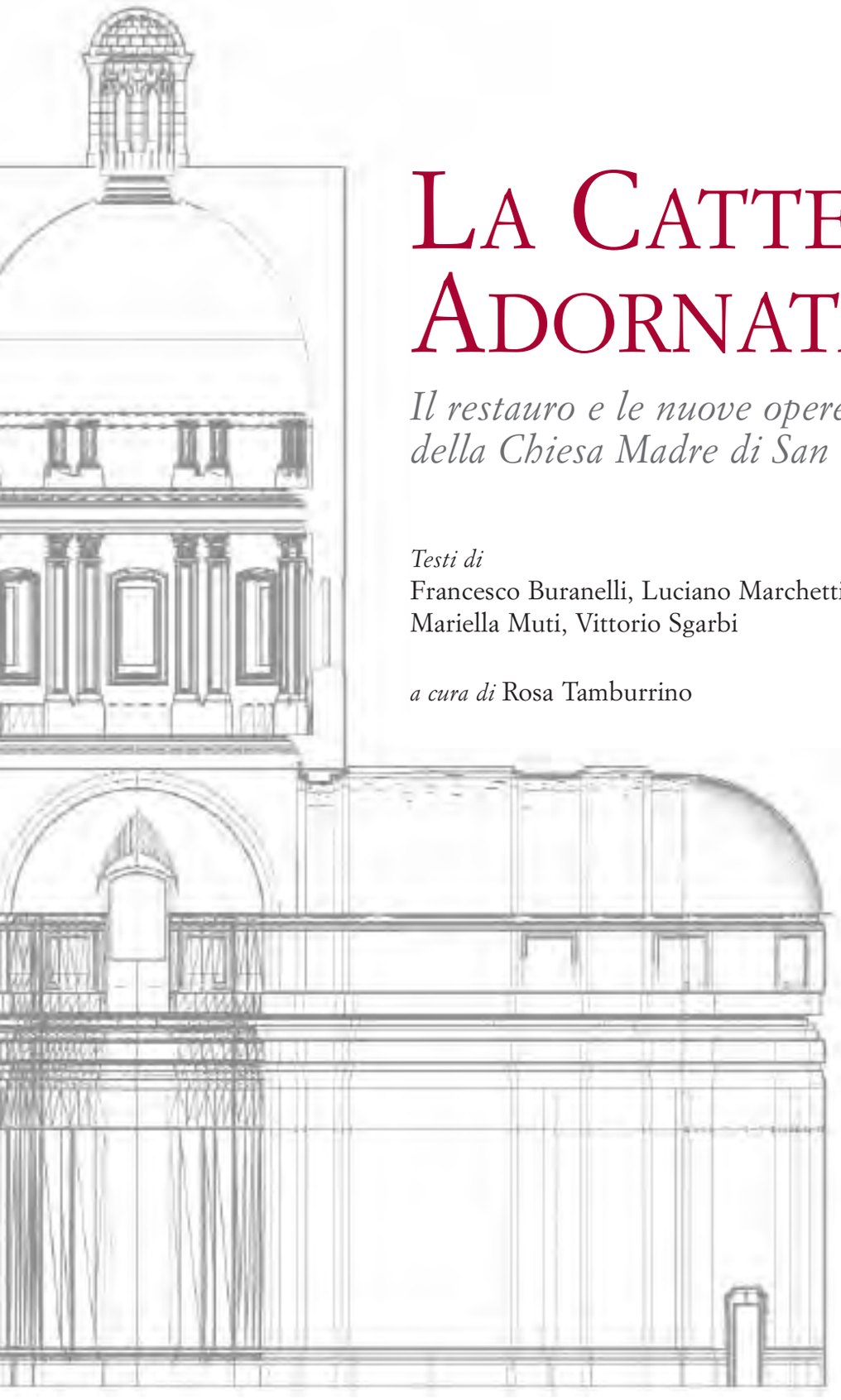
La Cattedrale Adornata



La Cattedrale Adornata

Il restauro e le nuove opere d'arte della Chiesa Madre di San Nicolò a Noto

Testi di
Francesco Buranelli, Luciano Marchetti, Paolo Marconi, Mariella Muti, Vittorio Sgarbi

a cura di Rosa Tamburrino

De Luca Editori d'Arte

La Cattedrale Adornata
Il restauro e le nuove opere d'arte
della Chiesa Madre di San Nicolò a Noto

a cura di Rosa Tamburrino

Testi di
Francesco Buranelli
Luciano Marchetti
Paolo Marconi
Mariella Muti
Vittorio Sgarbi

Foto
Tutte le fotografie sono state fornite
dall'Archivio fotografico del Dipartimento della Protezione Civile.
Michele Castobello
Foto M. Bares (I.S.V.N.A. pres. F. Balsamo. pp. 50-51)
Fotostudio Rapuzzi
Rosanna La Rosa

Un particolare ringraziamento
Rosario Magnano
Maria Teresa Di Dedda
e a tutti gli artisti

© 2011 PCM-DPC

2011 De Luca Editori d'Arte
Via di Novella, 22 - 00199 Roma
tel. 06 32650712 - fax 06 32650715
e-mail: libreria@delucaeditori.com
ISBN 978-88-6557-074-6

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2011
Stampato in Italia - Printed in Italy

Sommario

Presentazioni

7 Franco Gabrielli
Capo del Dipartimento della Protezione Civile

11 Carmela Floreno Vacirca
Prefetto di Siracusa

13 Mons. Antonio Staglianò
Vescovo di Noto

19 *Il restauro della Cattedrale di Noto e il recupero del patrimonio monumentale del Sud-Est della Sicilia*
Mariella Muti
già Soprintendente ai Beni Culturali e Ambientali di Siracusa

25 *Il cantiere della Cattedrale di Noto e l'attività della Commissione Consultiva*
Luciano Marchetti
Presidente della Commissione Consultiva per la ricostruzione e il restauro della Cattedrale di Noto

35 *Il restauro architettonico nelle scelte realizzate per la Cattedrale di Noto*
Paolo Marconi
Professore emerito di restauro architettonico
Facoltà di Architettura - Università "Roma Tre"

49 *Haec est domus Domini et porta Coeli*
Francesco Buranelli
Segretario della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa

73 *Un'impresa storica e per la storia*
Vittorio Sgarbi
già Sottosegretario ai Beni Culturali

OPERE REALIZZATE
88 Giuseppe Ducrot
100 Francesco Mori
112 Oleg Supereco

OPERE DA REALIZZARE
128 Giuseppe Bergomi
130 Tullio Cattaneo
134 Vito Cipolla
138 Gaspare Da Brescia
140 Filippo Dobrilla
144 Giuseppe Ducrot
146 Livio Scarpella
150 Demetrio Spina
152 Roberto Ferri

La Cattedrale di Noto venne sottratta al patrimonio artistico e monumentale d'Italia nel 1996, quando, per le conseguenze di un sisma di sei anni prima, crollò gran parte di quel magnifico esempio di architettura barocca simbolo e cuore di una città d'arte conosciuta in tutto il mondo. La decisione di ricostruirla fu immediata; più lento, come spesso accade, il ritmo dei lavori, iniziati nel 1999 e proseguiti blandamente fino al 2005.

In quell'anno il Dipartimento della Protezione Civile, che aveva fino ad allora svolto il ruolo, cui spesso è stato chiamato, di semplice canale di afflusso delle risorse statali investite nel progetto di ricostruzione, su richiesta di molti dei soggetti istituzionali coinvolti nell'impresa, assunse una funzione diversa, di stimolo, di coordinamento, di mediazione tra le diverse esigenze, di accelerazione dei lavori e di sostegno all'attività del Commissario delegato, anche con l'impegno diretto di proprio personale tecnico.

Un primo risultato si vide due anni più tardi, nel 2007, quando alla presenza del Presidente del Consiglio dei Ministri, Romano Prodi, la Cattedrale, finalmente completata e rimessa a nuovo, con una ricostruzione che abbinava il rigore filologico all'innovazione tecnologica per la messa in sicurezza antisismica, venne "restituita" alla città, alla diocesi, alla popolazione di Noto.

Un secondo risultato dell'impegno del Dipartimento, proseguito in questi anni negli stessi termini di sussidiaria collaborazione con le Autorità locali, la Diocesi, la Regione Siciliana, il Prefetto Commissario delegato, la Soprintendenza di Siracusa, è presentato in questo volume, che illustra il completamento degli affreschi della cupola e dei pennacchi, la messa in opera delle sette nuove vetrate policrome, il nuovo arredo costituito dall'altare maggiore, dall'ambone e dalla croce realizzati in bronzo e diaspro siciliano.

In questi anni, la Cattedrale ha ripreso, nel cuore e nella pratica religiosa dei cittadini di Noto, il posto centrale che ha sempre occupato nella storia della città, ritornando anche ad essere un motivo di attrazione per la piccola capitale del Val di Noto che, grazie alla meraviglia della sua offerta di cultura, di storia e paesaggio, è meta ambita e frequentata da turisti provenienti da ogni parte del mondo. Tuttavia questo straordinario monumento barocco, a quanti varcavano il portone della Cattedrale, riservava ancora la contraddizione tra le forme stilisticamente perfette dell'edificio e l'assenza totale di decorazione ed allestimenti coerenti, che pure costituiscono parte integrante e costitutiva di ogni costruzione realizzata in quello stile.

Ora questa assenza, questa mancanza, questa incongruenza sono state in parte significativa colmate con la riproposizione di un corredo iconografico ed un arredo realizzati con scrupolo, attenzione ed eccellenza esecutiva da alcuni grandi artisti contemporanei, scelti per la loro abilità e capacità di riproporre nelle loro opere lo spirito, la tensione, la grande dinamica decorativa che lo stile barocco richiede.

Una Commissione consultiva di sette esperti – che voglio qui ringraziare per la qualità del lavoro svolto – insediata con una ordinanza di protezione civile nel 2006, ha collaborato con il Commissario delegato, le autorità locali e la Diocesi di Noto per selezionare ed orientare il lavoro degli artisti che avrebbero potuto contribuire a riempire, nel modo migliore, il vuoto lasciato al-

l'interno della chiesa. Gli scritti dei membri della Commissione raccolti in questo libro ben documentano la qualità del loro apporto di scienza, sensibilità e disponibilità all'opera di ricostituzione degli interni qui presentata.
Rimangono altre parti della decorazione interna da completare, come la Via Crucis, l'affresco della navata centrale, le sculture che occuperanno le nicchie ancora disabitate. Gli autori di questi altri lavori sono già stati individuati e già ne stanno predisponendo i disegni e i bozzetti, accompagnati dall'auspicio di tutti che non insorgano problemi di finanziamento, già in parte assicurato, ad ostacolare la fine di un percorso di recupero, restauro e restituzione all'uso e alla fruizione artistica di un'opera d'arte importante come la Cattedrale di Noto.
Gran parte di ciò che occorreva per il pieno recupero della Cattedrale è comunque stato completato. Quanto è stato realizzato finora penso rappresenti non soltanto un bell'esempio delle cose ben fatte di cui siamo capaci, ma soprattutto un segnale di speranza per quanti, nel nostro Paese, sono responsabili di parti della nostra ricchezza di storia, arte e cultura compromesse da disastri naturali. Il mio pensiero va, in particolare, alla città dell'Aquila e al grande lavoro necessario per restituire alla comunità locale e all'Italia intera i gioielli monumentali ed architettonici che il terremoto del 2009 ha distrutto.
Da Noto, a mio avviso, arriva una "buona notizia", forse piccola ma reale e concreta, un segnale che ha il senso di un invito alla tenacia, alla pazienza, alla conoscenza e al rispetto dei tempi lunghi che interventi qualificati ed importanti sul patrimonio artistico richiedono, ma anche alla fiducia.
Sono convinto che la tensione, la passione, la determinazione, l'affetto di un popolo per la propria storia e la propria memoria, espressi dalle comunità locali, come è accaduto a Noto, trovino sempre la strada per diventare istanze condivise dall'intero Paese, che sembra spesso trascurare i tesori ricevuti in dono dalla storia, ma alla fine dimostra di conoscere bene l'irrinunciabile valore di futuro implicito nella immensa dote di bellezza, di sapienza e di meraviglia che costituisce la nostra vera ricchezza e di essere capace di percorsi virtuosi.

Franco Gabrielli
Il Capo del Dipartimento della Protezione Civile

Descrivere una città, lo spirito degli abitanti, i simboli, è arduo: percorrendo le strade di Noto si è contagiati dal fascino delle tante storie che gli spazi e i palazzi raccontano e custodiscono con orgogliosa tenacia; procedendo lentamente, di notte, ci si inoltra in un'atmosfera incantata, quasi un'isola dell'utopia, la città ideale.

Quello che avvertiamo oggi è frutto del lavoro della comunità netina, la sintesi di avvenimenti che hanno messo a dura prova il senso di appartenenza dei cittadini ma al tempo stesso ne hanno sollecitato la volontà di reazione.

Nell'anno 1693 un tremendo terremoto colpì la costa ionica della Sicilia e distrusse anche la città di Noto. La comunità seppe reagire e la città risorse in tempi brevi con lo splendido barocco che ammiriamo ancora oggi nei ricchi palazzi e nelle chiese che l'hanno resa famosa in tutto il mondo e delle quali il Duomo di S. Nicolò costituisce il più fulgido esempio.

Il 13 dicembre 1990 un nuovo forte terremoto scuoteva il "Val di Noto" proprio mentre il centro storico attraversava una fase di degrado per l'incuria dell'uomo e per la natura della pietra utilizzata per la costruzione degli edifici: pietra cromaticamente suggestiva – grazie alle sfumature cangianti col mutare della luce e delle stagioni – ma sensibile all'usura del tempo.

Qualche anno dopo, nel 1996, crollava la cupola del Duomo di S. Nicolò, importante edificio religioso e, soprattutto, unificante simbolo per i cittadini netini che, svegliandosi da un lungo sonno, avvertirono la necessità e l'importanza di sentirsi protagonisti di una nuova rinascita che ha portato al recupero del centro storico, dei suoi palazzi e delle sue chiese.

Noto è così entrata a pieno titolo nel gruppo dei siti della World Heritage List, siti presso cui i cittadini del mondo si recano per ammirare bellezze architettoniche e vivere momenti di vero e proprio benessere fisico e spirituale.

In questo percorso di ritrovato splendore lo Stato, con i finanziamenti disposti dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento della Protezione Civile –, ha svolto una determinante parte attiva ed ha garantito prima la messa in sicurezza del Duomo di S.Nicolò, e poi la ricostruzione della cupola e la realizzazione degli allestimenti interni.

Le opere già realizzate e quelle in corso di completamento, eseguite da artisti contemporanei e con varie forme espressive – affreschi, vetrate, sculture – sono anche il risultato dell'attenta attività di consulenza posta in essere dalla Commissione Consultiva che, presieduta dal prof. Luciano Marchetti e composta dal prof. Francesco Buranelli, dal dott. Fabio Carapezza, dal prof. Paolo Marconi, dall'arch. Mariella Muti, dal prof. Vittorio Sgarbi e dall'avv. Raffaele Tamiozzo, ha contribuito a trasformare il Duomo di S. Nicolò in un museo di arte sacra, col quale si è realizzata una armoniosa fusione tra passato e presente.

Ancora una volta il "Giardino di pietra" è tornato a fiorire.

Carmela Floreno Vacirca
Il Commissario Delegato per la ricostruzione
Prefetto di Siracusa

La Cattedrale di Noto è innanzitutto espressione dell'identità religiosa e dell'unità territoriale della Diocesi di Noto, sua principale e originaria casa di preghiera. La sua ricostruzione – che ha coniugato le tecniche costruttive settecentesche con le più moderne tecnologie nel campo dell'ingegneria antisismica – e le opere d'arte che ne costituiscono il contenuto possono considerarsi il simbolo di una comunità diocesana, viva e creativa, che ritrova se stessa attorno al suo Vescovo. Le nuove opere d'arte, di recente inaugurate (affreschi raffiguranti gli evangelisti e la pentecoste, altare, ambone), rappresentano al meglio l'essenza della Cattedrale, luogo di azione sacramentale, dove i presbiteri in comunione con il proprio Vescovo invocano i doni dello Spirito Santo, annunciano il Vangelo della carità e celebrano il mistero dell'Eucaristia per la santificazione dei fedeli.

In essa sono in atto decorazioni artistiche destinate a far risplendere la bellezza cristiana che dobbiamo vedere nell'umanità dell'uomo, che vive l'amore corporeo di Cristo come passione per i bisogni dell'altro, soprattutto del più povero. Dentro la Cattedrale la vera bellezza si consuma sull'altare che è Cristo stesso che si dona. Per questo dobbiamo impegnarci ad avere occhi per la vera bellezza, che si comunica anche attraverso quella visibile. Questi occhi sono quelli della fede che, convertiti dalle ferite interiori del cuore, si aprono a contemplare un mistero che, attraverso immagini, continua a parlarci. Pertanto, la Chiesa di Noto nella Cattedrale si avvarrà dell'arte per trasmettere alla comunità diocesana guidata dal suo pastore il messaggio affidatole da Cristo (cfr. Giovanni Paolo II, Lettera agli Artisti, *n. 12), stringendo nel sacro tempio un forte nesso tra celebrazione liturgica, Eucaristia, che è la forma alta della bellezza umana, e vissuto concreto. Diversamente, l'estetica degli affreschi o dei riti liturgici e dell'altare stesso diventa estetismo e questo potrebbe anche anestetizzare l'esperienza della fede. Invece, la bellezza dell'immagine più che estetica è estatica, ovvero porta all'estasi, alla contemplazione piena di meraviglie di un Dio che è così buono, che è Padre, che è misericordia e che richiede lo stesso impegno di misericordia, di carità e di vicinanza anche da noi, fatti a Sua immagine e somiglianza. Nella nostra Cattedrale le opere d'arte, attraverso l'energia comunicativa delle loro forme e dei loro colori, dovranno consentire l'incontro con il bello, costituendo un'occasione per immergersi in una delle forme più alte e significative della via della fede che nella bellezza trova la sua espressione. In tale ottica la Cattedrale vuol proporsi come tappa importante della* via pulchritudinis *indicata da Papa Benedetto XVI (cfr. Benedetto XVI,* Discorso agli artisti nella Cappella Sistina, *21 novembre 2009), una via della bellezza che costituisce al tempo stesso un percorso artistico, estetico, un itinerario di fede e di ricerca teologica; una via aperta ai credenti e agli artisti in cui si possono incrociare "estetica ed etica, bellezza, verità e bontà".*

La Cattedrale di Noto è un cantiere aperto, un edificio vivo e dinamico sia nelle forme che nei contenuti, uno spazio simbolico e reale dove più mani concorrono ad un unico progetto. Infatti, la ricostruzione architettonica, che ci ha restituito le forme e i volumi del XVIII secolo, ancorando lo stupendo edificio di arte barocca alla tradizione e al vissuto settecentesco, si sta coniugando da un lato con le esigenze di vivibilità liturgica e con i necessari adeguamenti dettati dal

dinamismo del presente e dall'altro con un programma iconografico e cultuale, concepito come un sistema complesso, ma unitario allo stesso tempo. Si potrà così offrire una icona complessiva, composta da molteplici opere d'arte (di tipologia, fattura e tematiche differenti), che conduce all'ascesi religiosa e alla contemplazione mistica di una visione che, nella logica dell'incarnazione, pone al centro Cristo crocifisso e risorto. In tale sistema coesisteranno opere d'arte di fattura ed epoche diverse: accanto a quelle recuperate e restaurate dopo il crollo (testimonianze della sensibilità artistica e religiosa della cultura siciliana, tra i secoli XVIII e XX, nuove opere d'arte contemporanea completeranno il ciclo iconografico realizzando così un continuum *tra la tradizione e il presente.*

Le nuove opere, in parte già realizzate, saranno espressione di variegate forme di arte contemporanea: dalle sculture (l'altare e l'ambone, il Crocifisso, le statue raffiguranti gli Apostoli e i Santi Patroni d'Italia) alle pitture (affreschi dei pennacchi e della cupola, progetto di decorazione del catino absidale e successivamente della volta centrale, tele della Via Crucis) e alle vetrate (nel tamburo della cupola, nei transetti e nella navata centrale); quest'ultime, in particolare, saranno determinanti non solo per mettere in rilievo il simbolismo della luce che guida i fedeli nel pellegrinaggio terreno verso la santità, ma anche per sottolineare con le loro raffigurazioni sia la sacramentalità della Chiesa sia fulgidi esempi di testimonianze di santità. Nella Cattedrale queste molteplici espressioni artistiche andranno attentamente viste e contemplate, in quanto proprio la contemplazione, che Aristotele pone come massima attività umana, apparenta gli uomini alla divinità. Queste immagini, secondo la visione cristiana, vengono recepite come epifania, rivelazione del divino nel nostro mondo, della verità che nell'incarnazione ha preso forma umana ed è divenuta bellezza; una bellezza che occorre riconoscere ed amare: "Tardi t'amai, bellezza tanto antica e tanto nuova" (Agostino, Confessioni, *libro X).*

Fondamentale si rivela poi la scelta di una pluralità di artisti (pittori, scultori, maestri vetrai, ecc.) di estrazione e provenienza differente, che costituisce occasione di incontro e confronto tra capacità artistiche e culture diverse. Operando insieme in un unico progetto iconografico-catechetico, questi si ritrovano a Noto e ripropongono la Sicilia come centro di un Mediterraneo, crocevia di tante culture, come nei secoli è sempre stata.

Mons. Antonio Staglianò
Vescovo di Noto

DEO OPTIMO MAXIMO

Il restauro della Cattedrale di Noto e il recupero del patrimonio monumentale del Sud-Est della Sicilia

Mariella Muti

Il crollo e la ricostruzione della Cattedrale di Noto sono senza dubbio i due avvenimenti, recenti, più importanti nel settore del restauro che hanno contraddistinto il complesso e importante processo di recupero e valorizzazione del patrimonio storico-architettonico della Sicilia sud-orientale, gravemente offeso dal terremoto del 1990. La fabbrica della chiesa, pur avendo resistito alla forte scossa sismica del terremoto di Santa Lucia, non riuscì a superare indenne la complicata fase dell'avvio degli interventi di recupero e consolidamento degli edifici danneggiati dal sisma e, nella notte del 13 marzo del 1996, crollò rovinosamente, fortunatamente senza provocare perdite umane.
La notizia del crollo fece rapidamente il giro del mondo, suscitando incredulità e clamore, e incrementò i timori per la conservazione dell'eccezionale patrimonio architettonico del Val di Noto per il quale, sin dalla fine degli anni ottanta, anche la comunità scientifica internazionale si era mobilitata per sollecitare gli interventi necessari a bloccare il degrado e avviare il processo di recupero.
Già allora la paura che "il giardino di pietra", citando ancora una volta la ormai celebre definizione di Cesare Brandi, potesse andare irrimediabilmente perduto animò un ampio dibattito politico con il coinvolgimento della comunità scientifica. Furono organizzati numerosi convegni a cui fecero seguito concrete proposte operative e richieste di interventi urgenti da parte della Regione e dello Stato, che portarono ad un primo stanziamento di risorse finanziate dall'Assessorato regionale per i Beni Culturali ed Ambientali. I fondi, per quanto cospicui, si rivelarono insufficienti per porre rimedio a tutte le emergenze e al grave stato di degrado in cui versava gran parte del patrimonio architettonico.
Con questi finanziamenti regionali furono eseguiti i primi interventi d'urgenza, coordinati dalla Soprintendenza di Siracusa, che si adoperò per mettere in sicurezza gli edifici più importanti e quelli che presentavano i segni più evidenti di sofferenza statica.
Quando, nel dicembre del 1990, si verificò l'evento sismico Noto era una città irriconoscibile a causa della massiccia presenza di impalcature e vistosi puntelli, che nascondevano alla vista dei visitatori gli edifici più rappresentativi del centro storico.
Paradossalmente, il terremoto pur avendo segnato il territorio con la paura ed il lutto, dopo l'iniziale sconforto e paralisi dovuta alla complessità dell'avvio della macchina organizzativa per la gestione della ricostruzione, si trasformò da elemento infausto e negativo in un fattore decisivo per la rinascita e lo sviluppo del Val di Noto.

