, contribuisce ad una soluzione vibrante degli effetti scenografici. Del resto tali effetti illusionistici, enfatizzati dall'uso di numerosi candelabri, non erano estranei agli artisti di diverse aree geografiche e non è dunque difficile effettuare i relativi rimandi e confronti.

Si fa riferimento a Giovanni Ruggeri, architetto giunto a Milano da Roma, ideatore del catafalco destinato alle esequie di Maria Anna d'Austria (1696) il cui spiccato effetto scenografico è ottenuto anche qui con l'uso di scalinate di accesso e col prevalere delle linee ondulate [fig. 5]¹²; anche Francesco Silva, architetto lombardo, nel catafalco per l'imperatrice Eleonora Maddalena (1720) non è immune da ricordi romani ed in prevalenza borrominiani [fig. 6]¹³. Non bisogna poi dimenticare i numerosi apparati festivi creati nella città partenopea dai Bibiena [fig. 7] e da Sanfelice, nei cui progetti ricorre spesso la soluzione borrominiana della rotazione della colonna rispetto al piano di fondo¹⁴.

Come si è già detto, nel caso di Cirino, le componenti più strettamente "tradizionali" non sono tuttavia soppresse. Il linguaggio esuberante, nato nel

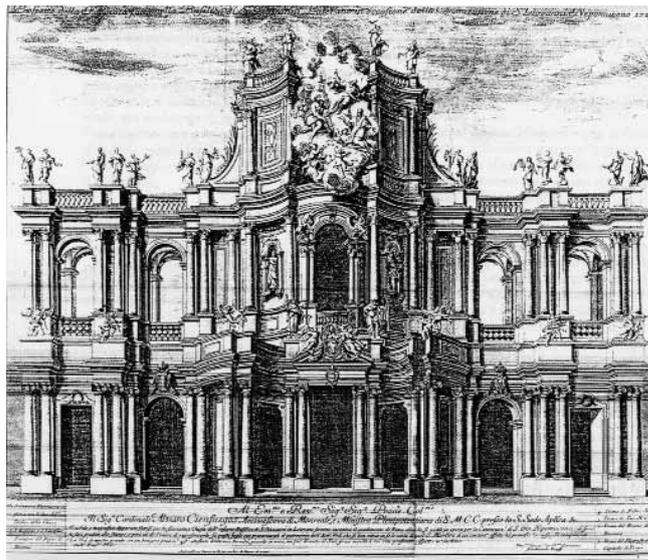


Fig. 4. Ferdinando Reiff, disegno per l'addobbo della facciata di San Giovanni in Laterano, 1729 (da E. Kieven, p. 78).

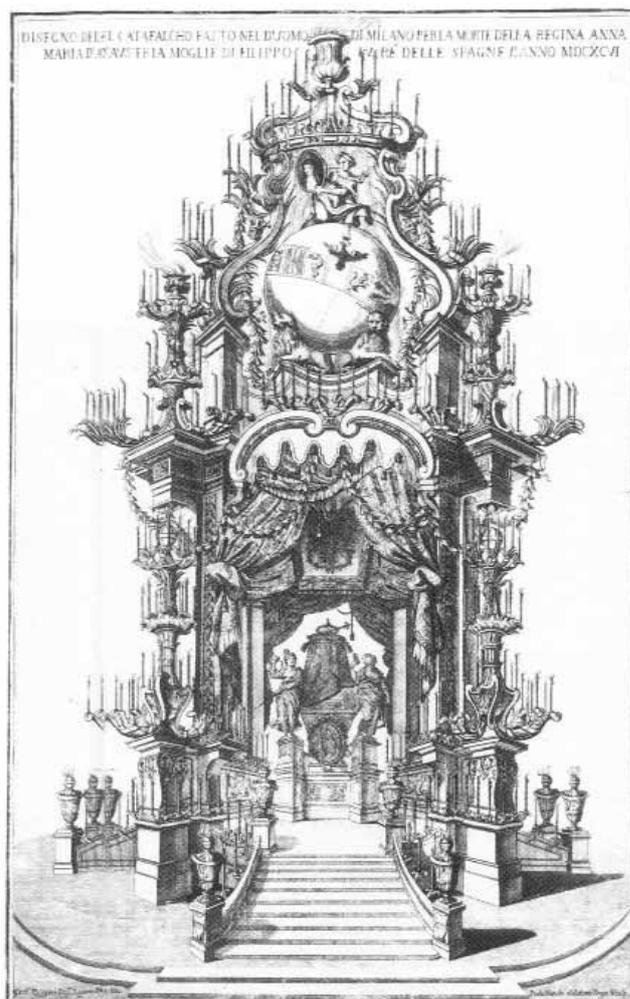


Fig. 5. Giovanni Ruggeri, catafalco per la esequie di Maria Anna d'Austria, 1696 (da Settecento lombardo, p. 431).