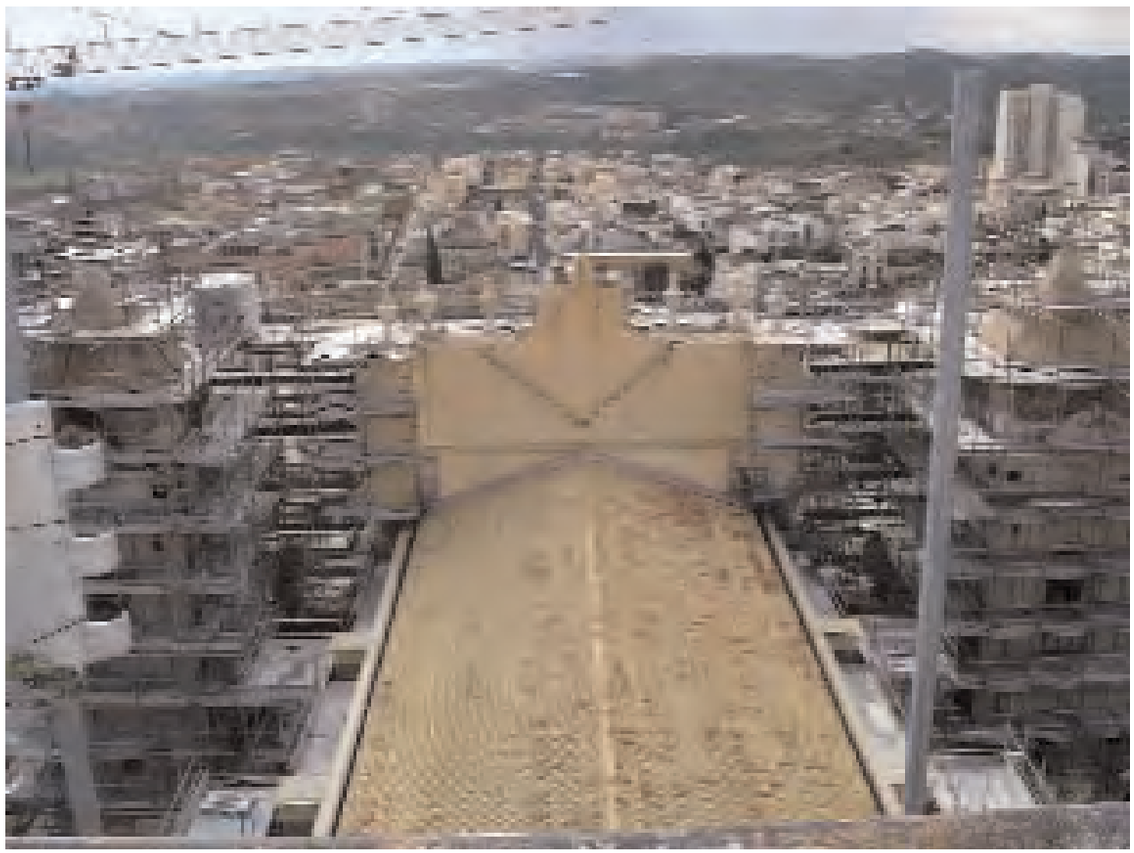
1. Immagine del crollo.

La ricognizione e lo studio degli effetti del terremoto sul patrimonio edilizio rese evidente l'importanza e l'urgenza di un intervento su gran parte degli edifici della Sicilia sud-orientale, area riconosciuta ad alto rischio sismico.
L'emanazione della legge 433/91, finalizzata alla riparazione dei danni provocati dal sisma e al consolidamento degli edifici con uno stanziamento specifico per quelli di interesse storico-monumentale, determinò l'avvio di un imponente programma di recupero che contribuì in maniera sostanziale alla rinascita di tutto il territorio. Gli effetti positivi di questo processo di sviluppo, che tanto ha contribuito all'economia di quel periodo con le centinaia di cantieri pubblici e privati avviati, sono stati determinanti nel corso delle istruttorie per il riconoscimento da parte dell'Unesco nel Val di Noto di ben due siti: "Le città tardo barocche del Val di Noto" e "Siracusa e le necropoli rupestri di Pantalica".
Tutti i dibattiti, gli studi e le ricerche fin ad allora condotte, spesso in maniera sperimentale, dalla competente Soprintendenza in collaborazione con numerosi istituti universitari, confluirono a formare un modello operativo di riferimento per i numerosi cantieri che furono avviati per il consolidamento degli edifici danneggiati dal terremoto, determinando di fatto un cambiamento radicale nella metodologia di affrontare e condurre i lavori di restauro.
Una menzione particolare va al lavoro del compianto Prof. Antonino Giuffré, che è stato fra i primi a proporre un metodo di lavoro alternativo e con i suoi studi e il suo impegno ha contribuito in maniera sostanziale a rendere possibile l'estensione dei risultati delle ricerche alla prassi. A lui si deve anche l'impostazione del progetto per la ricostruzione della Cattedrale, essendo uno dei progettisti incaricati. La prematura scomparsa non ha vanificato il suo lavoro che è stato egregiamente condotto a termine dagli altri due professionisti incaricati l'Arch. S. Tringali e l'Ing. R. De Benedictis.
Il problema più importante fu quello di estendere ai numerosi cantieri il recupero delle tecniche antiche e la lavorazione dei materiali secondo le prassi tradizionali, che si andavano recuperando dopo anni in cui l'uso del cemento ne aveva fatto perdere la memoria. La mancanza di maestranze qualificate fu sicuramente una delle criticità più pressanti. Di fatto i cantieri diventarono dei laboratori didattici dove il direttore dei lavori assumeva il ruolo di capomastro e, insieme agli operai e agli artigiani più anziani, si prendeva l'onere di addestrare le maestranze più giovani.
La riscoperta delle prassi legate alla tradizione e l'abbandono di soluzioni progettuali invasive contribuì a sviluppare accesi dibattiti e confronti serrati sull'opportunità di adottare, per gli edifici di interesse storico-monumentale, soluzioni progettuali alternative a quelle comunemente in uso e codificate dalla normativa per gli interventi sugli edifici in zona sismica. Determinante per la revisione della normativa, che fino ad allora non prevedeva deroghe, fu il caso proposto al consiglio Superiore dei Lavori Pubblici che riguardava il restauro e l'adeguamento strutturale di un edificio monumentale di proprietà del Comune di Scicli, dichiarato edificio strategico. La presa di posizione congiunta della Soprintendenza e del Genio Civile, che convennero sulla necessità di derogare dalla normativa eccessivamente stringente tale da compromettere, se applicata rigidamente, la conservazione dei valori storico-tipologici dell'edificio, contribuì favorevolmente alla revisione della norma. L'emanazione delle nuove direttive, che consentono di operare sugli edifici di interesse storico-architettonico, in zona sismica, limitando l'intervento al solo miglioramento strutturale senza procedere all'adeguamento, ha contribuito in maniera fondamentale al restauro e valorizzazione

2. Il cantiere nelle fasi della ricostruzione.

dell'eccezionale patrimonio storico-monumentale del Val di Noto, impedendo di eseguire interventi di consolidamento irreversibili, che ne avrebbero compromesso irrimediabilmente l'integrità tipologica e morfologica originaria.
Gli interventi di restauro eseguiti, seguendo il principio del miglioramento strutturale, hanno comportato una grande attenzione alla fase preliminare della conoscenza del monumento, della sua storia, senza trascurare nessun elemento utile a svelare la complessità della tipologia costruttiva, dei materiali impiegati per la sua realizzazione, delle trasformazioni e manomissioni subite nel corso del tempo. Tutto questo al fine di ripristinare la piena efficienza della struttura antica, intervenendo in maniera coerente con le tecniche e le metodologie costruttive adottate al momento della sua realizzazione, riproponendo il più possibile l'uso dei materiali e delle modalità realizzative originarie. Un lavoro molto complesso e difficile che verte a valutare attentamente ogni intervento sul monumento, limitando le opere di restauro solamente a quelle strettamente necessarie, sia se rivolte al ripristino degli elementi strutturali, sia se, invece, al recupero delle finiture e degli apparati decorativi.
Una delle raccomandazioni più frequenti, fra quelle suggerite dalla Soprintendenza ai Beni Culturali ed Ambientali, è il mantenimento di tutti gli elementi originari pervenuti in uno stato di conservazione accettabile, limitando le sostituzioni ai soli casi in cui lo stato di degrado avanzato non ne consente il recupero e il mantenimento.
In questo contesto culturale nasce il progetto per la ricostruzione della Cattedrale di Noto.
Subito dopo il crollo i progettisti, ancor prima di definire preliminarmente le ipotesi progettuali per la ricostruzione delle parti della fabbrica crollata, indirizzarono la loro attenzione ad acquisire gli elementi utili alla comprensione delle cause e delle di-

namiche del crollo, senza trascurare nessun particolare. Grande cura fu dedicata all'acquisizione dettagliata delle caratteristiche costruttive della Chiesa e tutti gli sforzi di analisi furono indirizzati a verificare la possibilità di una eventuale riutilizzazione dei materiali recuperati, effettuando tutte le indagini e i rilievi necessari e possibili. In particolare si sottolinea la grande attenzione riservata al rilievo topografico dell'area del crollo, corredato dalla catalogazione e documentazione fotografica dei materiali ritenuti riutilizzabili dopo la selezione delle macerie.
Coerentemente con quanto ormai era prassi nel Val di Noto per l'avvio di un lavoro di restauro, i professionisti incaricati riservarono grande attenzione allo studio dei dati della ricerca storico-archivistica, in questo caso condotta dal Prof. Stephen Tobriner dell'Università di Berkeley, California, e al rilievo tecnologico, materico e strutturale del monumento che, vista la complessità e l'eccezionalità dell'opera, fu redatto con la collaborazione dei massimi esperti nelle varie materie.
In particolare gli sforzi furono concentrati sulla analisi della storia costruttiva della fabbrica, piuttosto complessa e controversa che aveva fatto già registrare in passato il crollo della cupola, e sulla reale comprensione dell'assetto statico della struttura e le risposte ai ripetuti terremoti che hanno interessato nel corso del tempo il Val di Noto. Indagini e riflessioni indirizzate a sciogliere il nodo centrale del progetto, che verteva sulle scelte operative da adottare sul monumento mutilato.
La decisione di ricostruire la chiesa "dove era e come era" venne presa dalla comunità netina e da tutte le autorità coinvolte nell'opera di ricostruzione, anche se in assenza di un precipuo dibattito istituzionale, senza grandi lacerazioni, con la consapevolezza



3. Il cantiere nelle fasi della ricostruzione.

che l'intervento si inseriva naturalmente in un percorso ormai delineato che era frutto di un lungo e animato dibattito culturale in corso da tempo, in parte già ampiamente verificato e unanimemente accettato. Ne è prova che non si sono mai manifestate, anche a distanza di anni dal completamento delle opere di ricostruzione, voci discordanti che abbiano messo in discussione la scelta adottata.
Decisione comunque sofferta e non scontata che, al momento in cui fu presa, presentava incognite significative cui non era possibile dare risposte a priori. La problematica più importante era rappresentata dalla possibilità di ricostruire la Cattedrale con tecniche tradizionali, integrando le parti non crollate come il prospetto principale e parte del transetto, e ottenere un edificio in grado di resistere ai terremoti attesi nel Val di Noto, di intensità molto più elevata di quelli verificatasi finora.
L'unica certezza, dal momento in cui fu chiaro dal risultato delle indagini preliminari che una delle concause del crollo era sicuramente da attribuire alla pessima qualità dei materiali adottati per la costruzione dei pilastri della navata centrale, fu quella che se la geometria da adottare fosse stata la stessa, la muratura avrebbe avuto caratteristiche ben diverse da quella originaria. La ricostruzione di tutti i pilastri, anche quelli non crollati, con blocchi di pietra calcarea ebbe il duplice effetto di soddisfare l'esigenza di rimanere coerenti con i principi del restauro e della conservazione e allo stesso tempo di garantire la piena efficienza statica della struttura.
Tutto il progetto è stato assoggettato a severe verifiche sismiche per assicurare una risposta adeguata da parte di tutti gli elementi strutturali della fabbrica, quelli originali sopravvissuti al rovinoso crollo e quelli ricostruiti a loro assemblati. Pur operando con il metodo del semplice miglioramento tutte le verifiche effettuate con metodi diversi hanno fornito esiti concordanti favorevoli, confermando la bontà dell'intervento e la possibilità di coniugare, anche in un caso così complesso ed emblematico, le istanze della conservazione con quelle del consolidamento.
Completata l'opera di ricostruzione delle strutture murarie si è aperta la fase, anch'essa molto complessa ed esaltante, della realizzazione delle opere di finitura interna e degli arredi sacri affidata ad una commissione speciale coordinata dalla Prefettura di Siracusa. Ancora una volta Noto e il sud-est della Sicilia sono destinati a diventare un laboratorio sperimentale per il recupero dei metodi della tradizione. Coerentemente con le procedure adottate per la ricostruzione della fabbrica muraria, per la quale sono state recuperate prassi antiche come quella della ricostruzione delle volte in muratura mediante l'uso di centine, esattamente come venivano realizzate nel corso del settecento, anche per le opere decorative interne sono stati scelti artisti che si esprimono recuperando i linguaggi e le tecniche del passato.
Una scelta non obbligata ma suggerita direttamente dal rapporto armonico fra tutti gli elementi architettonici, originali e ricostruiti, percepibile all'interno della Cattedrale, che sicuramente non avrebbe tollerato il contrasto con l'espressione di sensibilità esclusivamente rivolte al contemporaneo.
Il risultato è già, in parte, apprezzabile attraverso le opere completate come gli affreschi della cupola e dei pennacchi, l'altare e gli altri arredi sacri. La decorazione della volta della navata centrale, la collocazione di tutte le vetrate artistiche e della Via Crucis completeranno il progetto, ambizioso, che, a giudizio di chi scrive, ha centrato perfettamente l'obiettivo che era quello di restituire a Noto e al territorio del Sud-Est la sua Cattedrale, testimonianza dell'ingegno e dell'operosità della gente di questa terra e simbolo di speranza in un futuro operoso senza strappi con il passato e la propria identità.

Il cantiere della Cattedrale di Noto e l'attività della Commissione Consultiva

Luciano Marchetti

Il crollo di una parte considerevole della Cattedrale di Noto ha messo in tragica evidenza le deficienze costruttive, che una affrettata ricostruzione post-sismica aveva fatto sì che minassero la struttura dal suo interno. La ricostruzione è dovuta partire da una accurata analisi delle tecniche e delle carenze strutturali della fabbrica originale, seguendo la logica della correzione dei difetti e del miglioramento delle qualità tecniche e dei materiali di ogni singola parte. Ne consegue che oggi la Cattedrale è ricostruita nelle parti crollate con forme simili alle precedenti, ma è stata migliorata nella struttura portante, eliminando quei difetti occulti che ne avevano minato la stabilità. Inoltre, la maggiore conoscenza dei materiali e delle azioni sismiche ha permesso di studiare metodi e tecniche strutturali più efficaci per garantire una discreta resistenza all'azione sismica.
I due progettisti, Salvatore Tringali e Roberto De Benedictis, hanno messo a frutto le competenze diverse e complementari delle loro professioni realizzando una nuova struttura e rinforzando le parti superstiti di quella antica, ottenendo un risultato che non può essere definito come semplice anastilosi ma come una riprogettazione migliorativa, che ha valutato per i singoli elementi strutturali sia la rispondenza alla regola dell'arte che la resistenza dal punto di vista sismico.
Rosanna La Rosa offre nei suoi scritti una descrizione accurata dell'intervento edilizio che qui si può sommariamente descrivere nelle sue fasi principali, partendo dalla messa in sicurezza delle parti superstiti della navata e soprattutto della cupola e dalla rimozione e cernita delle macerie. Queste operazioni sono state seguite dal consolidamento di tutte le parti strutturali superstiti che si volevano conservare, murature perimetrali, campanili, navata sinistra ed abside.
La scelta strutturale, definita in accordo con i consulenti dell'Università di Roma e Milano, è stata quella di ricostruire le strutture crollate in muratura, affidando a quest'ultima il compito di garantire la stabilità del tutto, come nella costruzione originale e quindi nelle parti superstiti, ma allo stesso tempo è stato progettato un sistema di fondazioni più efficace, integrando quello precedente, per assicurare una migliore risposta all'azione sismica. Le nuove fondazioni sono state realizzate prevedendo il collegamento degli elementi fondali discontinui dei pilastri e dei piloni delle due navate con un sistema di archi rovesci in muratura che assicurassero una continuità strutturale al sistema discontinuo originale.

1. La ricostruzione della cupola e le centine d'armatura.

Su tale nuovo sistema fondale sono stati ricostruiti i pilastri e l'intera navata di destra; poi, considerato che il crollo era stato originato da carenze strutturali presenti in egual misura nei pilastri della navata di sinistra, si è decisa la sostituzione di tutti i pilastri della navata, provvedendo al puntellamento degli archi sovrastanti per eliminare il carico gravante sui pilastri e quindi procedere alla loro rimozione e ricostruzione con la stessa tecnica e qualità di quelli della navata destra. Analogamente si è proceduto per il pilone di testa delle due navate. Sulle strutture così ricostruite sono stati poi realizzati gli orizzontamenti di copertura della navata di destra, compresi i cupolini, mentre si è provveduto al consolidamento di quelli della navata di sinistra.
La direzione lavori, nelle sue relazioni, afferma che "solo dopo aver provveduto alla ricostruzione dei pilastri ed alla loro stagionatura si è proceduto a trasferire nuovamente il carico delle murature sovrastanti sui nuovi pilastri; tale operazione finale, di estrema delicatezza, è durata 24 ore ed è stata costantemente monitorata con strumentazioni di altissima definizione al fine di scongiurare che si potessero verificare sovraccarichi localizzati e/o crolli."
Il successivo intervento è stato progettato per ripristinare la situazione antecedente alle manomissioni degli anni Cinquanta, quando il tetto ligneo della navata principale e la relativa volta in incannucciato furono sostituiti da un pesante e rigido solettone piano in cemento armato, che aveva anche comportato il taglio dell'arcone terminale del-

2. La chiesa prima del crollo.

la navata; il ripristino degli arconi in mattoni, su cui era poggiato il tamburo della cupola, ha implicato anche l'uso di rinforzi in fibre di carbonio, per cui si è potuto combinare l'uso di tecniche costruttive settecentesche con quello di materiali e tecnologie molto avanzate.
Si è poi realizzato il tamburo e su questo la cupola, che ha sostituito quella originaria in gran parte crollata con il dissesto e, per la parte residua, smontata per ricostruire il tamburo e dare monoliticità alla nuova struttura che è stata realizzata, come la precedente, in pietra arenaria di Caltanissetta con conci e ricorsi regolari. La lanterna e il manto di copertura hanno completato l'opera di ricostruzione strutturale.
L'intervento ha comportato sette anni di lavorazioni con circa 75.000 giorni/uomo in cantiere e un numero almeno pari di giorni/uomo per attività collegate sia all'esterno che in stabilimento; l'area di intervento è stata di circa 1.000 mq. per un volume di circa 19.500 mc., impiegando circa 100.000 blocchi tra pietra di Noto, pietra di Palazzolo e pietra di Caltanissetta, utilizzate, la prima, per le fondazioni ed i pilastri, la seconda per le strutture degli archi e del tamburo, e l'ultima per la cupola ed i cupolini.
Completata la ricostruzione della struttura della Cattedrale, la scelta dell'Amministrazione e del Commissario si è orientata sulla necessità di dotare il sacro edificio di apparati decorativi e cultuali adeguati, restaurando quelli superstiti danneggiati e so-

3. La facciata restaurata.

stituendo quelli andati perduti con il crollo con opere di nuova realizzazione. Per offrire al Commissario delegato - Prefetto di Siracusa un adeguato supporto tecnico ed artistico è stata nominata una Commissione consultiva di sette esperti di riconosciuta competenza e professionalità, di cui due nominati dalla Regione Siciliana, due dal Commissario delegato e tre, di cui uno con funzioni di Presidente, dal Capo del Dipartimento della Protezione Civile. [1]

La Commissione aveva il compito di fornire al Prefetto di Siracusa quel supporto tecnico

4. L'interno della Cattedrale prima del crollo.

5. Struttura di sostegno e sostituzione di uno dei pilastri della navata principale.

necessario per accelerare le opere di ricostruzione, che apparivano non procedere con la dovuta celerità e, nello stesso tempo, di definire il progetto e gli esecutori di un apparato decorativo e di una sistemazione interna degni della nuova Cattedrale di Noto. Il primo problema sottoposto all'attenzione della Commissione riguardava la realizzazione delle finiture interne e della pavimentazione; la scelta di utilizzare una pietra locale, sia pure avversata da molti, ha convinto la Commissione che unanimemente l'ha preferita ad altre soluzioni forse più comode nella gestione quotidiana, ma certa-

mente meno in linea con la volontà, da tutti manifestata più volte, di ricostruire una Cattedrale coerente con lo stile, i materiali e le finiture di quella distrutta traumaticamente. Su questa scelta si è innestata poi la successiva definizione degli apparati decorativi e dell'altare maggiore con ambone e croce astile. La Commissione ha espresso la volontà di realizzare un apparato decorativo che, benché moderno, non fosse dissonante con la struttura e le opere architettoniche della Cattedrale. Il progetto iconografico fu definito dal compianto mons. Chenis in collaborazione con il Vescovo di Noto e, dopo l'approvazione della Commissione, è iniziato il percorso lungo e difficile della selezione degli artisti che avrebbero dovuto procedere alla realizzazione del programma.

Dopo attenta selezione, l'altare, l'ambone e la Croce sono stati commissionati all'artista Giuseppe Ducrot, che ha predisposto dei bozzetti che la Commissione ha ritenuto meritevoli di approvazione, mentre, per la cupola, è stato incaricato di eseguire a buon fresco una rappresentazione degli apostoli e di Maria Vergine il pittore Oleg Supereco. Per le vetrate della cupola, per la quale si era definita un'iconografia simboleggiante i sette sacramenti e la parola di Dio, i bozzetti proposti da Francesco Mori sono stati ritenuti aderenti alle scelte iconografiche ed al principio, già ricordato, di rappresentare in forme coerenti con il complesso stilistico della Cattedrale le simbologie definite.

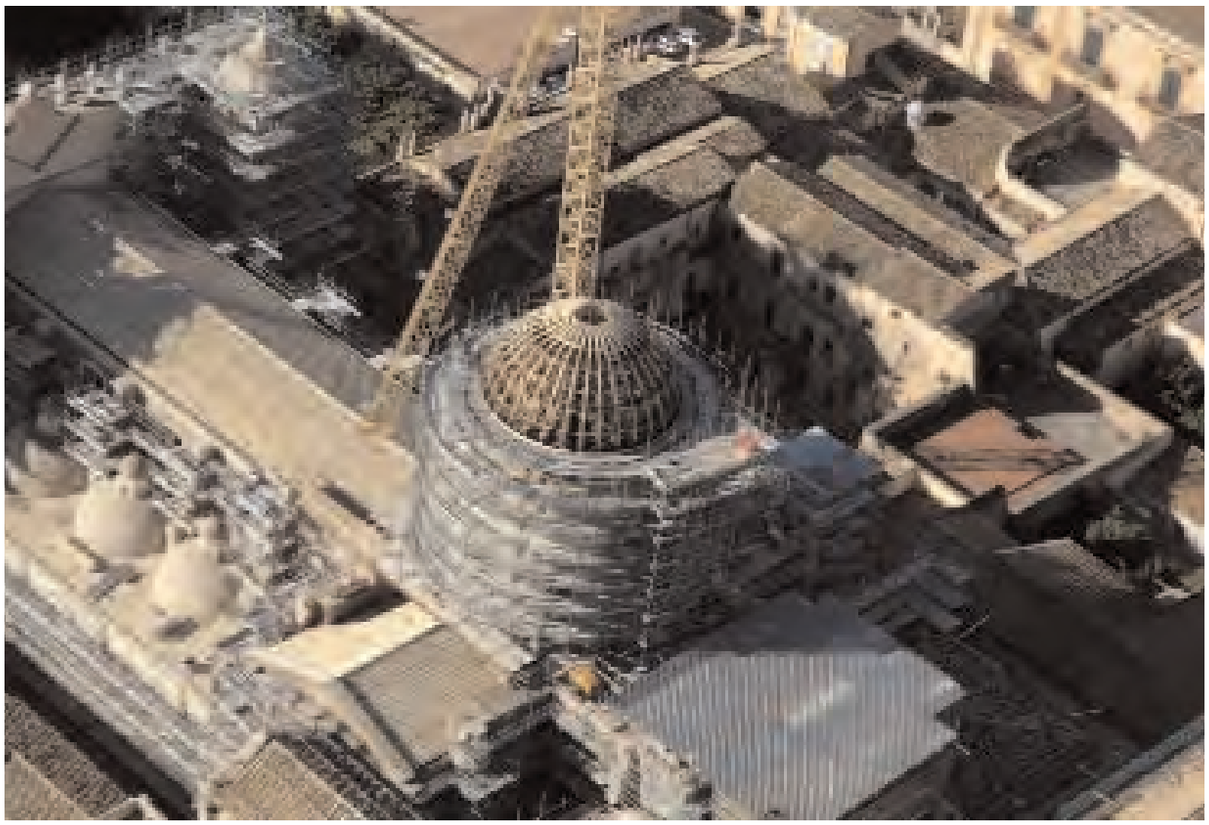
Effettuate queste scelte, la Commissione si è impegnata in un attento lavoro di revisione e consulenza presso gli studi degli artisti per adeguare le opere finite al quadro complessivo dell'apparato decorativo ed iconografico della Cattedrale. Nel corso di questa importante attività è venuto a mancare, a seguito di una malattia incurabile quanto fulminea, colui a cui si deve il principale indirizzo progettuale, mons. Chenis, ma sulla traccia delle sue scelte, condivise dalla Commissione, si è proceduto alla realizzazione delle opere commissionate.

Contestualmente, sono stati richiesti dei bozzetti per definire una serie di sculture a tutto tondo per la Via Crucis che occupasse le nicchie vuote, che facevano parte del progetto architettonico dei pilastri della navata pur non essendo mai state utilizzate in passato. Tale scelta ed anche i bozzetti presentati non hanno però mai ottenuto una definitiva approvazione da parte della Commissione, che ha preferito concordare con il maestro Ferri una serie di rappresentazioni su tela delle stazioni della Via Crucis da collocare al di sotto delle nicchie. Per completare invece l'apparato decorativo previsto per le nicchie dei pilastri veniva accettata la proposta di inserirvi una serie di sculture ad opera di diversi autori contemporanei e rappresentanti 14 Santi, poi sostituita, in accordo con l'attuale Vescovo di Noto, con la rappresentazione scultorea dei dodici Apostoli e dei due Santi Patroni d'Italia San Francesco d'Assisi e Santa Caterina da Siena.

Per la pala dell'altare maggiore si era scelto, fin dalle prime sedute, di riproporre quella originale frutto di un adattamento di alcuni anni fa, mentre le due pale degli altari del transetto, che dovevano rispondere al nuovo piano iconografico ideato da Mons. Chenis, erano state commissionate ad Ottavio Mazzonis, che aveva lavorato come aiuto del pittore che aveva dipinto alcune delle opere scomparse con il crollo della Chiesa. La scelta, pur saggia, è stata vanificata dalla morte dell'artista avvenuta prima che questi potesse completare le tele di cui aveva già preparato i primi bozzetti.

Al di là di una pedissequa ricognizione dell'operato della Commissione a me sembra importante sottolineare quella che in realtà è stata la scelta programmatica che ha gui-

6. Il nuovo pavimento nella navata centrale e il restauro del portale.



dato il suo operato e quello dei suoi membri, nel concepire un'operazione del tutto inconsueta e direi addirittura straordinaria nel nostro paese. Non ci si è infatti limitati a ricostruire quello che era crollato o distrutto, ma si è voluto ricreare lo spirito dell'antico cantiere cimentandosi anche nella creazione, in forme coerenti con l'architettura, di un rilevante apparato iconografico di completamento della Cattedrale di Noto.
La Commissione Consultiva si è proposta come consulente critico del committente (Commissario Delegato) sia per la definizione dell'apparato decorativo che per la scelta delle rappresentazioni sacre: si è definito il progetto iconografico e si sono curati poi i dettagli della sua realizzazione, chiedendo modifiche ed aggiustamenti agli artisti, per ottenere quella che si riteneva essere la migliore e più coerente rappresentazione delle scelte legate alla vocazione artistica, cultuale e devozionale delle opere, sperimentando quindi quella che nel cantiere antico era la funzione del committente e dell'insieme degli eruditi e dei religiosi che lo consigliavano, garantendo la conformità alla dottrina delle scelte artistiche e delle simbologie inserite nelle rappresentazioni figurative.
Questa attività ha comportato un grande lavoro di analisi critica e di scelta, che ha impegnato tutta la Commissione per un periodo lungo non ancora terminato. In considerazione di questo lavoro entusiasmante e meritorio ma certamente difficile e impegnativo, come Presidente, mi sento in dovere di ringraziare tutti i membri della Commissione per l'opera fin qui svolta e per quanto ancora faranno per completare l'intervento progettato.

7. La Cattedrale dopo il crollo con le prime fasi della ricostruzione.

8. Le fasi finali della ricostruzione della cupola e delle coperture.

[1] Membri della commissione furono nominati:
Presidente:
Dott. Ing. Luciano Marchetti
Componenti:
Dott. Fabio Carapezza Guttuso
Mons. Carlo Chenis, Vescovo di Civitavecchia
Prof. Arch. Paolo Marconi
Arch. Mariella Muti
On. Prof. Dott. Vittorio Sgarbi
Prof. Dott. Raffaele Tamiozzo
Alla morte di Mons. Chenis è stato nominato al suo posto il prof. Francesco Buranelli
Segretario:
Dott.ssa Maria Teresa Di Dedda

Il restauro architettonico nelle scelte realizzate per la Cattedrale di Noto

Paolo Marconi

Restaurare l'Architettura "*com'era, dov'era*" (e quindi in modo *filologico*) è tuttora considerato *illecito se non criminale* in Italia – grazie agli "insegnamenti" delle Cattedre di Storia dell'Arte e dell'Architettura e delle Cattedre di Restauro delle Facoltà di Lettere e delle Facoltà di Architettura – sulla base di una *tradizione* risalente ai tempi in cui l'unica *industria fine* italiana consisteva nel *duplicare* con la massima "*artisticità*" possibile le *opere d'Arte figurativa* del nostro immenso patrimonio artistico. E ciò sia per alimentare i Musei stranieri (in tempi in cui la riproduzione fotografica o informatica ancora non esistevano), sia per *frodare a scopo di lucro* gli acquirenti del vastissimo mercato d'Arte internazionale.
Ciò senza distinguere tra le *Arti figurative* (dai tempi di Aristotile considerate *liberali*) e l'*Arte dell'Architettura* (considerata *arte meccanica* per le sue valenze *tecniche*), da quando la Didattica dell'*Accademia fiorentina delle Arti del Disegno* e dei successivi Licei Artistici forniva un identico Corso agli allievi di Pittura, Scultura od Architettura (basato sul *progetto grafico* delle opere) con il solo supplemento di un Corso di "*panneggio*" per i Pittori e Scultori e di un Corso di "*idraulica*" per gli Architetti.
Ciò grazie ai fondatori di detta Accademia fiorentina nel 1563 – tra i quali Giorgio Vasari e Michelangiolo Buonarroti – nell'àmbito di una passaggio della Storia dell'Arte italiana in cui la *riscoperta del testo di Vitruvio* imponeva la leggenda classica degli Ordini architettonici ispirati al corpo ed al viso di divinità maschili o femminili, non solo, ma anche la configurazione planimetrica delle Città e delle Cittadelle, o la configurazione in elevato dei prospetti, alludendo alle cinque protuberanze del corpo umano: le braccia, le gambe e il Capo (*homo ad circulum*).
E il *Trattato di architettura, ingegneria ed arte militare* di Francesco di Giorgio Martini dotato di splendide illustrazioni, redatto negli anni '80/'90 del Quattrocento e ben noto ai suoi contemporanei, ne è la dimostrazione [1]. In esso bellissimi disegni raffigurano l'Ordine Dorico ispirato ad un robusto corpo virile, mentre l'Ordine Jonico è ispirato al corpo e al volto della vergine Diana – di muliebre gracilità e grazia – col capo (il *capitello*) decorato dai capelli arricciati con due volute laterali (… *capitulo volutas uti capillamentos concrispatos cincinnos praependentes dextra et sinistra parte…*, IV, 7). Mentre il capitello Corinzio è ispirato alla chioma vegetale dell'*Acanthus mollis* nato sulla tomba di una fanciulla corinzia "*jam apta nuptiis*", nel clima religioso del XVI secolo in cui il Papa Pio IV Medici di Marignano imponeva al Concilio di Tren-

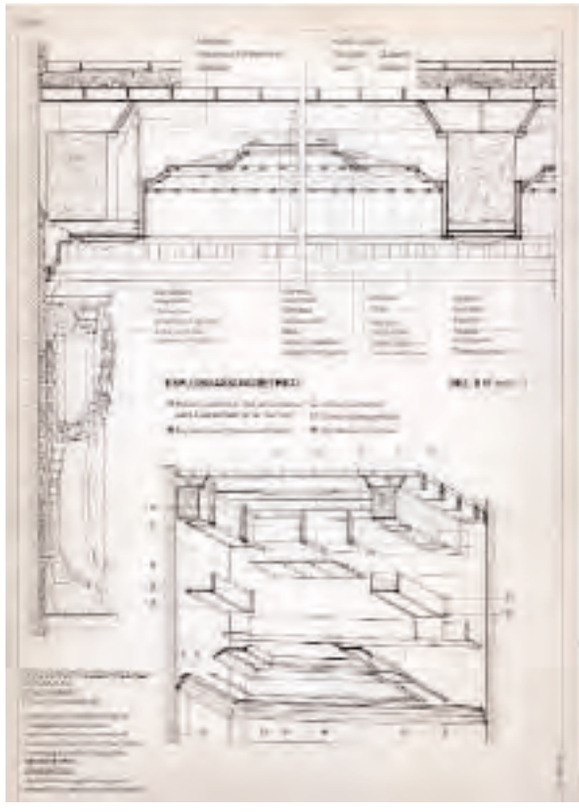
to il dogma della verginità di Maria Madre e suggeriva che nel Cortile del Belvedere Vaticano l'Ordine Corinzio venisse escluso per la dubbia immacolatezza della fanciulla di Corinto, in favore di un doppio Ordine Jonico. E il Cardinal Nipote Carlo Borromeo si rifaceva al motto oraziano "*un pictura poesis*" nel campo delle Arti figurative, al fine di *esplicare ai poveri cristiani analfabeti* (la maggioranza della popolazione) le Istorie Sacre ed i principali concetti della religione cristiana *con l'uso delle figurazioni antropomorfe* e dell'*iconografia*, sulla scia della Biblia Pauperum medievale.
Diversamente da quanto facevano gli *Islamici*, i quali ammettevano come unica decorazione delle volte degli ambienti sacri la rappresentazione del Cielo con le sue stelle di composizione geometrica complessa, oppure l'iscrizione di versetti coranici che elogiassero il Dio degli Arabi ed il suo Profeta. E si vada, per questo, alla ricchissima letteratura recente circa la tessitura di "*cieli*" geometrici incredibilmente complicati negli ambienti sacri, destinata tanto alla Spagna che ai Paesi della Nueva España: il Messico e gli altri Paesi del continente Americano, coltivata da Enrique Nuere Matauco e da José Carlos Palacios negli ultimi vent'anni nell'ambiente della *Escuela Tecnica Superior de Madrid*[2].

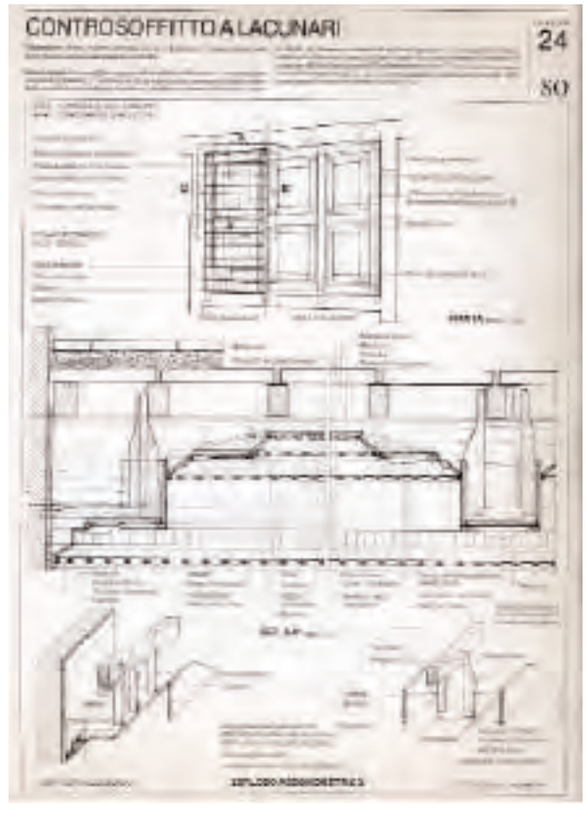
* * *

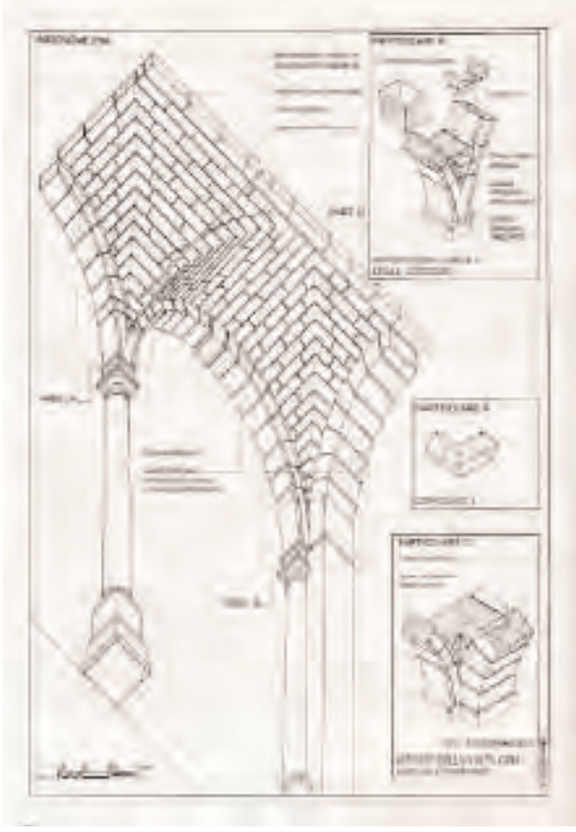
Una tradizione di pensiero e di operatività artistica – quella dell'Accademia Fiorentina delle Arti del Disegno – fondata sulla tradizione classica, nella quale, tuttavia, dagli ultimi anni dell'Ottocento ad oggi si è voluto dimenticare che le Arti Mobili figurative (*Arti liberali*) hanno ben altra durabilità rispetto all'Arte dell'Architettura (*Arte meccanica*): le prime, protette dai tetti delle Chiese o delle Case, potevano avere un'esistenza assai prolungata grazie a semplici *manutenzioni superficiali* dei dettagli via via degradati, mentre la seconda, esposta al tempo cronologico e meteorologico, alla polluzione atmosferica, ai sismi, alle guerre, al terrorismo, alla degradabilità dei composti materiali e delle strutture, agli abusi degli utenti, aveva bisogno ogni venti/trent'anni (la durata di un Giubileo, nel mondo cristiano) di revisioni delle funzioni e delle destinazioni d'uso, di sostituzioni di strutture o complessi strutturali deperiti o crollati, le quali ogni volta dovevano rispondere alla domanda: "*Manteniamo le forme e le strutture preesistenti ovvero le modifichiamo, aggiornandole*?". E, con le forme e il loro stile, mantenere anche le strutture tecniche e *meccaniche* riproducendo un muro in pietra crollato con un muro identico anch'esso in pietra oppure con un muro più economico in mattoni, comunque entrambi dissimulabili grazie alla stesura finale di un intonaco?
L'eccessiva *teorizzazione* della disciplina del Restauro, combinata alla prevalenza (sul piano dell'opinione pubblica) delle *figure accademiche* più influenti nel *comunicare mediaticamente* fece sì che la "*teoria del restauro*" degli oggetti d'Arte mobili (*Arti figurative*) s'imponesse anche alla "*teoria del restauro*" degli oggetti *Architettonici*, col risultato che ben s'adattasse al Restauro Architettonico il distico di Camillo Boito "*far io debba così che ognun discerna / essere l'aggiunta un'opera moderna*" (*I restauri in architettura*, 1893). Nonostante il distico fosse nato nel medesimo periodo in cui lo stesso Boito costruiva – contraddicendosi platealmente – lo Scalone neo-gotico del Palazzo Cavalli-Franchetti di Venezia davanti al Ponte dell'Accademia, realizzando un "*falso*" architettonico ben riuscito, come d'altronde la quasi contemporanea ricostruzione del Campanile di San Marco a Venezia.

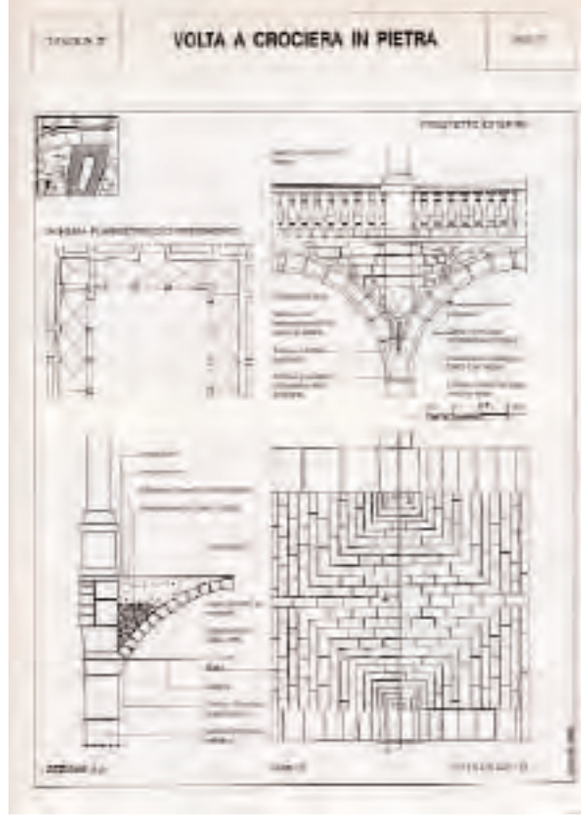
1. Lo studio delle tecnologie murarie tradizionali è stato portato avanti da P. Marconi e dai suoi amici a cominciare con le due edizioni del *Manuale del recupero del Comune di Roma* (ed. Dei, Roma, 1989, 1997). Hanno fatto seguito altri Manuali in Italia, a testimoniare l'interesse per la materia, ma nelle Facoltà di Design essi vengono ignorati, anzi snobbati tanto dai "professorini" che dagli allievi. Nella Figura, Solai in legno a lacunari romani cinque-seicenteschi.

2. *Manuale del recupero della città di Palermo* (ed. Flaccovio, Palermo,1997). Volte a crociera in pietra cinque-seicentesche.




CONTROSOFFITTO A LACUNARI
24
80




VOLTA A CROCIERA IN PIETRA

Ciò fino alle *assiomatiche* ingiunzioni di Cesare Brandi, non a caso dettate nel clima infuocato dalla protesta giovanilistica del '63/'68: « *per l'Architettura, la problematica che la riguarda è comune a quella delle opere d'arte… la ricostruzione, il ripristino, la copia non possono neppure trattarsi in tema di restauro, da cui naturalmente esorbitano… il rifacimento tanto più sarà consentito quanto più si allontanerà dall'aggiunta e mirerà a costruire un'unità nuova sulla vecchia…*» (*Teoria del Restauro*, Roma, 1963). Espressioni riprese nella *Carta del Restauro* di Venezia del 1964, scritta in assenza di rappresentanti della cultura architettonica Inglese da Pietro Gazzola e Roberto Pane, evidentemente terrorizzati dall'impeto rivoluzionario di Brandi e dei suoi allievi prediletti, espresso dall'alto della Direzione dell'*Istituto Centrale del Restauro* fondato con Bottai ed Argan nel 1939. E dunque "*pentiti*" dei propri trascorsi teorico-pratici, avendo il primo restaurato *à l'ìdentique* i due Ponti di Verona e "*traslocato*" il tempio di Abu Simbel in Egitto e il secondo (laureato a Roma con G. Giovannoni nel 1922), avendo collaborato con Giovannoni alla Commissione per il Piano Regolatore di Napoli del 1926-27, sintonizzandosi anche troppo all'"*ambientismo*" del Maestro romano.
Una vera e propria "*autocritica*" di stampo maoista, dunque, quella di Pietro Gazzola e Roberto Pane, nel periodo in cui esse erano frequenti e vistose, e segnarono irrimediabilmente un periodo troppo decantato da coloro che lo vissero.
A questa data (1964), la trasformazione del *Restauro architettonico* in *Conservazione architettonica* era addirittura divenuta Legge; occorreva attendere fino al 2006 per tornare a trattare ancora di *Restauro*, piuttosto che di *Conservazione*, quando P. Marconi, su invito dell'INTBAU (*International Network For Traditional Building, Architecture & Urbanism)*, del quale era membro del Comitato d'Onore presieduto dal Prin-

3. Trapani, Palazzo Riccio di Sangioacchino, restaurato da P. Marconi con G. Della Longa, P. Maltese (Direttore dei lavori) e M. Zampilli, anni 2000/2008.

cipe Carlo, contribuì ad organizzare il Convegno "*La Carta di Venezia rivisitata*" per inaugurare il quale lesse la propria Conferenza introduttiva, intitolata: *Conservation Vs Restauration: The Italian Cultural Revolution* (Venezia, 5 novembre 2006, http://www.intbau.org/venicecharter.htm).
La quale conferenza esprimeva quanto sopra detto, dimostrando ad un'assemblea internazionale molto partecipe quale fosse la vera tradizione del Restauro architettonico in tutto il Mondo, basata sulla *ricostruzione filologica* dei testi danneggiati o di-

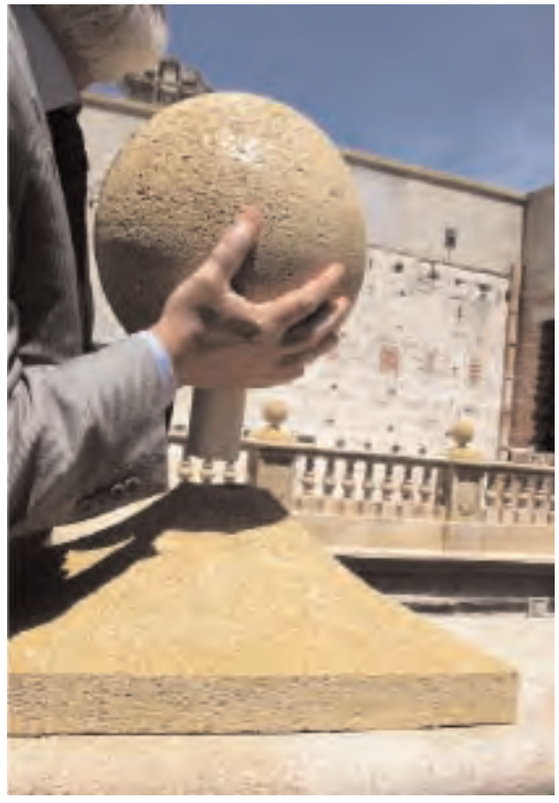
4. Trapani, Palazzo Riccio di Sangioacchino, lavori in corso di restauro del loggiato.