Seicento e sensibilmente anti romano, finisce per convivere con temi internazionali, o almeno con quella componente borrominiana che consente di attuare contaminazioni. Da questi punti di vista le relazioni (non dirette) che l'incisione del messinese suggerisce vanno sul versante coevo di alcuni progetti elaborati nel mondo iberico (progetto della cattedrale di Cadice [fig. 8]), che manifestano lo stesso precario equilibrio di riferimenti, tra Pozzo, Borromini e la tradizione iperdecorativa¹⁵.

In quest'ottica, Cirino può essere considerato un artista attento e colto, che grazie alla realizzazione di diverse soluzioni sceniche riuscì a influenzare anche altri tipi di applicazione decorativa (si pensi ai paliotti in argento). Una personalità che indubbiamente, grazie alla molteplicità dei ruoli rivestiti, riuscì a intessere rapporti con i maggiori esponenti della cultura artistica messinese, rappresentandosi come interprete di idee di derivazione romana e napoletana, ma capace di filtrarle attraverso gli schemi di una lunga e solida tradizione.



Fig. 6. Carlo Francesco Siloa, catafalco per l'imperatrice Eleonora Maddalena, 1720 (da Settecento lombardo, p. 433).

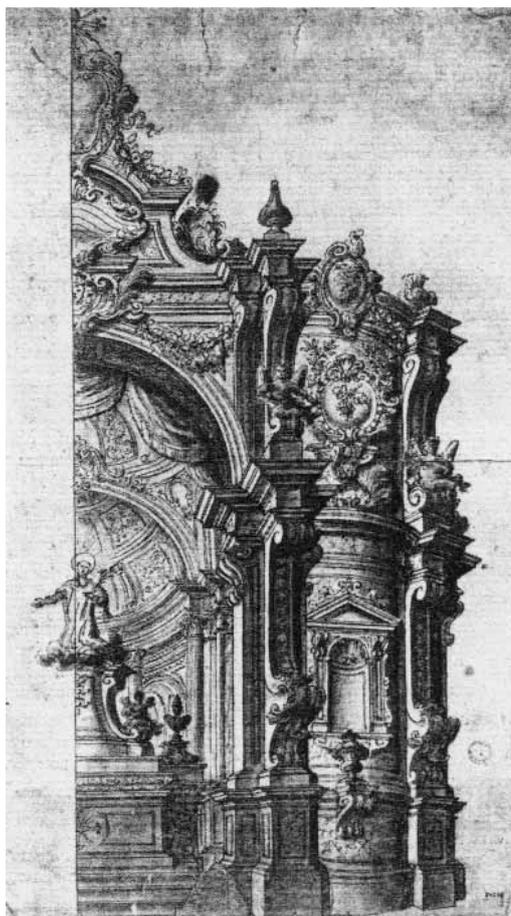


Fig. 7. Francesco Bibiena, apparato festivo, s.d. (da *Civiltà del Settecento a Napoli*, p. 339).

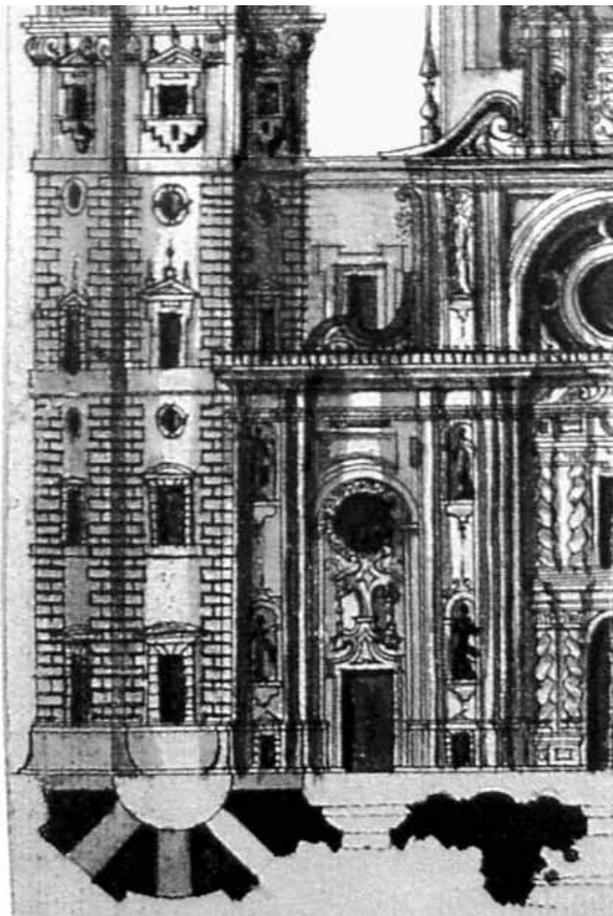


Fig. 8. Vicente Acero, particolare del disegno della facciata della cattedrale nuova di Cadice, 1721 (da D. Rodriguez Ruiz, p. 324).