5. Trapani, Palazzo Riccio di Sangioacchino, lavori in corso nel loggiato.

6a, b. Trapani, Palazzo Riccio di Sangioacchino, appena finito.

7 a, b, c. Trapani, Palazzo Riccio di Sangioacchino, Mastro Scontrino, eccellente scalpellino, al lavoro.

8 a, b. Trapani, Palazzo Riccio di Sangioacchino, ricostruzione della Torre di osservazione del Porto in muratura e legno lamellare.



9 a, b. Trapani, Palazzo Riccio di Sangioacchino, la Corte loggiata restaurata.

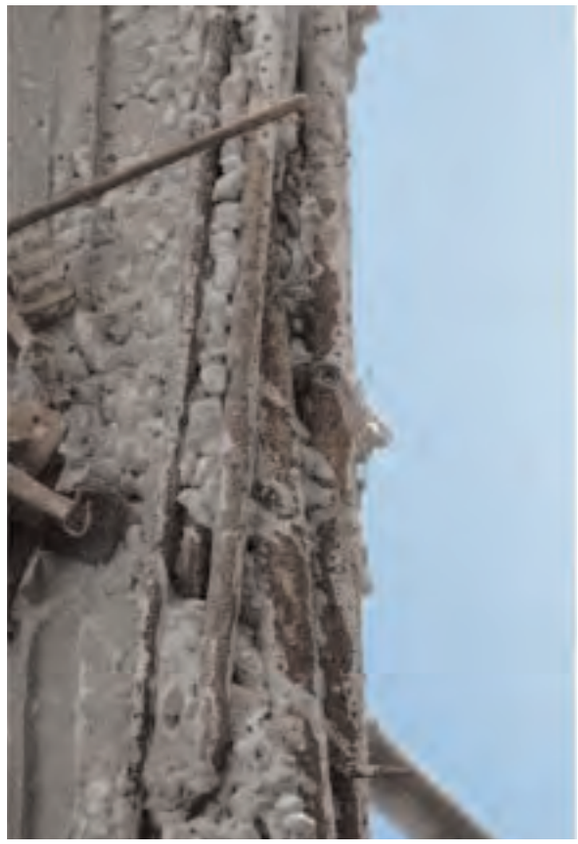
10 a, b. Trapani, Palazzo Riccio di Sangioiacchino, la Corte loggiata.

strutti. Tradizione interrotta dall'erronea credenza – solo italiana – che le *Arti figurative* (mobili) avessero una tradizione di restauro affine a quella dell'*Arte dell'Architettura* (*immobile* nonché *meccanica*), in onore di un attivo *mercato antiquario* nel quale la valutazione dell'*autenticità* era la molla economica principale.
Laddove codesta tradizione dovrebbe essere squisitamente filologica a partire almeno dai tempi in cui la filologia divenne scienza, e dunque dai tempi in cui si tradusse Omero e il mondo greco divenne parte integrante della nostra cultura.
Dal 2006 la Carta di Venezia è chiamata in causa solo dagli scolaretti di Valle Giulia in Roma e le grandi tradizioni di *restauro filologico* dell'America, Austria, Cina, Francia, Germania, Grecia, India, Inghilterra, Polonia, Russia etc. hanno ritrovato legittimazione agli occhi del Mondo civile.

* * *

Filologia, abbiamo detto: ecco la disciplina che ha sospinto gli autori e i consulenti del restauro della Cattedrale di Noto a scegliere, dopo il crollo del 1976, di *restaurare* piuttosto che di *conservare* la Cattedrale, rinunciando alle lusinghe del "*modernismo*" frutto del mercato globale delle "*tecnologie avanzate*", e per ciò stesso indifferente alle conseguenze *ecologiche ed economiche* delle proprie scelte.
Non abbandonandosi dunque alle facili acquisizioni della tecnologia moderna quali vengono insegnate nelle Facoltà di Ingegneria e in troppe Facoltà di Architettura da almeno due generazioni di "*professorini*" privi di *esperienza professionale* e dunque privi di dubbi sulla *durabilità* del meticciamento tra le *tecniche tradizionali* e le *tecnologie di mercato*, le quali ultime ormai derivano prevalentemente dalla *finanziarizzazione* delle scelte tecniche proposte dall'*industria moderna motorizzata e dunque energeticamente dispendiosa.*
Perché rassegnarsi in nome del *costo della mano d'opera* alla conseguente perdita del

11. Vicenza, Basilica di Andrea Palladio e sistema delle Piazze, restauro di P. Marconi, E. Vassallo, S. Perez Arrojo, Favero & Milan, A.P. Donadello, anni 2003/2012.



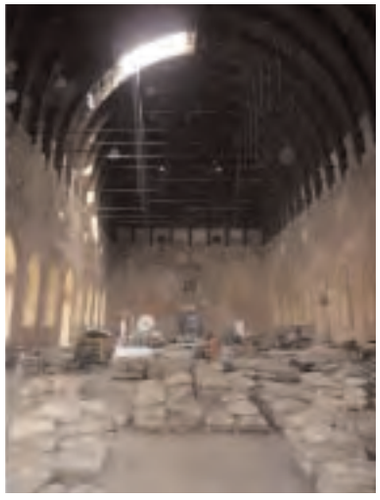
12 a, b. Vicenza, Basilica di A. Palladio, il degrado del cemento armato della volta, sostituito negli anni 1953/55 alla struttura lignea originaria dopo il bombardamento del 1945.

13 a, b. Vicenza, Basilica di A. Palladio, il cemento armato della volta viene eliminato.

14 a, b. Vicenza, Basilica di A. Palladio, l'ossatura lignea della volta viene ripristinata utilizzando il legno lamellare.

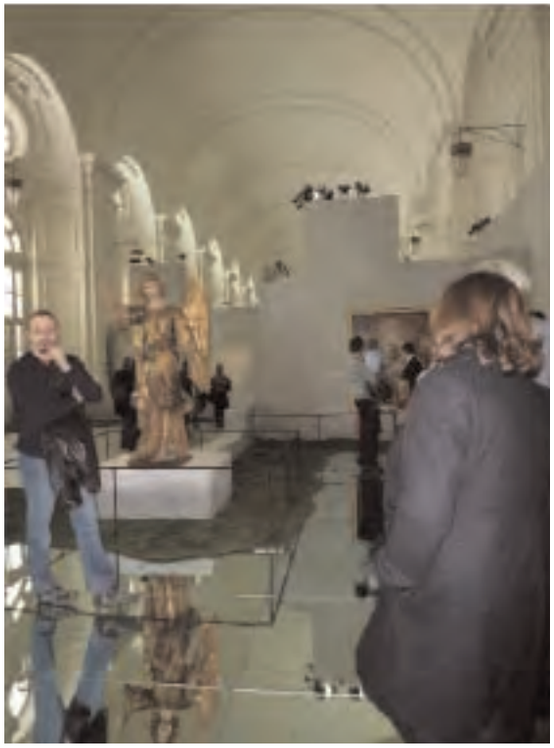
15 a, b. Vicenza, Basilica di A. Palladio, l'ossatura in legno lamellare completata con il rivestimento post-bellico smontato e rimontato.

16. Vicenza, fase finale del rivestimento interno della volta rinnovata.



17 a, b, c. Torino. La Venaria Reale: la Citroniera e le Scuderie. Restauro esterno ed interno di P. Marconi, G. C. Battista, M. Migliore, R. Bellucci Sessa, A. Cyrillo Gomez con finalità espositive di un corpo di fabbrica abbandonato non finito fin dal '700. Lo stato del complesso prima dei lavori .

18 a, b, c. Torino, la Venaria Reale: la Citroniera e le Scuderie. La scala di sicurezza di Nord Ovest durante i lavori di realizzazione con tecniche tradizionali ad opera di maestranze macedoni.



19. Torino, la Venaria Reale: la Citroniera e le Scuderie durante la cerimonia di festeggiamento del 150° anno dall'Unità d'Italia alla presenza del Presidente della Repubblica.

saper fare tradizionale che consentiva, millenni addietro, di costruire le Piramidi d'Egitto o l'Acropoli di Atene con l'uso esclusivo delle mani e dell'ingegno umano?
Perché non ricostruire con la pietra i pilastri in pietra danneggiati dal terremoto di Noto del 1976 anziché consolidarli con iniezioni cementizie delle quali ormai è nota ma sottaciuta la dubitabile efficacia, come dimostrato dal crollo della cupola delle Anime Sante all'Aquila (2009), "*consolidata*" pochi anni addietro con l'uso di iniezioni in cemento e di una soletta in cemento armato? Perché non tornare all'uso delle centine in legname rivestite di pannelli di cannucce vegetali per la realizzazione della volta principale, così come era stata ben costruita nel XVIII secolo la volta della Cattedrale di Noto e innumerevoli altre volte italiane e non solo italiane?
Paolo Marconi con Antonino Giuffré avevano già contribuito a fondare la Facoltà di Architettura di Roma Tre, negli anni '90, in quanto avevano già sperimentato la possibilità, anzi il successo, della ricostruzione con tecniche *manuali analoghe a quelle originarie* della Cattedrale di Sant'Angelo dei Lombardi in Irpinia, con magnifici risultati (1988-89), grazie ad un Soprintendente avveduto e grazie ad un'impresa locale fornita di ottime maestranze capaci di comporre una volta in mattoni con le loro stesse mani. Tecniche studiate e pubblicate da P. Marconi e dai suoi amici ed allievi coi *Manuali del recupero* di Roma e di Palermo negli ultimi vent'anni [3], cui hanno fatto seguito altri magnifici Manuali del Recupero di tutt'Italia [4]. Tecniche tradizionali grazie alle quali P. Marconi aveva già ricostruito in legno i solai, i tetti lignei e la Scala di sicurezza monumentale (già scala principale) del Broletto di Brescia [5], ed aveva ricostruito in parte il Castello di Alcamo e il Palazzo Riccio di Sangioacchino a Trapani negli anni '90, utilizzando tecniche e maestranze orgogliosamente tradizionali (*figg. 3-10*). Per non parlare della recente sostituzione delle strutture cementizie di copertura della Basilica di Palladio a Vicenza realizzate negli anni 1953-55 dopo il bombarda-

mento del 1945 – ormai degradate fino alla pericolosità – con ottime strutture in legno lamellare, simili per forma, leggerezza, flessibilità, ecologicità, alle strutture palladiane (*figg. 11-16*). O al ripristino della copertura in legno con abbaini della Citroniera e della Grande Scuderia juvarriane della Venaria Reale presso Torino, privata degli abbaini da un precedente "restauro" di Soprintendenza, ed all'"*invenzione*" ex novo di una grande scala di sicurezza in muratura nello stesso edificio, del tutto affine – grazie e splendide maestranze – all'architettura del corpo di fabbrica settentrionale e dunque tale da non costituire uno "*spettacolo moderno*" per chi la guardasse, ma un ovvio corollario dell'impostazione architettonica originaria (*figg. 17-19*).
Nella Cattedrale di Noto quindi, i progettisti, frutto della Scuola di Antonino Giuffré e sostenuti dai Consulenti Luciano Marchetti e Paolo Marconi, hanno riproposto la muratura in pietra per la ricostruzione dei pilastri, della cupola, degli altri ambiti murari dissestati, e la struttura splendidamente ecosostenibile, flessibile e leggera della Volta della Cattedrale, realizzata con centine in legno e pannelli di cannucce vegetali intonacate.
La presenza dell'intonaco, assolutamente tradizionale nel nostro caso, ha richiesto la decorazione delle stesso con stesure di affresco su figurazioni basate sul ricordo delle precedenti, la cui Iconografia fu escogitata dalla grande figura di Monsignor Chemis ed affidata alle mani abilissime di Oleg Supereco, un moscovita trentenne frutto della Scuola di Belle Arti di Mosca e dunque preparato a realizzare prima i Cartoni e dopo le Sinopie delle figurazioni sacre, concludendo il tutto con una stesura a buon fresco dei colori e dei tratteggi, con una stile di tradizione italiana michelangiolesca.
Anche le vetrate, gli altari e le decorazioni murali e lignee sono state oggetto di reinvenzione figurative da parte di giovani artisti italiani di grande talento, frutto anch'essi di una didattica sopravvissuta alle smanie "*moderniste*" della Teoria del 1963 che prescriveva che «*il rifacimento tanto più sarà consentito quanto più si allontanerà dall'aggiunta e mirerà a costruire un'unità nuova sulla vecchia*».
Ormai il restauro della Cattedrale di Noto è compiuto, e sarà il caposaldo di ogni "*Teoria del Restauro architettonico*", essendosi finalmente allineato alla filosofia ed alla prassi del Restauro architettonico quale si è sviluppata nel mondo civile, piuttosto che nella piccola enclave italica ove ha trionfato per qualche decennio la mentalità che ignorava che «*il gusto per l'autenticità a tutti i costi è il prodotto ideologico di una società mercantile… privilegiare l'originale è come privilegiare la prima edizione numerata di un libro anziché la seconda edizione: materia per antiquari, non per critici letterari*» [6].

[1] Si vada alla sua edizione critica, curata da Corrado Maltese e da Livia Maltese Degrassi, ed. Il Polifilo, Milano, 1967.
[2] Cfr. Enrique Nuere Matauco, *La carpinteria de lazo, lectura debujada del manuscripto de fray Andrés de San Miguel*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucia Oriental – Delegacion de Malaga, 1990 e altri volumi, e, José Carlos Palacios: *Trazas y cortes de canteria en el rinacimiento español*, Ministerio de Cultura – Instituto de conservacion y restauracion de bienes culturales, Madrid, 1990.
[3] Cfr., *Manuale del recupero del comune di Roma*, P. Marconi con F. Giovanetti, E. Pallottino, Roma, 1ª ed. DEI, 1989 (2ª ed. ampliata DEI, a cura di F. Giovanetti, Roma, 1997); *Manuale del recupero della città di Palermo*, P. Marconi con F. Giovanetti, Palermo, Flaccovio Editore, 1997.
[4] Cfr., *Il manuale del recupero della regione Abruzzo, terzo volume*, a cura di S. Ranellucci, con prefazione di Leonardo Benevolo e Paolo Marconi.
[5] Cfr. P. Marconi, *Il Broletto di Brescia, filologia e progetto*, Grafo, Brescia, 1990.
[6] Cfr. Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, 1975, 1991.

Haec est domus Domini et porta Coeli

Francesco Buranelli

Poi vidi, quand'ebbe aperto il sesto sigillo; e si fece un gran terremoto; il sole diventò nero come un sacco di crine, e la luna diventò tutta come sangue;
Le stelle del cielo caddero sulla terra come quando un fico scosso da un forte vento lascia cadere i suoi fichi immaturi.
Il cielo si ritirò come una pergamena che si arrotola; e ogni montagna e ogni isola furono rimosse dal loro luogo.
(Apocalisse 6,12-14)

La Cattedrale di Noto – Chiesa Madre di San Nicolò fino al 1844 e in seguito dedicata anche a San Corrado, santo patrono dei netini – ha una storia fatalmente costellata, fin dalla sua fondazione, da terremoti e cataclismi naturali.
Νεασ – la città nuova – e il suo superlativo *Νεατον*, questi i nomi dell'antico abitato greco che sorse sulla sommità del monte Alveria, divenuto poi *Netum* per i Romani ed infine, dal IX secolo ad oggi, Noto.
Nel nome il destino. "Nuova", anzi "nuovissima" fu sempre Noto, destinata a rinascere molte volte dalle sue rovine e quindi sempre a rinnovarsi; sebbene *numquam vi capta* ("mai presa con la forza", come dichiarava l'orgogliosa iscrizione sulla porta dell'antico Castello Reale) fu, infatti, molte volte distrutta, solo e sempre, dal susseguirsi di terribili terremoti.
Noto ebbe in ogni sua fase storica chiese nobilissime, la più splendida delle quali era la chiesa madre detta *Chiesa Maggiore* che venne distrutta, insieme all'intera città antica, dal terribile *tremuoto* dell'11 gennaio 1693 – forse il più violento terremoto mai verificatosi nella penisola italiana, seguito per giunta da un devastante maremoto – che rase al suolo una quarantina tra i principali centri della Sicilia orientale causando la morte di oltre sessantamila civili.
Un'antica filastrocca siciliana trasmette ancora il senso di terrore e di impotenza di fronte al tremare della terra ed il loro affidarsi alla Madonna:
«All'unnici i Jinnaru a vintu'ura / fu pi tuttu lu munnu 'na ruìna / piccili e ranni sutta li timpuna ricièmu – Aiutu! – e nuddu ci ni rava / Si n'era pi Maria, nostra Signura, tutti forrimu muorti all'ura r'ora / all'ura r'ora ciancieriemmu forti se Maria nun facìa li nuostri parti.»
«L'undici di gennaio, alle ore ventuno/ fu per tutto il mondo una rovina:/ bambini e

1. La Cattedrale di Noto.

adulti (sepolti) sotto i massi chiedevano – Aiuto – e nessuno poteva darne./ Se non era per Maria, nostra Signora, saremmo tutti morti a quest'ora;/ a quest'ora piangeremmo forte se Maria non si schierava dalla nostra parte.»
A seguito di quella sciagura venne abbandonato l'antico sito fortificato di Monte Alveria, dove la chiesa madre si ergeva a proteggere la città fin dall'epoca di Ruggero il Normanno, a favore del pendio del Colle Meti, più a valle. Qui venne costruito per incarico del Vicario Generale del viceré di Sicilia, Giuseppe Lanza duca di Camastra, il nuovo abitato di Noto.
Nel 1699 ebbe inizio la ricostruzione secondo il progetto urbanistico a pianta ortogonale elaborato dagli ingegneri militari Giuseppe Formenti e Carlos de Grunenbergh, in collaborazione con l'architetto gesuita fra' Angelo Italia. Il progetto prevedeva una città posta su due livelli: quello inferiore, in pendenza, su cui si aprivano tre piazze (Piano di S. Francesco, Area Majoris Ecclesiae, Piazza S. Domenico) e nel quale si insediarono i palazzi nobiliari, le chiese e gli edifici religiosi e il livello superiore, detto "*pianazzo*", meglio conosciuto come "città del popolo". Il centro abitato presenta, ancora oggi, una maglia viaria a strade ortogonali, con assi longitudinali in quota attraversate da percorsi trasversali in ripida pendenza; la via principale, detta "cassaro", attraversa dalla Porta Reale tutta la città servendo la Cattedrale, il Vescovado e il Municipio.
La città barocca di Noto è, dunque, il risultato dell'opera di numerosi architetti (Rosario Gagliardi, Francesco Paolo Lambisi, Vincenzo Sinatra, Antonio Mazza), nonché di capimastri, muratori e scalpellini, che, durante tutto il XVIII secolo, realizzarono il "*miracolo di Noto*" creando nel giro di pochi anni il mirabile "*giardino di pietra*", secondo le poetiche frasi di Cesare Brandi, che la amò e la difese con accorata passione.
La costruzione della Cattedrale occupò gran parte del secolo, terminando, secondo la data riportata su uno dei due campanili in facciata, verso il 1768; ma già il 7 gennaio 1727 i lavori dovettero interrompersi a causa di un nuovo terremoto che causò il crollo della porta principale, seguito da un altro più grave nel marzo del 1769, subito do-

2. Antica città di Noto su Monte Alveria. Copia ottocentesca di un disegno del XVII secolo andato disperso (I.S.V.N.A.).

po il termine dei lavori, nel quale narrano le fonti, "*la chiesa Madre trovavasi diroccata dalle fondamenta*".
Nel 1818, a soli quattro giorni dalla consacrazione del Tempio restaurato, un terzo terremoto lesionò seriamente la cupola, la quale subì ulteriori dissesti nel 1839 e nel 1841 a causa di turbolenze sismiche con epicentri più distanti.
L'11 gennaio 1848, tre formidabili scosse di un nuovo, violentissimo terremoto (in casuale e fatale coincidenza di giorno e mese con il terremoto del 1693 e solo 34 anni e quattro giorni dopo quello del 1727) fecero nuovamente crollare la cupola, il presbiterio, le cappelle di San Corrado e del SS. Sacramento e il transetto.
La leggendaria tenacia dei netini nel ricostruire dopo ogni disastro la loro chiesa madre non conobbe tentennamenti e, pietra dopo pietra, la Cattedrale venne ricostruita secondo il progetto iniziale dell'architetto Rosario Gagliardi e di Vincenzo Sinatra, che si erano succeduti nella direzione della "fabbrica" barocca.
Da allora, la Cattedrale di Noto godette di un lungo periodo – quasi centocinquanta anni – di relativa calma "sismica" (il terremoto del 10 febbraio 1903 non apportò nessun danno all'edificio) che permise al più longevo Vescovo della Diocesi, Mons. Angelo Calabretta – che, tra il 1936 e il 1970, la governò per ben trentaquattro anni – di dedicarsi finalmente alla decorazione degli interni che, a causa delle continue emergenze sismiche e degli ingenti interventi di restauro architettonici, erano stati trascurati.
La fase più significativa di questi interventi si concentrò attorno alla metà del XX secolo quando, nel 1951, venne dato incarico al bolognese Baldinelli di dipingere il *Cristo Pantocrator con santi e dottori della Chiesa* nel catino absidale e l'*Assunzione della Vergine* sulla volta del presbiterio (*fig. 7*), cui seguirono la *Cacciata dal Paradiso terrestre* e la *Resurrezione* sulle pareti laterali (*figg. 3-4*), sopra gli scranni del coro, ed i quattro *Evangelisti* sui pennacchi della cupola.
Nel 1956 toccò, invece, al pittore torinese Arduino dipingere il *Trionfo di San Corrado* sulla volta dell'aula e il *Battesimo di Gesù* nella cappella di destra.
Si trattò di interventi artistici dissimili, qualitativamente poco rilevanti ed ispirati a

3. Armando Bandinelli
Cacciata dal Paradiso terreste, 1951.

4. Armando Bandinelli
Resurrezione di Cristo, 1951.

5. Veduta della cupola.

programmi iconologici parziali, in parte anche dettati dalla proclamazione del "Dogma dell'Assunzione di Maria" avvenuta il 1° novembre 1950 e che, comunque, seppero svolgere il loro ruolo catechetico e pastorale.
Ed eccoci arrivati ai nostri tempi al un nuovo distruttivo sisma "di Santa Lucia" che causò, il 13 dicembre 1990, ingenti danni agli edifici e lutti nell'intera cittadinanza; la Cattedrale subì alcuni danneggiamenti strutturali che, malauguratamente, non vennero immediatamente valutati come gravi e quindi non vennero risarciti.
Ma la notte del 13 marzo 1996 un sordo fragore svegliò di soprassalto tutti i netini e una nuvola di polvere tetra e densa avvolse la Cattedrale (*fig. 6*).
Il cedimento di quattro pilastri della navata destra aveva causato il crollo delle coperture delle navate centrale e destra, del braccio destro del transetto e dei due terzi della cupola. Le cause del disastro furono attribuite dai tecnici ad alcune deficienze costruttive del corpo settecentesco, aggravate dalle lesioni causate dal terremoto del 1990 e dalle successive importanti infiltrazioni d'acqua che ne avevano indebolito la struttura.
La tragedia della Cattedrale di Noto ebbe una eco mondiale e si andò ad aggiungere ad una già lunga lista di edifici storici italiani che negli anni Novanta subirono danni e distruzioni per cause naturali o di natura dolosa: il teatro Petruzzelli di Bari, la Fenice di Venezia, il Duomo di Torino e la Basilica di San Francesco ad Assisi; tutti questi edifici vennero restaurati o ricostruiti dallo Stato italiano con operazioni di enorme impegno tecnico e finanziario che hanno permesso di restituire i singoli edifici al tessuto sociale e monumentale delle comunità di appartenenza.
Per la Cattedrale di Noto la ricostruzione venne affidata ad una Commissione di esperti nominata dal Dipartimento della Protezione Civile, sotto la direzione del Prefetto di Siracusa che, in costante sinergia con la Diocesi di Noto, ha portato avanti un ennesimo, lungo e non facile lavoro di ricostruzione e restauro del tempio.
Dopo la lunga e complessa fase del restauro architettonico, per la quale si rimanda al contributo di Luciano Marchetti pubblicato in questo stesso volume, si passò poi alla decorazione degli interni, poiché il crollo delle coperture della Cattedrale aveva causato la perdita totale del ciclo pittorico della volta della navata centrale, mentre le pitture del presbiterio (volta e catino absidale) deperirono a seguito dell'esposizione alle intemperie.
Chi scrive è stato chiamato a collaborare a questa colossale impresa, in sostituzione di Mons. Carlo Chenis, prematuramente scomparso, il quale aveva definito – con i Vescovi di Noto che si sono succeduti nell'incarico (Mons. Salvatore Nicolosi, dal 27 giugno 1970 al 19 giugno 1998; Mons. Giuseppe Malandrino dal 19 giugno 1998 al 16 luglio 2007; Mons. Mariano Crociata dal 16 luglio 2007 al 20 ottobre 2008 e Mons. Antonio Staglianò in carica dal 22 gennaio 2009) – il programma iconologico della Cattedrale e dato inizio, insieme agli altri membri della Commissione preposta, alle prime committenze artistiche.
Conviene riportare alcuni brani scritti da monsignor Chenis per capire la problematica che è stata affrontata e la genesi delle scelte della Commissione (cfr. Carlo Chenis, in *Amici della Cattedrale di Noto*, Agosto 2006).
"… La Cattedrale", scrive mons. Chenis, "è l'*ecclesia mater* e *maior* dove il Vescovo insegna, celebra e governa; è il centro liturgico della Diocesi da dove parte l'azione sacramentale dei presbiteri.
Per la Cattedrale di Noto si è adottato il sistema della ricostruzione organica e mi-

Alle pagine precedenti:
6. Veduta del crollo della Cattedrale.

gliorativa, rispettando gli stilemi barocchi e il pregresso compositivo. Da una parte ha idealizzato l'esemplare settecentesco, intuendo gli stilemi fondativi, dall'altra, sta tentando la vivibilità liturgica, adeguandosi alle riflessioni postconciliari. La ricostruzione non diventa perciò un'operazione di ripristino, bensì di reinvenzione. In tal modo le forme settecentesche garantiscono la continuità del vissuto religioso, nonostante la distruzione sismica; gli adeguamenti attuali indicano il dinamismo del presente, nonostante l'ancoraggio tradizionale.
In tal modo l'intervento non si riduce a ricostruzione filologica, bensì diventa segno paradigmatico; non disdice un programma iconografico, ma lo ipotizza contestualmente. Il tutto in sintonia con il pregresso compositivo e con il *genius loci*, così che lo spazio interno assume maggiore fedeltà all'assunto ideale originario e, nel contempo, maggiore aderenza alla disposizione culturale attuale. Nella fattispecie l'architettura si essenzializza, ricuperando le percezioni siciliane, l'iconografia si ordina, sviluppando un sistema organico…".
Con questa impostazione del lavoro la Commissione ha accolto l'impianto del nuovo programma iconologico e ne ha avviato la realizzazione affidandosi a giovani artisti capaci di "… disciplinare il loro operato", continua Chenis, "sia vivendo un'esperienza pratica in senso di partecipazione liturgica e di condivisione comunitaria, sia assumendo una prospettiva teoretica e di condivisione teoretica sul piano estetico e su quello teologico. Se la Chiesa non sempre chiede espressamente all'artista che si dedica al sacro la pratica rituale, tuttavia ne ritiene doverosa e necessaria l'apertura religiosa. L'artista, al fine di manifestare il sacro cultuale, deve infatti intuire il senso religioso, deve nutrirsi della testimonianza cristiana, deve apprendere dal magistero ecclesiastico, deve aspirare alla visione celeste. È perciò chiamato ad accogliere le esigenze pastorali per dirigersi al cuore e alla mente dei fedeli. Inoltre, deve operare in modo che la sua arte entri a pieno titolo nel consesso di una performance iconografica, essenzialmente unitaria, perché vitalmente cultuale. L'iconografia cultuale non può essere frutto di improvvisazione, né esito estraneo al contesto, per cui l'artista deve integrarsi nel vissuto ecclesiale attraverso un'adeguata formazione. Nozioni religiose e forme espressive vanno verificate sulla dottrina della chiesa e commisurate alla percezione dei fedeli. [...] Quanto creato con originalità deve, infatti, trasmettere pietà religiosa e informazione teologica, giganteggiando nell'alveo dell'arte cristiana, onde dare dignità alla Cattedrale".

Il programma iconografico

> *La Cattedrale mostra, al tempo stesso, l'unità di pensiero e l'unità spirituale del popolo, con cui la cristianità diede forma e coscienza a se stessa (...). La Cattedrale è l'espressione spirituale e sociale dell'unità del popolo credente.*
>
> (card. Giovanni Battista Montini, poi Papa Paolo VI, 26 aprile 1959)

La Cattedrale, più di ogni altro edificio sacro, deve evocare alla comunità dei fedeli il luogo dove Dio abita con gli uomini e manifesta la Sua gloria, il punto di congiunzione spirituale tra cielo e terra, dove Chiesa terrena e Chiesa celeste in larga parte coincidono: "*Haec est domus Domini et porta coeli: et vocabitur nomen loci huius aula Dei*" (Genesi 28,17).

7. Veduta della zona presbiteriale prima del crollo con il ciclo pittorico di Armando Bandinelli.

La Cattedrale è intesa, dunque, come porta del cielo e casa del Signore, diviene quindi centro della comunità dei fedeli. In quanto *domus* di tutti, "*Duomo*".
Secondo questa impostazione è stata definita l'iconografia della decorazione intera della Cattedrale di Noto, prefigurando un programma di intervento complessivo che, se anche non verrà tutto realizzato in questa fase, potrà – col tempo – essere completato da coloro che verranno dopo di noi, in una visione unitaria e coerente che preannuncia e prefigura il tempo escatologico "*senza lutto né lacrime*": la Gerusalemme celeste.
È questo l'obiettivo che ci siamo posti, la grande sfida che abbiamo in parte affrontato e che lasceremo in eredità ai nostri figli.
Per secoli nelle chiese cristiane si sviluppò un articolato sistema di catechesi e di comunicazione del mistero mediante le immagini. Complesse verità di fede furono raffigurate nei cicli pittorici e scultorei ed espresse in forma simbolica nelle forme stesse dell'architettura.
La chiesa è dunque il luogo del sacro per eccellenza, rappresentato e costruito come tale, ed è inoltre luogo di insegnamento, di preghiera, di meditazione ed ogni elemento che la costituisce è pensato in questa prospettiva.
Le pareti sono per tradizione millenaria il luogo per enunciare le scritture e i misteri, narrare le storie della Madonna e dei Santi, la vita della Chiesa e il destino dell'umanità.
Le volte e i soffitti sono lo spazio destinato ad indicare alla Chiesa peregrina sulla terra la Chiesa celeste.
Le vetrate istoriate, le sculture nelle nicchie completano le pitture sulle pareti, spesso attraverso temi specifici, legati a narrazioni e simboli.
L'insieme delle parti costituisce perciò un'unica "sinfonia" che configura lo spazio rituale delle azioni liturgiche.
Il programma iconografico concepito per la Cattedrale prende, dunque, le mosse dalla centralità di Cristo, morto sulla croce e risorto: il mistero che sta all'origine della nostra Fede.
Nel catino absidale è stata quindi prefigurata la *Deesis* (supplica, intercessione), che costituirà il punto focale della preghiera dell'assemblea, nonché del ciclo pittorico. Essa prevede la grande figura centrale del *Pantocrator*, che proprio nelle chiese di Sicilia trova alcune delle rappresentazioni più sublimi.
Il *Pantocrator* – Signore di tutte le cose, Principio organizzatore del cosmo – è fin dalle origini della nostra religione la chiave di comprensione della realtà e la risposta al mistero dell'esistenza. Nel microcosmo che è la Cattedrale di Noto l'aspirazione umana di contemperare ragione e fede, trova il suo esaudirsi in Gesù, il *Logos* incarnato, ragione e amore, Dio e uomo, struttura portante dell'universo cristiano.
Il Cristo trionfante sulla morte è affiancato dalla Madre e da san Giovanni Battista, il Precursore, che Gli si rivolgono in atteggiamento di supplica come intercessori tra Dio e gli uomini. A partecipare della Gloria del *Pantocrator*, i Dottori della Chiesa, la cui sapienza ha le radici nella rivelazione evangelica e non è mai separata da una profonda umiltà di spirito: la sapienza viene da Dio e non dall'uomo.
Sulla volta del profondo presbiterio, nel riquadro centrale, è stata scelta – quale tema di raccordo tra la *Pentecoste*, raffigurata nella cupola, e il *Pantocrator* dell'abside – un'immagine di origine bizantina molto presente nelle chiese di Sicilia; si tratta dell'*Etimasia*, "la preparazione del trono". Un trono vuoto, sormontato dalla croce, sul quale poggiano il libro delle scritture sigillato, sul quale si posa la colomba dello Spi-

rito Santo, il manto del giudice e, secondo la tradizione occidentale, i simboli della Passione.
È la raffigurazione del trono sul quale siederà il Cristo al suo ritorno sulla terra il giorno del Giudizio.
Lo slancio verticale della nuova cupola è sottolineato dalla tensione ascensionale verso lo Spirito Santo di Maria e degli Apostoli nella *Pentecoste*, tema che celebra la nascita della chiesa terrena, suggerendo il senso di continuità apostolica del mandato episcopale.
La discesa dello Spirito Santo – narrata negli Atti degli Apostoli – trova Maria e gli Apostoli riuniti a Gerusalemme, nella sala del Cenacolo, per celebrare il rito ebraico della Pentecoste.
Così mentre la visione del catino absidale domina sull'aula, imponendo l'essenza della *lectio divina* in Cristo Maestro e Giudice, quella della cupola sovrasta l'altare, figurando il fondamento e l'esito dei divini misteri presieduti dal Vescovo.
Le otto finestre del tamburo della cupola illuminano lo spazio dell'altare attraverso i riflessi policromi delle vetrate con la *Parola di Dio* e i *Sette Sacramenti*.
Il rapporto tra la cupola e l'aula è risolto dai quattro pennacchi alla base della cupola dove campeggiano le figure dei *Quattro Evangelisti* con i loro simboli, così da interporre l'ascolto della Parola, sia alla celebrazione dei divini misteri, sia alla visione della beata eternità.
Gli Evangelisti, infatti, indicano il passaggio dalle parole umane alla Parola di Dio e segnano il passaggio tra il presbiterio e l'aula destinata all'assemblea.
Sulla volta della navata centrale verranno rappresentati i temi escatologici della visione dell'eternità.
Nel settore centrale che domina l'aula dei fedeli sarà raffigurata l'*Assunzione al cielo della Vergine Maria, tra Angeli e Santi*. L'assemblea cristiana sarà dunque posta sotto la protezione di Maria, la cui presenza, dopo l'assunzione in cielo, non ha più limiti di spazio e di tempo; la sua attenzione materna verso i suoi figli è un'opera che "*continua fino a che* (*tutti gli uomini*) *non siano condotti nella patria beata*" (*Lumen gentium*, 62).
Ad Iesum per Maria, la comunità dei credenti, per l'intercessione di Maria, guarda con fiducia al Cristo dell'abside e vede in lui il Salvatore; gli arcangeli, oggetto di particolare ed antichissima devozione in Sicilia, e i santi patroni, che già partecipano a questo mistero di gloria, contorneranno l'Assunta.
I quattro riquadri polilobati che affiancano lo spazio centrale della volta a botte, tra le finestre, porteranno il tema allegorico delle *Quattro virtù cardinali*: Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza; le quattro virtù platoniche ridefinite dal pensiero cristiano (a partire da Agostino, Ambrogio e, con maggior spessore teologico, da Tommaso d'Aquino) come le quattro principali virtù dell'Uomo, i pilastri della vita dei cristiani e la via maestra per ascendere al cielo.
Mentre le *Tre virtù teologali*, infuse nell'uomo dalla grazia divina, "*… quelle tre facelle di che 'l polo di qua tutto quanto arde…*" (Purgatorio VIII, 89-90) campeggeranno nei tre riquadri delle volte del transetto e dell'aula in prossimità della cupola. La Speranza nella navata centrale in continuità con l'apoteosi mariana; la Carità nel transetto sinistro in corrispondenza con la Cappella del Santissimo, a ricordare il senso dell'amore divino; la Fede nel transetto destro, sopra la Cappella di San Corrado, a glorificazione dell'eroica missione terrena del santo patrono di Noto.

A completare l'aula, figure di *Santi* troveranno collocazione nelle vetrate delle finestre; che non hanno solo valore funzionale, ma anche straordinaria rilevanza simbolica. Le immagini dei Santi, «luminosi testimoni del Vangelo» secondo la recente definizione di Benedetto XVI, prendendo vita dalla luce solare, indicano come la santità sia possibile non per luminosità propria, ma per irradiazione divina. Quando tale luce soprannaturale accende il cuore dei fedeli li guida nel pellegrinaggio dell'esistenza mortale.
Per questo motivo sono stati individuati nelle vetrate tre diversi temi: i *Santi*, patroni della comunità locale; la *Chiesa*, assemblea di fedeli che nasce e vive per sovrana iniziativa di Dio; i *Simboli cristologici*, quale segno dell'incidenza soprannaturale nelle vita umana.
Il ciclo pittorico sarà integrato dalle sculture in gesso, secondo una tradizione locale, che prenderanno vita nelle quattordici nicchie delle due navate laterali: i dodici Apostoli ed i santi patroni d'Italia, Francesco d'Assisi e Caterina da Siena.
Il Presbiterio della Cattedrale è il luogo dove i sacri ministri celebrano i divini misteri; un'area architettonicamente definita dai gradini e occupata dall'altare, affiancato dal crocifisso, dall'ambone e dalle due cattedre, la sede vescovile a destra e il seggio del celebrante a sinistra.
L'altare centrato sotto la cupola costituisce il fulcro dell'intero impianto. È l'ara in cui Cristo si offre quale vittima sacrificata e sommo sacerdote, è la mensa a cui Cristo invita i suoi discepoli per la santa cena, è sepolcro che ricorda la morte e resurrezione di Cristo.
Se l'altare è la mensa del sacrificio, l'ambone è la fonte da cui sgorga la parola; distinto dal resto del presbiterio e dotato di una struttura avvolgente. La cattedra è il segno identificativo della Cattedrale; da essa il Vescovo governa, insegna, celebra, santifica.
Sull'antico altare maggiore che oggi funge da quinta architettonica, commisurato per l'ostensione della cinquecentesca urna d'argento di San Corrado, è stato ricollocato il trittico ottocentesco con S. Nicolò nel centro con S. Corrado a sinistra e S. Guglielmo a destra.

Le Opere e gli Artisti

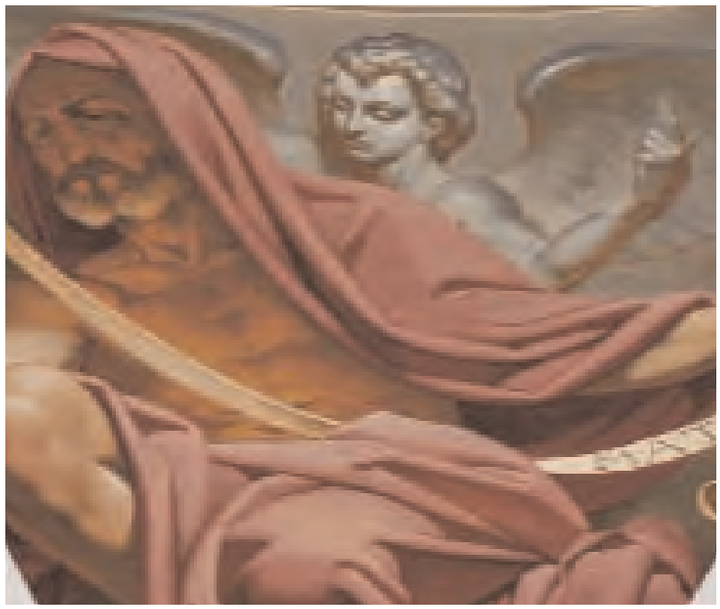
Il 13 febbraio 2011 nel corso di una solenne celebrazione eucaristica presieduta dal Vescovo di Noto Mons. Antonio Staglianò è stato dedicato il nuovo altare della Cattedrale (*fig. 9*) e ufficialmente presentata la realizzazione della prima parte della decorazione interna della Cattedrale: gli affreschi della cupola e dei sottostanti pennacchi dipinti dal pittore Oleg Supereco, le vetrate artistiche delle finestre nel tamburo della cupola realizzate da Francesco Mori ed il nuovo altare con relativo crocifisso e l'ambone opera dello scultore Giuseppe Ducrot.
La Commissione si era data un preciso mandato: individuare giovani artisti in grado di realizzare le opere del progetto iconografico armonizzandole, senza creare traumi, nel complesso monumentale della Cattedrale in modo tale che potessero dialogare con le opere già presenti e, soprattutto, con lo spazio architettonico di uno dei massimi capolavori del Barocco netino. Artisti che, nell'esaltare le loro capacità e libertà espressive, sapessero trasmettere il senso del sacro ed i valori cristiani del progetto iconografico della Cattedrale con la sensibilità e la consapevolezza di coloro che devono rea-

lizzare opere d'arte contemporanee, destinate alla venerazione ed alla funzione liturgica e catechetica all'interno di un edificio "barocco".
Anche in questa occasione Noto si è rivelata, confermando una caratteristica costante della storia artistica siciliana, un crocevia di culture e di esperienze artistiche diverse: un pittore russo, Oleg Supereco, e uno toscano, Francesco Mori, nonché uno scultore romano, Giuseppe Ducrot, hanno dato corpo e visibilità alla prima fase dell'intervento artistico creando opere originali, di sensibilità modernissima, adottando le antiche tecniche dell'affresco, della fusione e della piombatura delle vetrate.
Si trattava del non facile compito di intervenire in un celeberrimo sito artistico, patrimonio mondiale dell'UNESCO, di interiorizzare il complesso programma iconografico pensato per la Cattedrale, mantenendone l'unità di significati e qualità artistica ed esprimendo la religiosità dell'uomo di oggi senza banalizzarla con opere di accademia.
La straordinarietà di questi artisti sta in ciò: essere nel proprio tempo, ma al di sopra di esso, assorbire gli influssi del luogo e della storia trasformandoli in qualcosa di unico, confrontarsi con i temi del sacro con rispetto e piena libertà artistica.