Descrizione dell'apparato della Chiesa Madre dal volume di G. Ortolano conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo.

“... Or esso si vidde da capo a fondo, come è il costume di ciascun'anno, apparecchiato di ricco, e nobile Apparato: ed arricchito al nō più oltre di spessissimi lumi di cera per tutte le cappelle, e Cornici, ed Archi. E Tetto della Nave: oltre i lumi, che vestivan da cima a basso tutta la suddetta Cappella: e la vasta Macchina di rilievo, che nell'Altare Maggiore va collocata. Fù questa d'Ordine Cōposito alta palmi 120; quant'è l'alteza del Tempio, larga palmi 60. in cāpo rosso, toccata d'argento con 4 Ordini, e Colonne di figura spirale. Dodeci, e dodeci Colonne faceano il primo ordine, e più basso i suoi piedistalli cō controzoccoli. Il restante si ergeva sul cornice, ed architravi di questo I. Ordine, e più sopra pilastri, tutti di finto intaglio sostenevano i finimenti. Le gran volte degli archi sostenute dà Capitelli delle prime colonne s'incurvavano, e faceano cupola alla succennata preziosa Macchinetta della Vergine. Mille, e cinquecento candele rischiaravano questa gran mole, Moltissime la Cappella. Tre mila la Nave. In tutto sei mila lumi accedevano, e redevano come un avvāpante Teatro la Maestosa Basilica”.

- 1 G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie dé pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX*, Messina 1821, p. 167.
- 2 M. ACCASCINA, *Profilo dell'architettura a Messina dal 1600 al 1800*, Roma 1964, p. 137.
- 3 M.G. MAZZOLA, *Inediti di un artista a Messina: Pietro Cirino*, in «Storia dell'arte», 1968, p. 81.
- 4 G. ORTOLANO, *Trionfo di fede e d'ossequio guidato sul cocchio della magnificenza ovvero distinto ragguaglio delle pompe festive apparecchiate quest'anno 1728 dalla Nobile, fedelissima ed esemplare città di Messina in onore della sua Benedetta Protettrice Maria della Sacra Lettera*, Messina 1728.
- 5 N.M. SCLAVO, *Amore e ossequio di Messina in solennizzare l'acclamazione di Filippo Quinto di Borbone, Gran Monarca delle Spagne e delle Due Sicilie*, Messina 1701.
- 6 Sulla prima attività di Juarra a Messina si veda in particolare *Filippo Juarra e l'architettura europea*, catalogo della mostra a cura di A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias, G. Cantone, Napoli 1998, pp. 171-175.
- 7 G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie dé pittori messinesi... cit.*, p. 167.
- 8 M.G. MAZZOLA, *Inediti di un artista... cit.*, p. 89.
- 9 La citazione è tratta da F. MANCINI, *Il 'trucco' urbano: apparati e scenografie tra finzione e realtà*, in *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, vol. I, Napoli 1980, p. 302.
- 10 Sul periodo di soggiorno del Guarini a Messina e sull'uso delle colonne tortili nell'altare di sant'Antonio da Padova nella chiesa dell'Annunziata si veda H.A. MEEK, *Guarino Guarini*, I ed. London 1988, pag. 27-31.
- 11 Sul dibattito intorno ai progetti per la facciata di S. Giovanni in Laterano si rimanda allo studio di E. KIEVEN, *Il ruolo del disegno: il concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano*, in *In Urbe architectus, Modelli. Disegni. Misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 78-122.
- 12 Cfr. A. BARIGOZZI BRINI, *Gli apparati effimeri*, in *Settecento lombardo*, a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano 1991, p. 429.
- 13 *Ibidem*.
- 14 Sul tema delle feste e dell'ideazione di apparati festivi nella città partenopea si veda F. MANCINI, *Il 'trucco' urbano... cit.*, pp. 302-306; L. TURCHETTA, *Apparati effimeri*, in *Settecento Napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, Napoli 1994, p. 348.
- 15 D. RODRIGUEZ RUIZ, *Album de Antonio Garcia Reinoso (siglos XVI-XVIII)*, in *Dibujos de Arquitectura y Ornamentacion de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid 1991, p. 324.