Ad Oleg Supereco, moscovita allievo di Ilja Glazunov e veneziano di adozione, è stato affidato il compito di affrescare la cupola ed i pennacchi. I temi dati, la *Pentecoste* ed i *Quattro Evangelisti*, (*fig. 8*) erano tali da far tremare le vene dei polsi al ricordo di tanti capolavori di simile argomento presenti nell'arte di tutti i tempi. Tuttavia Supereco ha affrontato la prova senza tentennamenti, con una serena padronanza del mezzo artistico che, rivelatasi fin dai bozzetti preparatori, si è sviluppata negli immensi cartoni, per distendersi poi nelle ampie ed eleganti forme dei suoi affreschi.
I *Quattro Evangelisti*, i primi ad essere realizzati, giganteggiano, in una collocazione

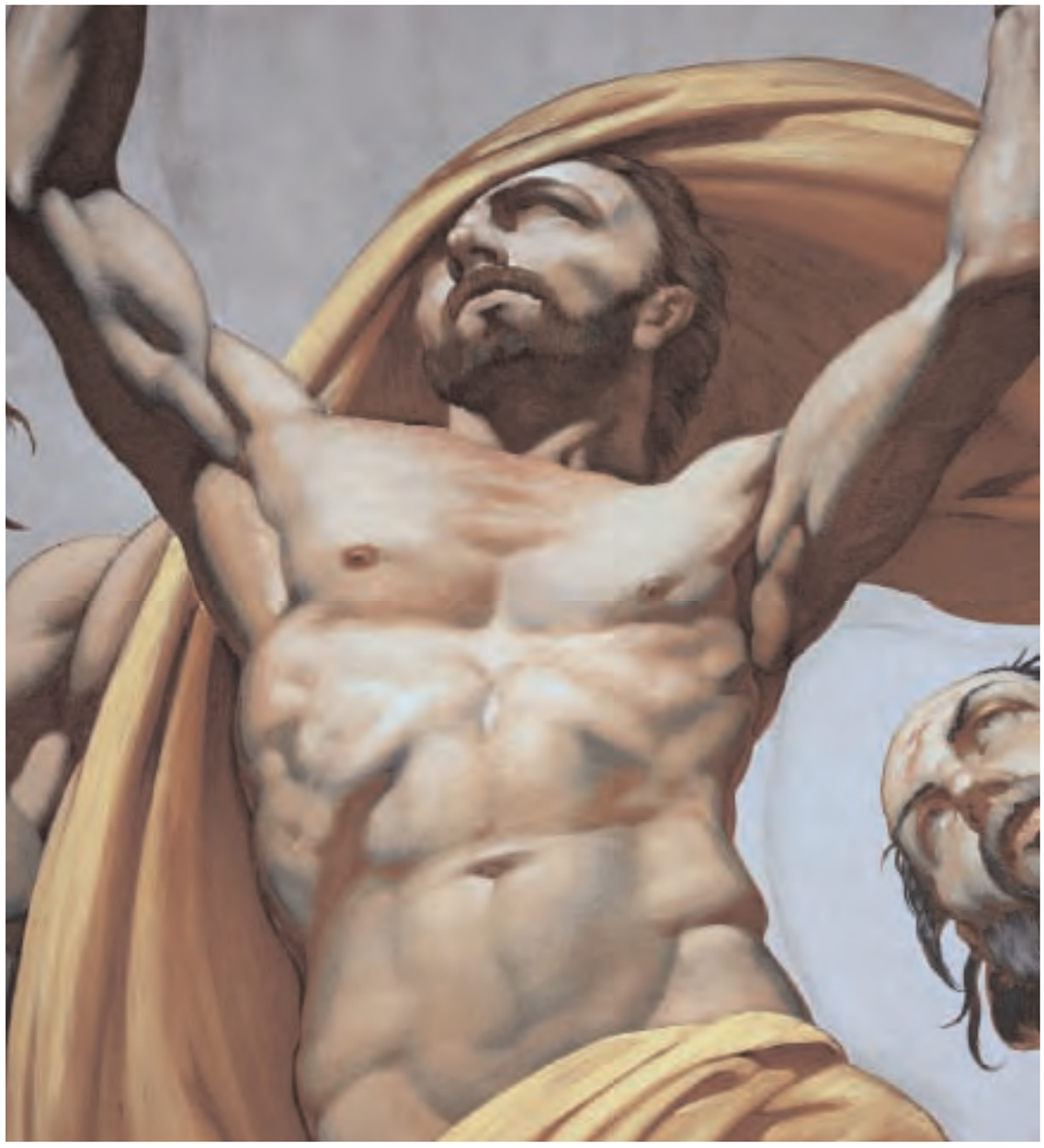
8. Veduta d'insieme della cupola affrescata da Oleg Supereco, *Pentecoste* e *Quattro Evangelisti*. Nel tamburo della volta le vetrate di Francesco Mori dedicate ai *Sette Sacramenti*.

9. Mons Antonio Staglianò, vescovo di Noto, presiede al rito della dedicazione del nuovo altare, opera di Giuseppe Ducrot.



canonica, sui quattro pennacchi che sostengono la volta. Contemplandoli, ed osservando alle loro spalle le figure che li simboleggiano, sentiamo risuonare le parole dell'Apocalisse di Giovanni, "*Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto d'uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola; i quattro esseri viventi hanno ciascuno sei ali, intorno e dentro sono costellati di occhi*" (Apocalisse 4,7).
Al di sopra delle loro teste corre una fascia nella quale sono riportati in latino gli *incipit* di ciascun Vangelo, mentre ai loro piedi troviamo riferimenti all'Antico Testamento, le fondamenta su cui è basata la nostra fede. I grandi corpi dalle forme potenti annunciano la Buona Novella. I colori sono schietti, vividi, le fattezze, pur rispecchiando l'iconografia tradizionale e le caratteristiche "psicologiche" attribuite agli autori dei

10-13. Oleg Supereco
I quattro Evangelisti, particolari.



vangeli, sono volti attuali. La composizione risente di evidenti richiami agli stilemi cinquecenteschi, dai quali emerge, tuttavia, il forte carisma dell'artista e traspare il suo bagaglio pittorico nordico nella sacra austerità delle figure ammorbidite dai colori più propri di una tavolozza "mediterranea".
Luca, il protettore dei pittori, è stato il primo degli Evangelisti (*figg. 10-13*) ad essere dipinto, un volto affilato da intellettuale per il più colto degli evangelisti ed un accento di dolcezza nello sguardo per "l'evangelista dell'infanzia"; sono poi seguiti nell'ordine, Matteo, il pubblicano, dal viso con i lineamenti più pesanti, autore del vangelo più noto; Marco nella sua bella testa dalla bianca "criniera", il più anziano perché autore del più antico dei Vangeli, la cui voce, al pari di quella del Battista, si eleva simile a un ruggito, preannunciando agli uomini la venuta del Cristo. Infine, Giovanni, "il di-

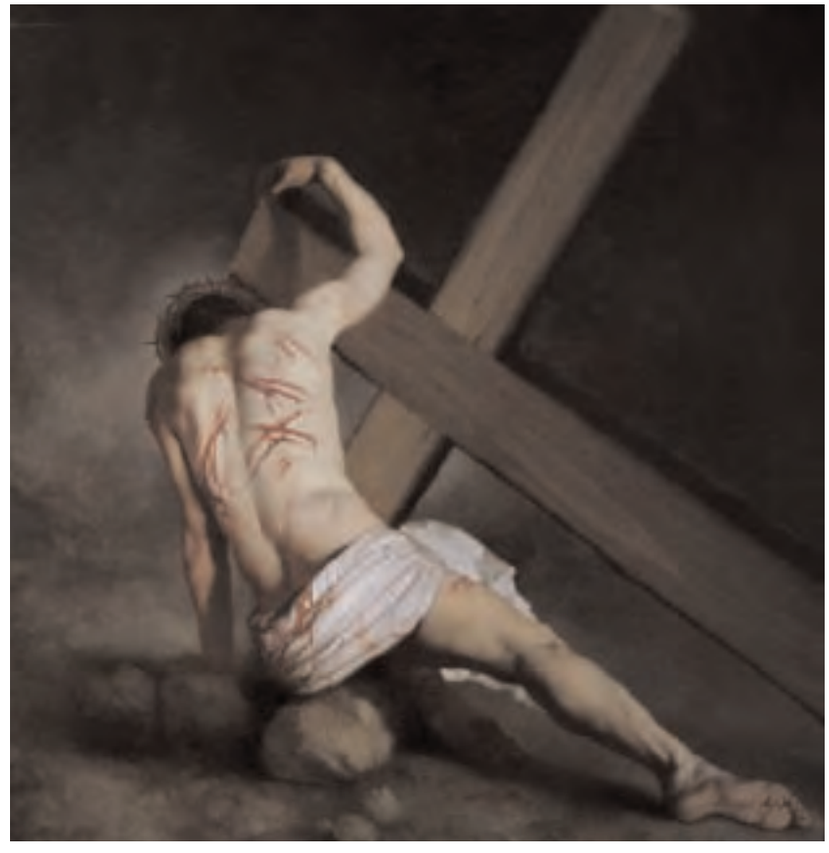
14. Oleg Supereco, particolare di *Simon Pietro*.

pp. 66-67:
15. Francesco Mori, particolare della vetrata della *Confessione*.

scepolo che Gesù amava" e che scrisse il più spirituale tra i vangeli, raffigurato con fattezze giovanili – nelle quali è possibile riconoscere i lineamenti del giovane Supereco – e lo sguardo volto verso l'alto in contemplazione del mistero divino.
Dai simboli dell'Antico Testamento, attraverso la tensione verso l'alto delle figure e poi verso la cupola, l'opera ha un andamento ascensionale che ci invita ad andare oltre, guidandoci a contemplare "la discesa dello Spirito Santo", la *Pentecoste* raffigurata sulla calotta.
"*Mentre stava per compiersi il giorno di Pentecoste, si trovavano tutti insieme nello stesso luogo. Venne all'improvviso dal cielo un rombo, come di vento che si abbatte gagliardo e riempì tutta la casa dove si trovavano. Apparvero loro lingue di fuoco, che si dividevano e si posarono su ciascuno di loro; ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue, come lo Spirito dava loro di esprimersi*" (Atti 2, 1-11).
Il tema della Pentecoste, ha una vasta iconografia in tutta l'arte cristiana, che ha fissato l'uso di raffigurare lo Spirito Santo che discende sulla Vergine e gli Apostoli nel Cenacolo sotto la forma simbolica di lingue di fuoco.
Oleg Supereco stravolge questa impostazione proponendo una iconografia innovativa rispetto al passato. Maria e gli Apostoli (*fig. 14*), sempre in numero di dodici con Mattia al posto di Giuda, sono già "*… tutti pieni di Spirito Santo…*", che compare simbolicamente sotto forma di colomba nel celetto della lanterna della cupola. I corpi nudi e vigorosi degli Apostoli, infiammati dalla visione, si protendono verso l'alto come lame di fuoco sospinte dal soffio dello Spirito Santo, in un vortice di corpi e di gesti. Il loro naturale e continuo movimento si adagia perfettamente alla doppia curvatura della volta che sembra addirittura sparire nel bagliore della luce irradiata dalle finestre del tamburo. Come giganti della cristianità, Maria e gli Apostoli, rigenerati nello Spirito Santo che infonde in loro una nuova vitalità, vengono dipinti da Supereco con corpi nudi e possenti, forti e giovani, non solo per l'appartenenza alla prima, quindi, giovane comunità cristiana, ma anche per la loro "nuova", quindi, giovane vita in Cristo, che lo Spirito Santo rigenera in ogni credente con il sacramento della Confermazione. Sacramento che il Vescovo impartisce in continuità e successione apostolica a seguito del mandato di Cristo agli Apostoli di diffondere il Vangelo fino ai più estremi confini del mondo.
Ciascuno degli Apostoli è riconoscibile, direi fisicamente e psicologicamente connotato. Giovanni e Giacomo, veramente fratelli, gemelli anche nel loro slancio; eppure l'uno tanto superiore all'altro nella comprensione del mistero, che quasi tocca con la mano protesa la bianca colomba.
Pietro nell'impeto della sua fede appassionata è l'unico che accetta di essere accecato dalla potenza luminosa dello Spirito Santo. È l'unico veramente rapito dall'istante perché Lui rappresenta la Fede del cuore, quella fede che commuove e trascina. Per questo è stato messo a capo della Chiesa, perché di fronte all'atto di fede è sempre e sarà sempre il primo, tanto quanto Tommaso sarà sempre l'ultimo e, per i secoli a venire, quella gamba che penzola fuori dalla cornice della cupola sarà il suo stigma di uomo dubbioso, come ha mirabilmente interpretato lo scrittore e musicista Ignazio Roiter nell'esegesi degli affreschi di Noto.
Matteo è l'uomo esterrefatto e mite, che accetta il suo limite e si rimette al volere divino. Rimane un funzionario statale, ha un volto "borghese" meravigliato di quanto ha visto ed ancora incredulo, come se si sentisse indegno: "perché proprio a me?"
Giuda Taddeo aggiunge uno sforzo personale quasi fisico alla partecipazione dell'ec-

cezionale evento pentecostale. Era ancora giù, fra i mortali, quando ha sentito su di sé, quasi in ritardo, la forza che lo spingeva in alto. E si torce come chi è stato colto di sorpresa, come chi non se l'aspettava. È giovane e fa più giovane e splendida la sequenza della Pentecoste.
E così via, li riconosciamo uno per uno gli Apostoli, ritroviamo in loro la nostra piccola umanità, sentiamo che anche noi possiamo, se ci lasciamo prendere dal fuoco dello Spirito, trasfigurarci e partecipare alla festa di Pentecoste.
Nella figura di Maria, Madre di Dio, Oleg Supereco realizza una giovane Madonna "*Tota pulchra*", la sua bellezza, corporea oltre che teologica, anticipa ciò che la Creazione sarà, alla fine dei tempi.
La Pentecoste anticipa, nella nascita della Chiesa pellegrina, cieli nuovi e nuove terre. È quanto Oleg Supereco vuole far emergere dalla presenza di quel corpo celato da un pesante manto bianco che Maria tiene con la mano destra, che simboleggia quella parte dell'umanità che ancora non ha ricevuto lo Spirito Santo e pertanto è imperfetta, senza forme distinte, ancora nascosta. Solo tramite Maria potrà accedere alla santità della Chiesa nascente. Nessuno più di Maria poteva avere questo ruolo di "co-redentrice" dell'umanità.
A completamento della cupola, sono state assegnate a Francesco Mori le otto vetrate del tamburo dedicate, secondo il programma iconografico della Cattedrale, alla *Parola di Dio* e ai *Sette sacramenti* (*fig. 15*), in continuità con l'azione degli Apostoli di diffusione dell'insegnamento di Dio e di santificazione del mondo.
Francesco Mori si è posto di fronte a questo incarico dimostrandosi perfettamente padrone dell'antica tecnica della piombatura delle vetrate, perfezionandola con un sapiente ed anche innovativo uso del disegno e del chiaroscuro. La vetrata artistica è risultata così l'atto finale di una creazione che prima di essere tradotta nel vetro deve essere pensata e realizzata con una padronanza del disegno e della pittura che Francesco Mori ha dato ampiamente prova di possedere.
Tanto approfondito è stato lo studio preparatorio per ogni vetrata, con bozzetti e modelli, che ha portato l'artista non solo a recuperare la tecnica della pittura a grisaglia e ad applicarla sul vetro, ma anche a perfezionare una nuova tecnica di pittura su vetro e recuperare raffinate tecniche incisorie che gli hanno permesso di rendere quell'effetto sfumato e di movimento, nonché di contrasto tra luce ed ombra che altrimenti non sarebbe stato possibile realizzare sul vetro.
L'effetto d'insieme che le vetrate di Francesco Mori offrono è sorprendente. L'equilibrata composizione, maturata da una approfondita conoscenza delle scritture e caratterizzata da un forte simbolismo, ha creato proposte artistiche inedite e di grande impatto emotivo. La raffinata padronanza tecnica e l'estrosa inventiva grafica e cromatica, gli hanno permesso di creare opere che superano le due dimensioni della lastra di vetro e alla vista dello spettatore acquistano tridimensionalità e plasticità.
Inoltre, la ricchissima varietà di vetro impiegata, dalle più diversificate sfumature di colore, offre all'insieme una vivacità di toni che, una volta investiti dalla luce solare, diventano un caleidoscopio di vividi colori che si dilatano sugli affreschi della cupola in perfetta assonanza cromatica e simbolica.
Si tratta di composizioni di carattere figurativo che non eludono l'essenza astratta del segno, che trionfa nella parte superiore della vetrata e negli sfondi, in un'opera dall'incantevole cromatismo di rara bellezza ed armonia.
Infine, i poli liturgici presbiteriali dell'*Altare* con il *Crocifisso* e dell'*Ambone* sono sta-

ti affidati alle esperte mani di Giuseppe Ducrot. Un eclettico e affermato scultore di origine romana, scelto dalla Commissione per la sua singolare capacità di interpretare, in maniera originaria e moderna, l'esperienza del Barocco.
L'*Altare*, (*fig. 16*) realizzato nel bel diaspro di Sicilia dai caldi colori delle terre naturali, e completato da elementi figurati e decorativi in argento fuso, si presenta in forma monumentale e ben equilibrata rispetto ai volumi della Cattedrale. Le forme ed i colori dei materiali sintetizzano perfettamente il triplice significato di ara, in cui Cristo si offre come vittima sacrificata e sommo sacerdote, mensa a cui Cristo invita i suoi discepoli e sepolcro che ricorda la morte e resurrezione di Cristo.
Il profilo spezzato della base si contrappone e si adatta alla linearità del piano della mensa eucaristica, raccordati tra loro da mensoloni angolari e festoni d'argento che inquadrano, sui due lati lunghi, coppie di angeli che sorreggono un cartiglio con la raffigurazione della Cena di Emmaus, sulla fronte, e della Crocifissione sul retro. Sui lati brevi l'Agnello mistico ed il Pellicano evocano il sacrificio di Cristo in termini di redenzione e di donazione.
L'*Ambone* (*fig. 16*), alla destra dell'altare, più avanzato rispetto a quest'ultimo, è il luogo liturgico destinato alla parola. Proprio per questa sua specifica funzione Ducrot lo ha progettato come una complessa struttura di girali d'acanto dal quale emergono i simboli dei quattro Evangelisti, in modo tale da risultare evidente all'assemblea dei fedeli e avvolgere il presbitero e i lettori mentre proclamano la parola di Dio.
Fin qui il realizzato, ma il lavoro è proseguito e tante altre opere sono state già assegnate ed altre sono in corso di definizione.



Rinviando ad altra sede, la presentazione delle opere a tutt'oggi in corso di lavorazione, desidero brevemente anticipare il lavoro che la Commissione ha continuato a svolgere in questi ultimi mesi, assegnando, all'esperto pennello di Roberto Ferri la Via Crucis (*fig. 17*), e ad un gruppo di valenti scultori le statue in gesso dei dodici Apostoli e dei due Santi Patroni d'Italia, Francesco d'Assisi e Caterina da Siena, da collocare nelle nicchie delle navate laterali. Filippo Dobrilla, plasmerà San Simone e San Mattia; Livio Scarpella, San Bartolomeo e Sant'Andrea; Demetrio Spina, San Taddeo; Vito Cipolla, San Filippo e San Giacomo minore; Tullio Cattaneo, San Matteo e San Giacomo maggiore; Giuseppe Ducrot, San Pietro e San Tommaso; Giuseppe Bergomi, San Giovanni e Santa Caterina; Gaspare da Brescia, San Francesco.
Infine, un gruppo di giovani ed affermati pittori – alcuni già a noi noti – del valore di Stefano Di Stasio, Giovanni Tommasi Ferroni, Rocco Normanno, Bruno D'Arcevia, Francesco Mori con Roberto Altman, Oleg Supereco e Croce Taravella sono stati chiamati per elaborare i bozzetti per la decorazione del catino absidale e per la volta dell'aula. Un'anteprima di queste opere, prima del pronunciamento della Commissione, è stata in parte offerta alla mostra *Artisti per Noto e altrove. L'ombra del Divino nell'Arte contemporanea* allestita quest'anno da Vittorio Sgarbi a Palazzo Grimani, a Venezia, nel corso delle iniziative speciali promosse dal Padiglione Italia nell'ambito della 54 Biennale d'arte contemporanea della città lagunare.

NOTA BIBLIOGRAFICA

J. J. IDE, *Noto the Perfect Baroque City*, in *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 1958, n. 66;
C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino 1963;
G. GANGI, *Il Barocco della Sicilia orientale*, Roma 1964;
A. BLUNT, *Sicilian baroque*, 1968;
S. BOSCARINO, *Sicilia barocca. Architettura e città 1610-1760*, Roma 1981;
S. TOBRINER, *La genesi di Noto: una città siciliana del Settecento*, edizione italiana a cura di Corrado Latina, Bari 1989;
AA.VV., *Noto*, Noto, Associazione culturale "Alcide De Gasperi" 1992;
L. DUFOUR, H. RAYMOND, *Dalla città ideale alla città reale*, 1993;
S. TRINGALI, *La ricostruzione della cattedrale di Noto*, in M. M. Segarra Lagunes (a cura di), *Manutenzione e recupero nella città storica*, Roma 1999;
M. GIUFFRÈ, H. NEIL, *La Sicilia nella storia dell'architettura italiana: il Settecento*, Milano 2000;
L. DECANINI, G. F. PANZA (a cura di), *Scenari di pericolosità sismica ad Augusta, Siracusa e Noto*, CNR – Gruppo Nazionale per la Difesa dei Terremoti, Roma 2000;
R. DE BENEDICTIS, S. TRINGALI, *La ricostruzione della cattedrale di Noto*, 2000;
R. LA ROSA, *La ricostruzione della cattedrale di Noto*, in *Kalos*, 12, 2000, 1, pp. 20-23;
F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale: il secolo d'oro*, Roma 2002;
F. P. CAMPIONE, *La cultura estetica in Sicilia nel Settecento* in *Annali del Dipartimento di Filosofia Storia e Critica dei Saperi*, Palermo 2005;
C. CHENIS, *Il programma iconografico della cattedrale. Catechesi e culto nella narrazione figurativa e nella bellezza estetica*, in *Amici della cattedrale di Noto*, anno II/3, 2006, pp. 4-18;
R. LA ROSA (a cura di), *La rinascita della cattedrale di Noto*, Verona 2007;
La Cattedrale restituita. La ricostruzione della Chiesa Madre di Noto tra forme, parole e sguardi, a cura del Dipartimento della Protezione Civile, Roma, 2007;
M. MERCEDES BARES, *Una raffigurazione settecentesca della cattedrale di Noto*, in *Lexicon*, 7.2008, pp. 70-72;
L. GUZZARDI, M. M. BARES, *Frammenti medievali. Da Noto antica al Museo civico di Noto*, 2010.

pp. 68-69:
16. Giuseppe Ducrot
Nuovo *Altare* con *Crocifisso* e *Ambone*.

17. Roberto Ferri,
Gesù cade per la terza volta, bozzetto a matita e olio su tela della IX Stazione della *Via crucis*.

Un'impresa storica e per la storia

Vittorio Sgarbi

Domenica 13 febbraio 2011 il vescovo di Noto Antonio Staglianò, dotto teologo e poeta, con il sindaco di Noto, Corrado Valvo, e il Prefetto di Siracusa, Carmela Floreno, commissario per la ricostruzione su delega della Protezione Civile, hanno inaugurato la Cattedrale restituita nell'architettura e negli apparati decorativi. Una commissione costituita da Luciano Marchetti, Paolo Marconi, Mariella Muti, Fabio Carapezza Guttuso, Francesco Buranelli e chi scrive, per conto della Presidenza del Consiglio dei Ministri, ha ordinato e seguito la vasta decorazione pittorica, le sculture dell'altar maggiore, della sedia episcopale, del pulpito, le vetrate e i bozzetti per la *Via Crucis*, ancora in corso d'opera, e per le sculture delle nicchie. Un'impresa vasta e impegnativa che si iniziò quando il bravo architetto restauratore, Salvatore Tringali, che aveva ricostruito nelle linee originali l'edificio, mi chiese una consulenza per la pavimentazione e gli arredi mostrandomi, alcuni esempi di design contemporaneo. Rabbrividii e pensai al paradosso del contrasto fra tanta fedeltà nel risarcimento architettonico e l'assoluto capriccio nella decorazione interna. Nacque così l'idea, di cui parlerò più diffusamente, di mantenere lo stesso rigore per tutta l'impresa, in una coerente e ambiziosa visione dell'arte sacra. Sembrò, forse, un'idea utopica, o retrograda.

Quando la commissione fu istituita, il Vaticano indicò come suo esperto monsignor Carlo Chenis, responsabile dell'ufficio per l'arte sacra e, dopo qualche tempo vescovo di Civitavecchia: un uomo sensibile e acuto, pronto alla sfida e convinto degli stessi principi che io avevo richiamati per scongiurare il rischio di un arredo moderno e convenzionale. Con lui individuammo forse l'unico pittore in grado di portare a termine gli affreschi dei pennacchi e della cupola secondo l'iconografia concordata e in uno stile neopurista che dovrà apparire senza tempo. Si tratta di Oleg Supereco, artista russo, carissimo a Chenis, che da anni vive a Zerman vicino a Treviso e alacremente studia la grande pittura italiana e le tecniche tradizionali. I quattro evangelisti, l'Assunta e gli Apostoli sono i soggetti che ha affrontato nell'area del presbiterio con uno sforzo anacronistico ed esemplare, con pulizia e misura, e un impeccabile mestiere. Non meno impegnativa l'opera portata a compimento da Giuseppe Ducrot, lo scultore a cui sono stati affidati l'altare, il pulpito e la sedia episcopale, in un delirio onirico, e con una spaventosa quanto tradizionale sapienza tecnica che riproduce lo spirito del barocco romano. Bernini è il suo idolo e il suo modello: l'imponente e mae-

1. Nicola Arduino
La Gloria di San Corrado, 1952
(opera distrutta), Noto, Cattedrale.

stoso volume dei tre elementi esalta le linee sobrie del barocco netino intensificandone l'effetto. Ducrot, fra le altre cose, si era già misurato a Roma, nella prospettiva esterna di Palazzo Spada e nella riproduzione delle cornucopie trafugate da Napoleone a Villa Borghese, in collaborazione con Vito Cipolla.
La rinascita attuale della Cattedrale, a lavori di decorazione ancora non ultimati, è segnata dalla luce filtrata dalle vetrate, disegnate e realizzate da Francesco Mori, un altro giovane virtuoso, sobrio e sensibile, che si era in passato distinto per avere duplicato le vetrate di Duccio di Buoninsegna per la Cattedrale di Siena.
Intanto il cantiere non è chiuso; e altri artisti si applicano a pale d'altare, statue per gli altari laterali e la decorazione del catino absidale: i bozzetti sono riusciti e anche sorprendenti.
Prima di entrare nel dettaglio dell'individuazione degli artisti e del successivo affidamento delle opere, è necessario ripercorrere le vicende di ricostruzione. Infatti, dentro la Cattedrale di Noto, dopo il crollo parziale, si pone la questione di una coerenza, non prevista dall'architetto Salvatore Tringali il quale, una volta ricostruito in maniera fedele e assolutamente rigorosa, e anzi migliorando sul piano strutturale e statico la Cattedrale, la quale oggi non potrà correre il rischio di crollare nuovamente, pensa ad un arredo contemporaneo. Quando ne parla con me, gli faccio notare che, se abbiamo scelto di non fare una chiesa nuova, ma di ricostruirla com'era e dov'era, nelle forme esatte che aveva prima, sarebbe stato necessario, coerentemente, fare lo stesso anche per le decorazioni e l'arredo.
I pittori che vi avevano lavorato sono morti e l'altare è crollato, era quindi necessario trovare artisti pronti a fare un'operazione anacronistica, non forzata, non di decorazione scenografica, ma di convinzione estetica. Questi dovranno avere, però, l'umiltà, o forse l'orgoglio, o la superbia, di potersi misurare con una decorazione che, ovviamente figurativa, quindi un ulteriore vincolo e obbligo, sia però coerente con la loro ispirazione e con le linee dell'architettura ricostruita, che, fino al momento del crollo, avevano visto con una decorazione la cui ultima data era il 1952 e, tra l'altro, in uno spirito a sua volta anacronistico. Quindi ho pensato che per la decorazione pittorica ci si potesse attestare su un gusto neutrale e purista, che possiamo definire nazareno; e così è stato, come si è già detto. Supereco ha applicato il buon fresco con grande realismo e con una figurazione tradizionale, non

2-3. Bruno d'Arcevia
Bozzetti per il catino absidale della Cattedrale di Noto
olio su tela, 2011.

snaturando il suo stile, sull'onda lunga di una sensibilità affine a quella dei nazareni e dei puristi, e cioè di quei pittori che lavorano ai primi dell'Ottocento, in un gusto che è un po' quello di Perugino e di Raffaello. Certo si può opinare questa scelta, che è una scelta mediana; non si può rifare il Settecento se un'artista non lo ha come vocazione.
Si può dipingere, però, una figurazione che sia sobriamente contenuta e che arriva a una singolare sintonia con il purismo del primo Ottocento, o dei nazareni. Il risultato di ciò lo si può vedere: i pennacchi e la cupola sono stati concepiti da Oleg Supereco secondo questo spirito e nessuno direbbe che sono opere di un artista contemporaneo. Sembrano essere lì almeno dall'Ottocento, così come la pala ricollocata di Nicola Arduino. Si sono fatte, o rifatte, le vetrate, affidate a Francesco Mori che ha espresso un gusto anch'esso anacronistico che si ricollega a Duilio Cambellotti.
Quanto fin qui è stato realizzato, e quanto lo sarà in futuro, ci porta a un'epoca che è quella di una stratificazione, di un palinsesto di decorazioni, che la Cattedrale aveva dentro di sé. Ogni cosa appare e dovrà apparire, anche al termine dei lavori, come la cristallizzazione di una situazione in cui la chiesa versava prima del disfacimento parziale.

4. Rocco Normanno
Progetto per la decorazione del catino absidale di Noto con le Virtù teologali e cardinali, 2011
tempera su tavola.

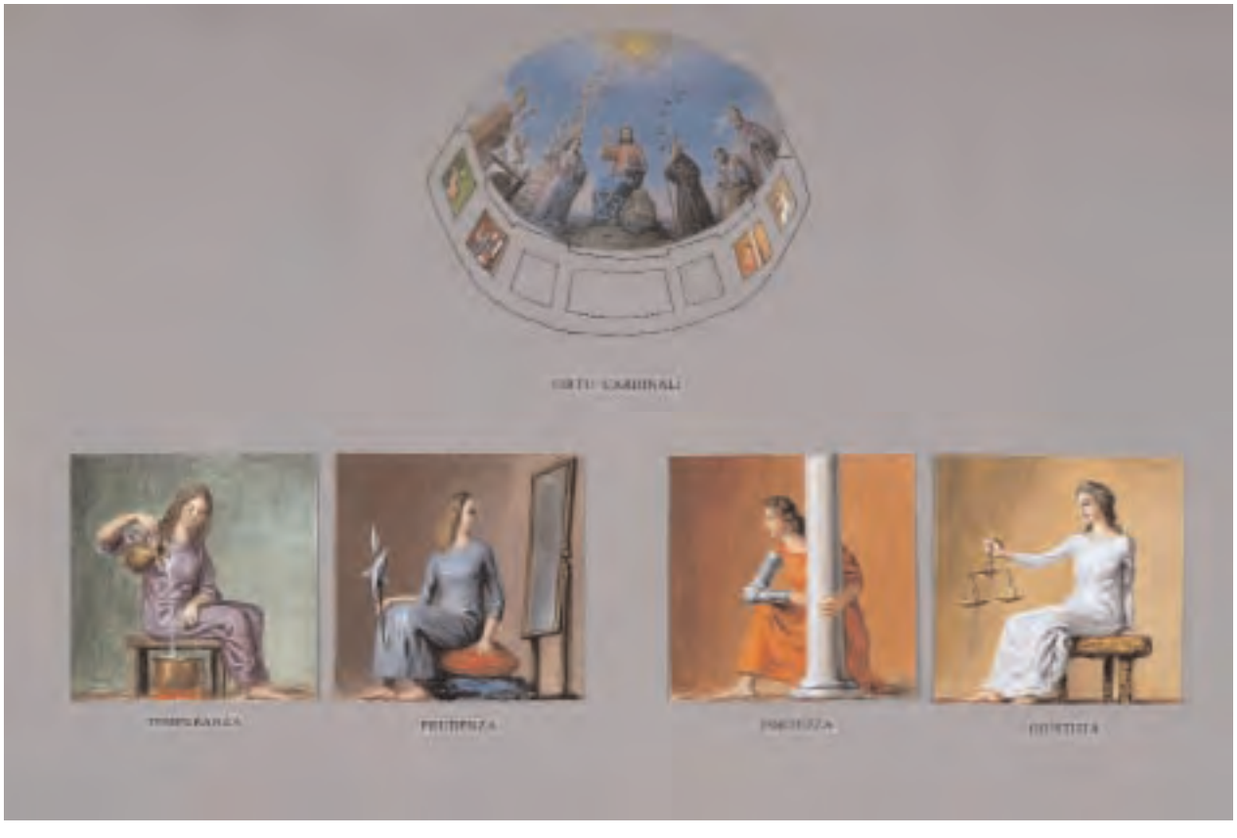
Fin qui quanto è stato fatto. Ora gli artisti sono chiamati a una prova più difficile, relativa alla decorazione dello spazio più grande: la volta.
Il primo che si è applicato a questa decorazione, per continuare quanto aveva fatto Nicola Arduino adattandosi a una sensibilità tiepolesca, sia pure non incoerente con la sua visione, è stato Lino Frongia, chiamato per il suo straordinario virtuosismo.
Frongia non ha accettato questo vincolo anacronistico e ha fatto una *Madonna della Scala*, di gusto picassiano e chagalliano, che sarebbe, al di là della qualità assoluta, fortemente irruente e dirompente all'interno di quello spazio, facendo perdere, ai visitatori, la sensazione di entrare in uno spazio che non è stato violato dal crollo. Anche perché, la sensazione che deve avere chi entra nella Cattedrale di Noto è quella che non sia mai crollata e la veda com'era prima, com'era nel Settecento, nell'Ottocento e nel Novecento. Non abbia, quindi, la sensazione di qualcosa che è stato fatto dopo, nel gusto del nuovo millennio.
Anche questa può sembrare una bizzarria: perché si vuole impedire agli artisti di essere nel loro tempo? Per la stessa ragione per cui a Nicola Arduino si è impedito di essere un'artista novecentesco ed egli ha dipinto un affresco tiepolesco. E anche altri

5. Rocco Normanno
Studio dell'allegoria della Temperanza, 2011
tempera su tavola.

6. Rocco Normanno
Progetto per la decorazione del catino absidale di Noto con l'allegoria della Carità, 2011
tempera su tavola.

7. Rocco Normanno
Progetto per la decorazione del catino absidale di Noto con partiture radiali, 2011
tempera su tavola.

artisti che hanno lavorato, anche due secoli o un secolo e mezzo dopo la costruzione della chiesa, hanno accettato il vincolo dell'iconografia, della committenza e della forma che richiamasse epoche diverse da quelle del Novecento.
Pensando a questo punto di vista, si può concludere che si tratti di un capriccio o di una forzatura autoritaria da parte della commissione, e può anche essere. È vero però che fatta eccezione per il più predisposto Lino Frongia che si è ribellato alle imposizioni commissariali, rifiutando di essere un'artista che ha un buon mestiere come Arduino, o come Ottavio Mazzonis, non pretendendo di far vedere la sua concezione di un soggetto tradizionale in chiave assolutamente contemporanea.
Con questo spirito, mantenendo coerenza con la loro visione, sono stati interpellati per il catino absidale e anche per i bozzetti della volta: Bruno d'Arcevia, Stefano di Stasio, Rocco Normanno, Giovanni Tommasi Ferroni, Francesco Mori, Croce Taravella e Roberto Ferri. Quest'ultimo, non volendosi applicare all'affresco, ha realizzato però alcune bellissime tele per la *Via Crucis*.
Gli artisti dovranno lavorare non più ad un affresco, come si era pensato in prima battuta, ma ad un dipinto su tela. Quindi saranno predisposti i bozzetti per una tela da applicare entro una cornice polilobata, dipinta in studio non con la cervice riversa, come chi deve dipinge un affresco su una volta, mettendosi disteso come ha fatto Michelangelo nella Sistina.
Gli artisti hanno lavorato ispirandosi alla *Gloria di San Corrado* dipinta da Nicola Arduino per mezzo di una fotografia che è stata loro inviata, affinché potessero conoscere lo schema entro cui muoversi.
Anche qui si può discutere sulla costrizione, liberamente accettata, perché siamo dentro una chiesa e non in uno spazio libero e l'artista non esprime la propria religiosità individuale, sapendo di partecipare a un'impresa corale in una chiesa, come non capitava forse da più di un secolo. Non è una chiesa nuova a cui ci si possa applicare con una pittura nuova; è una chiesa del Settecento ricostruita fedelmente che è fortunosamente crollata e impone il risarcimento di ciò che era. Una situazione complessa e pressoché unica.
La Cattedrale di Noto è il cantiere che offre la possibilità di fare arte sacra entro uno schema prestabilito. In questo contesto, l'artista, come l'architetto Tringali, deve semplicemente restituire le forme come apparivano; ripristinare lo spirito delle forme delle opere d'arte, delle sculture e delle pitture, nella condizione della chiesa che era, e che oggi è di nuovo, e non è uno spazio vuoto, bianco, o libero. Si tratta di uno spazio nel quale gli artisti sono chiamati a risarcire quanto è andato perduto. È un risarcimento che richiede umiltà, in un luogo che non appare del nostro tempo, come di fatto è, essendo ricostruito, ma è del Settecento, dell'Ottocento, del primo Novecento. Queste condizioni ci portano a indicare la Cattedrale di Noto come un cantiere anomalo.
Il destino vuole che la visione di alcuni pittori, cosiddetti anacronisti, ci consenta di chiamarli per questo fine, senza violarli, o violentarli, rispettando la loro ispirazione. L'anacronismo appartiene agli anni '80 e vede gli artisti nelle condizioni di ispirarsi a stili precedenti con una tipica attitudine postmoderna. Ecco quindi che oggi si arriva alla possibilità di una concezione estetica autentica che non eluda i soggetti, i temi, i santi. Questo è particolarmente vero per gli scultori che sono stati chiamati a riempire le quattordici nicchie che prima non ospitavano sculture. Ebbene, ben nove scultori sono stati chiamati a rappresentare i dodici Apostoli, San Francesco e Santa Chiara e sono: Giuseppe Bergomi, Tullio Cattaneo, Livio Scarpella, Demetrio Spina,



Filippo Dobrilla, Giuseppe Ducrot, Gaspare da Brescia, Ernesto Ornati e Vito Cipolla. Ad ognuno è stato chiesto di fare invenzioni che saranno sorprendenti, perché nella vocazione di questi artisti figurativi c'era pure il soggetto religioso, anche se ad alcuni di loro nessuno lo aveva mai chiesto.
Dunque nella composizione della Cattedrale di Noto ci sono e ci saranno novità rispetto a quanto visto dall'ultima persona che era entrata prima del crollo, con i lampadari di Murano, con le lesene dipinte, con gli apparati liturgici. Ci saranno cose che prima non c'erano, ma che sarebbero potute già essere lì, in uno spazio senza tempo. Per la realizzazione è stata data l'indicazione di realizzarle in stucco o in gesso, come quelle di Giacomo Serpotta e gli artisti scelti sapranno esprimere una visione purista, con una figurazione sobria e composta. Non solo, essi hanno mostrato largamente di volersi muovere in questa dimensione. Dunque questa sfida non contraddice l'ispirazione di questi artisti, non altera la direzione della loro sensibilità e non chiede loro di applicarsi a un tema anacronistico di soggetto religioso, in una chiesa del Settecento.
Si tratta quindi di una ricostruzione che ha un senso e che ripropone quello che è stato o che poteva essere stato. Ma mai oltre il tempo che la chiesa evoca. Fuori dal Tempio possono stare le avanguardie, che sono profane.
Non si chiama a questa realizzazione un artista informale, o astratto, o neocubista, per-

8. Stefano Di Stasio
Studio della fascia sottostante il catino con le Virtù teologali, 2011
tecnica mista su carta.

9. Stefano Di Stasio
Studio delle parti estreme della fascia sottostante il catino con le Virtù cardinali, 2011
tecnica mista su carta.

10. Stefano Di Stasio
Studio per il catino absidale della Cattedrale di Noto con partiture radiali, 2011
tecnica mista su carta.

11. Giovanni Tommasi Ferroni
Bozzetto della parte sottostante con le Virtù, 2011
olio su tela.

ché quello che queste esperienze hanno rappresentato è fuori da qualunque dimensione religiosa.
Se Dio è morto tutto è permesso.
Per questo in chiesa possono entrare gli artisti disponibili a misurarsi con il soggetto religioso e che non lo intendano come una contraddizione della loro ispirazione. È il caso degli artisti chiamati a Noto.
Così facendo, la scommessa di confrontarsi col tema religioso sembrava consono proporla, fra gli altri, ai bresciani Livio Scarpella, Tullio Cattaneo, Giuseppe Bergomi. Si trattava di una scommessa: perché non far loro affrontare anche soggetti sacri?
Questa è stata la forzatura della commissione, per cui la Cattedrale di Noto sarà ricca di opere d'arte di artisti contemporanei che non hanno fatto nient'altro che seguire la loro ispirazione.
Abbiamo offerto loro una chiesa ricostruita perché potessero traslare la loro ispirazione, laica o profana, dentro la chiesa, senza forzarli, ma assecondandone un estro, una vocazione che sembrava impossibilitata a manifestarsi. In realtà, ognuno di loro non aspettava altro che questo momento.
Sicuramente gli artisti chiamati a Noto sono solo una parte dei tanti che hanno una poetica che non è forzata dalla richiesta di un soggetto religioso da parte del committente. Su questo fronte penso ad Antonio Berti, a Venanzo Crocetti, ad Aroldo Bellini, artisti che hanno dato una prova pre-anacronistica, la stessa che oggi intende come un punto d'arrivo e quasi un obiettivo del proprio lavoro un'artista come Roberto Ferri, in particolare quando si applica alla *Via Crucis* per Noto. Nella sua visione, nella sua perizia di mestiere, c'è un purismo e un rispetto dell'iconografia devozionale ottocentesca che crea un effetto di spaesamento, perché le sue opere sembrano veramente concepite nella seconda metà dell'Ottocento.
Lo stupore si manifesta borgesianamente quando apprendiamo che sono dipinte oggi. In questo caso è palese pensare che ci sono artisti che si sentono più a loro agio nel-

l'avere il vincolo dell'iconografia obbligata. Tutti quelli invitati a Noto hanno questa predisposizione, e quindi si sono applicati e si applicheranno alla decorazione della Cattedrale con lo stesso spirito di Nicola Arduino ricalcando un linguaggio neo tiepolesco. Con una differenza però: che il soffitto di Arduino è un ritorno a una visione che è quella di Tiepolo, mentre la concezione e lo stile degli artisti che oggi lavorano è perfettamente corrispondente alla loro estetica, al loro stile, alla loro visione, anche in soggetti non religiosi. Come se averli chiamati al soggetto religioso, consentisse loro di perfezionare, potenziare, e aumentare la loro stessa ispirazione, non contraddicendola, non contrastandola, ma favorendola.

È anche per questo che il cantiere di Noto è assolutamente straordinario. Perché individua una serie di artisti che fra loro non avevano un collegamento, se non due o tre di loro, ma che la commissione trova in diverse sedi, constatando la loro coerenza e compatibilità per la stessa sede e lo stesso obiettivo. Alcuni vengono da Brescia, altri da Roma, dalla stessa Sicilia, dalla Toscana, e sono pronti a soddisfare questa richiesta che non era plausibile fino a che non si fosse ricostruita la Cattedrale di Noto.

Al termine di tutti i lavori, sarà interessante capire fino a che punto questa sfida è stata vinta e se è stata favorita dalle circostanze o meno. Occorrerà, in questo, tener con-

12. Croce Taravella
Bozzetto per il catino absidale senza partiture radiali, 2011
tecnica mista ed incisione su tela.

to che si è operato non in una chiesa nuova, spesso senza nessun riferimento alla tradizione architettonica, ma in una ricostruzione di un edificio del Settecento. E quindi, quando entreremo, e già entrando oggi, nella Cattedrale di Noto avremmo la sensazione di vedere un cantiere, di vedere un laboratorio dell'arte contemporanea, senza che questa debba essere legata necessariamente al preconcetto o al pregiudizio dell'avanguardia, dell'astrazione, dell'informale, delle ricerche che hanno caratterizzato gran parte del Novecento.
Ritornando in epoca postmoderna, nello spazio e nel recinto dell'architettura religiosa, si può notare che quest'ultima ha alcune regole: l'iconografia ha temi precisi, gli artisti disponibili ci sono; e mettere insieme questi elementi consente di avere una decorazione coerente rispetto alla ricostruzione.
Dunque il cantiere di Noto rappresenta una documentazione dello stato dell'arte sacra contemporanea; per tale ragione ho voluto rendere visibile questo spaccato dell'arte nella mostra collaterale alla 54. Biennale d'Arte di Venezia, svoltasi a Palazzo Grimani (30 settembre – 27 novembre 2011), declinandolo nel titolo: *Artisti per Noto e altrove. L'ombra del Divino nell'Arte contemporanea* (catalogo Edizioni Cantagalli).
L'ombra del Divino è un'ombra e non una luce perché, in senso stretto, quello che ha fatto Arduino prima, e lo ha fatto con furbizia, quello che ha fatto Mazzonis dopo, seguendo Arduino ma anche la sua ispirazione, e quello che fa Ducrot oggi è l'ombra di un'esperienza estetica già data.

13. Roberto Altmann e Francesco Mori
Studio per il catino absidale, 2011
tecnica mista su tela.

Così, Giuseppe Ducrot è l'ombra di Bernini, mentre Bergomi e Scarpella o Cattaneo sono l'ombra di Giacomo Serpotta o di una scultura di grande eleganza tra Rinascimento e Neoclassicismo.
Nel concetto di ombra è possibile "adombrare" che quanto costituiva un darsi nel mondo in Donatello, Michelangelo o Bernini, era uno stare nel mondo con le forme diverse di Donatello, Michelangelo e Bernini. Nel contemporaneo, per chi quelle forme voglia riprodurre, o ripercorrere, o mimare, l'esito è produrne un'ombra.
L'ombra non vuol dire qualcosa che non ha la sua piena forma, bensì qualcosa in cui si sente ciò che è stato, sentendo che l'opera realizzata non è una copia, ma è l'ombra di quella forma.
Dio non manda più la sua ispirazione nel Mosè di Michelangelo, nella Madonna di Bruges, nei grandi capolavori del Buonarroti, che sono luce di Dio, ma attraverso di loro, attraverso il loro riferimento, il loro modello, il loro esempio, la loro forza, porta alcuni artisti a tentare di continuare quella visione in negativo, come in una riproduzione fotografica, in cui si vede l'evidenza riproduttiva e si avverte chiaramente che non ci si trova dinanzi alla realtà.
L'ombra del Divino è la condizione nella quale questi artisti si pongono, in un luogo dove abbiamo anche l'ombra dell'architettura, perché l'architettura ricostruita non è l'originale, ma ne ha tutta la forma: è come un calco la cui attualità riproduce uno spazio che sentiamo essere lo stesso di prima, ma avvertiamo anche che è uno spazio rinato, che si tratta di una rinascita. È proprio in questa logica di rinascita della forma che si pone l'impresa degli artisti a Noto. Essi lavorano all'interno della loro visione, con un binario, una pista segnata, un'indicazione a cui si accomodano e che talvolta esaltano e potenziano, non umiliandosi o piegandosi ad essa, ma offrendo una loro interpretazione del soggetto richiesto dalla committenza che indica temi o necessità, come quella del vescovo di Noto che chiede di non moltiplicare i santi nella chiesa. Nella liturgia del nostro tempo c'è una semplificazione dei santi rispetto al passato. Si genera così un paradosso. Invece di avere i dodici Apostoli nella volta di Oleg Supereco, e altri santi, anche di rilievo, magari di tradizione siciliana, nelle nicchie, in queste ultime troviamo ancora i dodici Apostoli. In questo modo si soddisfa la richiesta del vescovo Antonio Staglianò, il quale non ha voluto che ci fosse un proliferare di santi, ognuno con il suo culto, la sua iconografia.
L'ombra del Divino nell'arte contemporanea è, nel cantiere e nel laboratorio di Noto, una meraviglia che si propone al mondo attraverso l'idea che sia possibile l'impossibile e che si possa tentare di non far prevalere l'individualismo, la superbia.

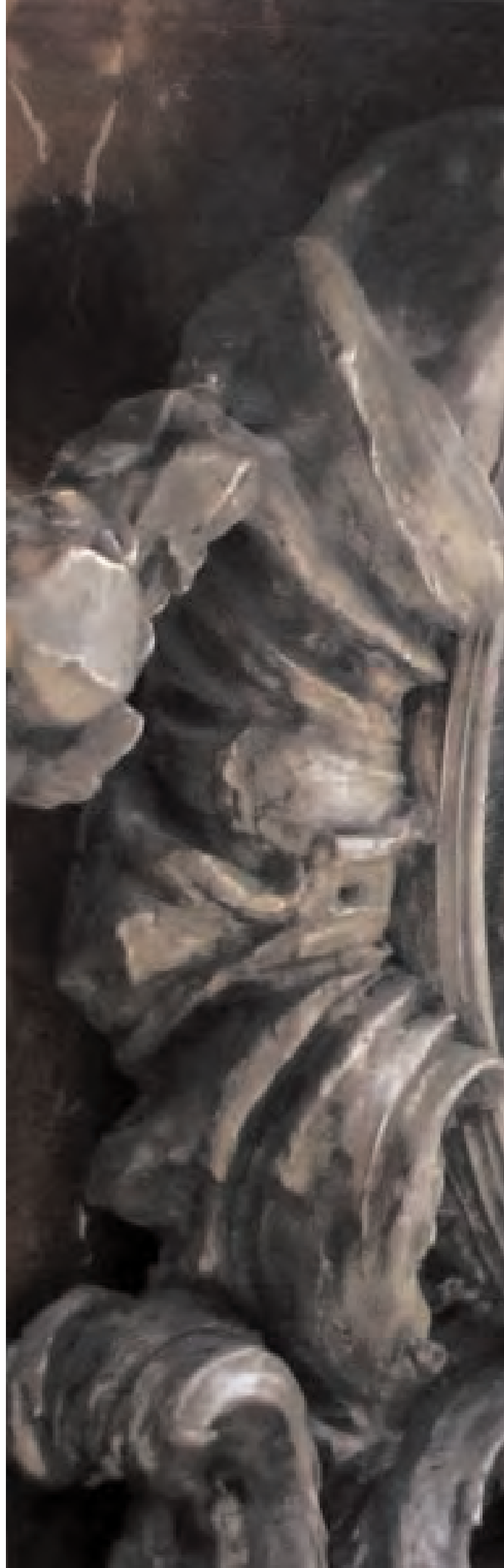
OPERE REALIZZATE

Giuseppe Ducrot

L'artista, al centro della foto.

Nasce a Roma nel 1966. Nel 1980 partecipa alla mostra collettiva *Graffiti Murali* al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Nel 1984 tiene la prima personale alla Galleria Carlo Virgilio di Roma.
All'inizio degli anni Novanta si avvicina progressivamente alla scultura lavorando nello studio di Vito Cipolla scultore di busti romani in stile. Sempre nel 1990 durante il servizio militare realizza una serie di pastelli, ritratti di commilitoni, che nell'anno seguente verranno esposti nella Galleria Carlo Virgilio con il titolo *Ritratti in divisa*. E nel 1995 espone le sue sculture alla Galleria d'Arte Moderna di Roma ed esegue il *Busto di Marc'Aurelio giovane* per la facciata del Museo Borghese. Nel 1996 è invitato alla XIII Quadriennale d'Arte di Roma.
Tra le commissioni pubbliche ricordiamo: nel 1996 l'*Erma di Ninfa* per Piazza Capo di Ferro a Roma, nel 1998 *Vaso bacchico e due cornucopie* per lo scalone del Museo Borghese, nel 1999 il *Busto reliquiario* in bronzo di San Filippo Neri per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma, nel 2000 l'altare, l'*Ambone*, il *Trono* e la *Statua di San Benedetto* per la Cattedrale di Norcia.
Nel 2000 realizza una serie di pastelli per il film I Cento passi di Marco Tullio Giordana. Nel 2003 riceve la commissione per il *Monumento a San Benedetto* per la città di Cassino, inaugurato nel 2005. Sempre nel 2005 partecipa alla mostra *La scultura italiana nel XX secolo* alla Fondazione Arnaldo Pomodoro di Milano. Per il centenario della nascita di Ettore Majorana riceve la commissione di un busto in bronzo, realizzato nel 2006. Nel 2007 riceve la commissione per realizzare la *Scultura di San Giovanni Battista* da collocarsi in una nicchia interna di Santa Maria degli Angeli. Nel 2010 viene inaugurata nella Basilica di San Pietro la statua di *Sant'Annibale Maria di Francia*; del 2011 è la consacrazione di *Altare*, *Ambone* e *Crocifisso* per la Cattedrale di San Nicola a Noto (Siracusa).

Altare, Ambone, Croce, bozzetti e particolari



Francesco Mori

Francesco Mori (28-03-1975) inizia precocemente il suo percorso artistico come autodidatta. Negli anni universitari (si è laureato nel 2001 in Storia dell'arte medievale all'Università degli studi di Siena, conseguendo nel 2005 il dottorato di ricerca nella stessa materia con una tesi sulla scuola giottesca umbra, sotto la guida del prof. Luciano Bellosi) sente l'esigenza di affidarsi alla guida di alcuni "maestri", da frequentare "a bottega", in un rapporto personale e diretto. L'ammirazione per la magistrale lezione di Pietro Annigoni (1910-1988) lo spinge ad andare a ricercare i suoi allievi e i suoi frequentatori, sotto la cui guida perfeziona la conoscenza delle tecniche pittoriche e del disegno. Nel 2006 ha ricevuto dall'Opera metropolitana l'incarico di dipingere una riproduzione della celebre vetrata realizzata nel 1288 da Duccio di Buoninsegna per l'oculo absidale della Cattedrale di Siena, copia che ha sostituito l'originale ora musealizzato (Siena, museo dell'Opera). In quest'impresa sono state sintetizzate le capacità tecniche dell'artista alla sensibilità dello storico dell'arte, chiamato a far rivivere lo stile del maestro senese, fin nei tratti della pennellata, sia lo stato di conservazione del modello originale. Nel luglio del 2009 gli sono state commissionate le vetrate per la ricostruita Cattedrale della città di Noto, i cui primi otto pannelli, raffiguranti i *Sette sacramenti* e la *Parola di Dio*, sono stati collocati nel dicembre del 2010 nel tamburo della cupola del duomo netino.

Alla sua attività di pittore di vetrate artistiche ha inoltre sempre affiancato la produzione di tavole e tele a olio e tecniche miste, avvicinandosi con passione anche all'incisione. Numerosa è soprattutto la sua continua applicazione al disegno, che occupa un ruolo assolutamente privilegiato nell'elaborazione di ogni sua opera.

Da circa sei anni è impegnato come docente in corsi tenutisi in Toscana e Liguria (storia dell'arte, affresco, disegno, pittura a olio). Contemporaneamente, seguendo un'antica passione, ha condotto un'approfondita ricerca sulle tecniche, i materiali e gli stili della miniatura medievale. La partecipazione di corsi specialistici e la frequentazione personale di maestri calligrafi italiani ed europei, quali Anna Ronchi, Klaus Peter Schäffel e Ivano Ziggiotti, gli hanno permesso di approfondire le questioni stilistiche e tecniche che ruotano attorno alla produzione del manoscritto miniato. Francesco Mori ha già svolto e tutt'ora svolge presso il polo museale del Santa Maria della Scala di Siena corsi di miniatura medievale e di disegno.

L'artista, attualmente, vive e lavora a Grosseto, sua città d'origine.

Vetrate della cupola raffiguranti i Sette Sacramenti e la Parola di Dio, cm 275 x 130

Parola di Dio

Battesimo

Eucaristia

Confermazione

Confessione

Matrimonio

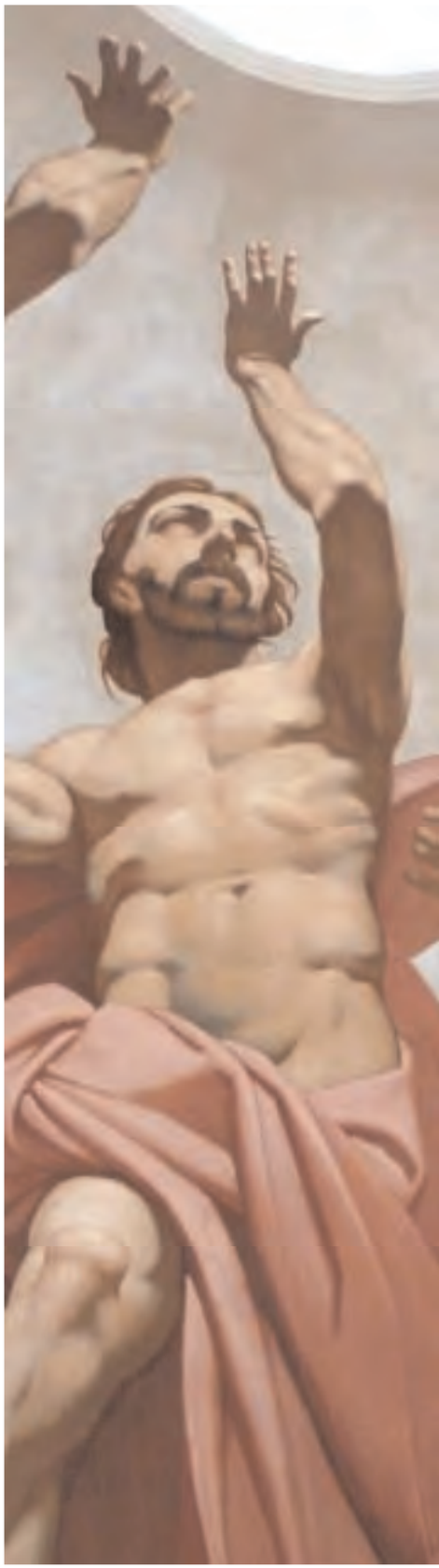
Ordine

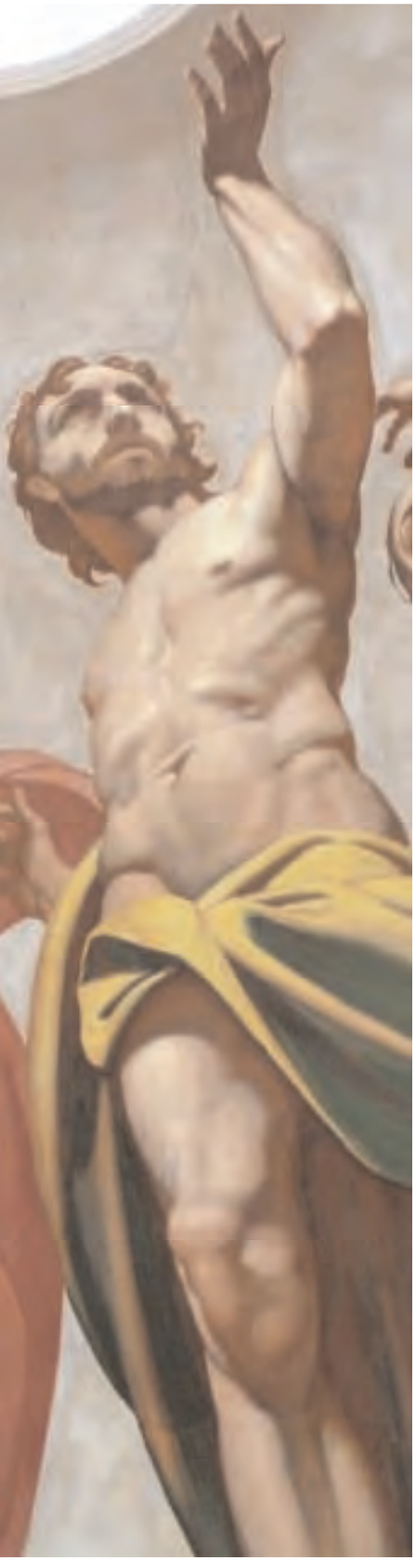
Unzione degli infermi

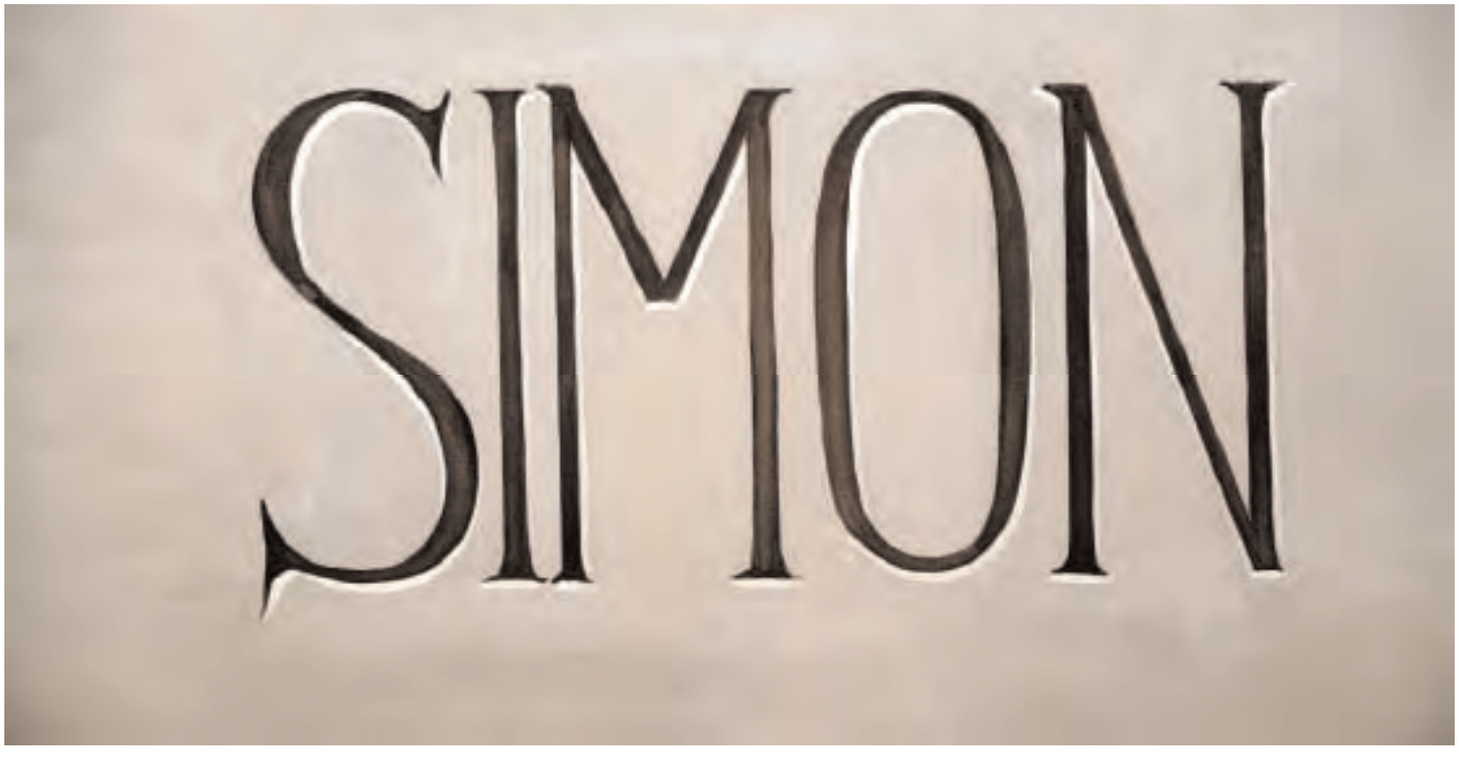
Oleg Supereco

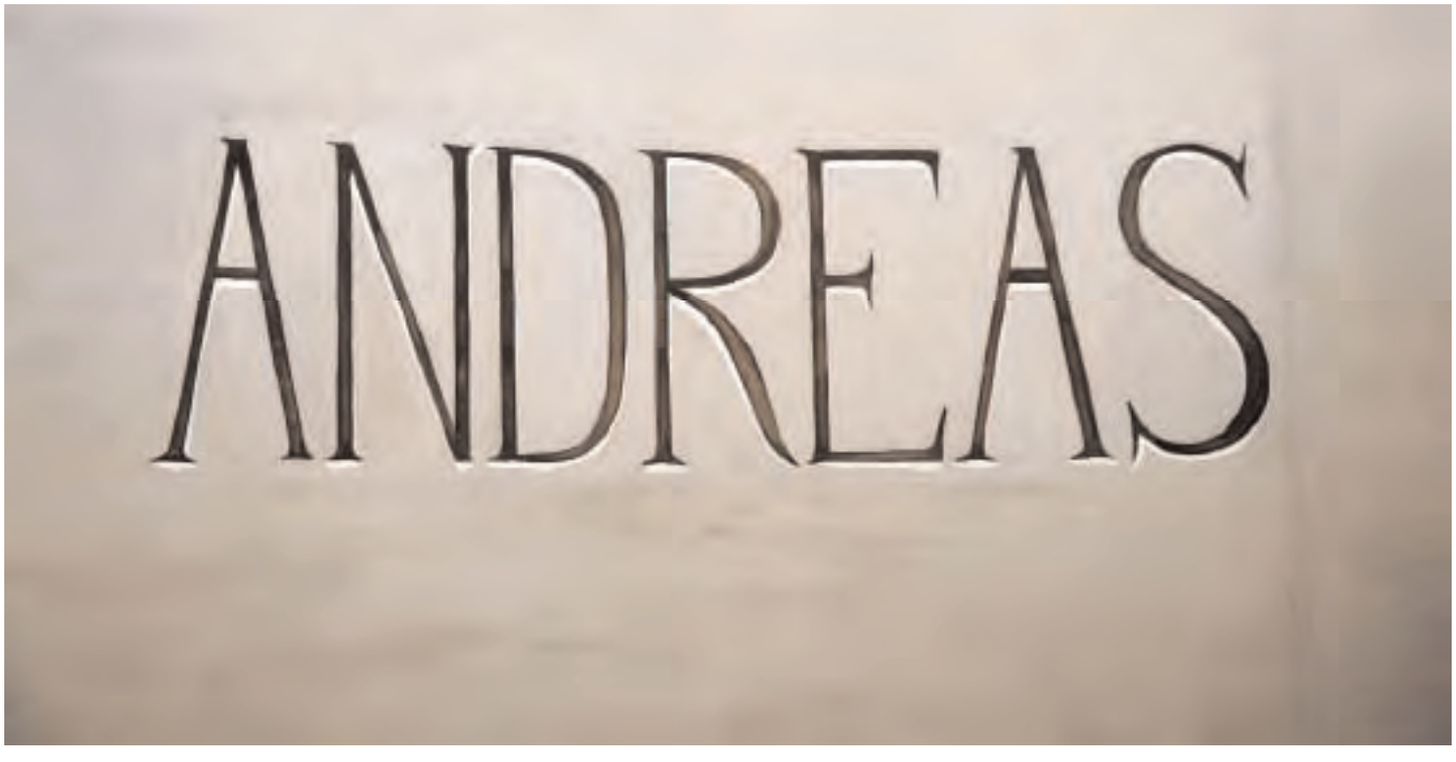
Oleg Supereco nasce a Mosca l'11 gennaio 1974, frequenta il Liceo Artistico di Mosca e successivamente si iscrive all'Accademia di Belle Arti diretta dal maestro Ilja Glazunov, fondamentale nella formazione artistica dell'artista.
Nel 1999 si laurea a pieni voti; nello stesso anno, grazie ad una borsa di studio, comincia a frequentare l'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove consegue nuovamente la laurea in pittura con il punteggio massimo.
Partecipa a numerose mostre collettive e personali in Russia, tra Mosca e San Pietroburgo, e in Italia, tra Venezia e Roma.
Nel 2009-2010 esegue il ciclo di affreschi per la cupola e i pennacchi della Cattedrale di S. Niccolò a Noto.

Gli affreschi della cupola e i sottostanti pennacchi






SIMON


ANDREAS

THOMAS
MATTHIAS

IESV
CHRISTI
MARCVS

VIRTVM ET VIRTVM ERAT
IOANNES

OPERE DA REALIZZARE

Giuseppe Bergomi

Giuseppe Bergomi è nato a Brescia nel 1953. Frequenta l'Accademia di Brera. Nel '78 tiene la sua prima personale come pittore nella sua città natale. Tre anni dopo inizia a modellare. Espone per la prima volta le sue sculture alla Galleria dell'Incisione di Brescia nel 1982. Da quel momento cominciano i rapporti con alcune delle più importanti gallerie italiane e straniere e il consenso della critica più prestigiosa. Nel '92 Jean Clair lo invita a partecipare al Premio istituito dal Centro Internazionale d'Arte Contemporanea Château Beychevelle. Qui lo scultore realizza una grande terracotta raffigurante "l'allegoria della Giustizia", con la quale vince il "Grand Prix Château Beychevelle 1993". Nel 1996 viene invitato alla XII Quadriennale d'arte di Roma, in tale occasione la Camera dei deputati acquista una sua opera. L'anno successivo gli viene conferito il "Premio Camera dei deputati" e si inaugura un'esposizione personale a Palazzo Montecitorio. Nello stesso anno il Principato di Monaco acquista due sue grandi sculture in bronzo, esposte alla VI Biennale di scultura di Montecarlo. Nel 2000 realizza una scultura monumentale in bronzo dal titolo "Uomini, delfini e parallelepipedi" per l'ingresso dell'acquario di Nagoya in Giappone. Nell'estate 2005 il Chiostro del Bramante di Roma ospita una grande esposizione dell'artista con sessanta sculture in bronzo policromo. La stessa mostra verrà inaugurata a Palazzo Martinengo a Brescia nel febbraio 2006. Varie le esposizioni che si sono susseguite dal 1978 ad oggi: al Shangai Art Museum nel 2007, al 54° Festival dei Due Mondi di Spoleto e alla Biennale di Venezia del 2011.

Santa Caterina

Tullio Cattaneo

Tullio Cattaneo nasce nel 1951 a Brescia, dove vive e lavora. Diplomatosi all'Accademia di Brera, ha vinto nel 1992 il primo premio al concorso in memoria di Domenico Ghidoni *Scultura Lombarda contemporanea* di Ospitaletto.
L'interesse prevalente dell'artista per la figura umana si rivela già nei bozzetti grafici e, nelle sculture, si articola in tre temi fondamentali: il nudo maschile eroico, il nudo femminile (bagnanti e Veneri) ed il ritratto, nel quale la matrice arcaica si sposa sia con la ricerca di stilizzazione sia col virtuosismo tecnico. Dal 2000 al 2005 ha diretto l'Accademia di belle arti "S. Giulia" di Brescia.
L'artista svolge la sua attività in una ricerca volutamente appartata, tanto che la sua prima esposizione è relativamente tarda e la partecipazione a mostre è contenuta. Si ricordano, nel 1986, la sua prima personale a Brescia presso la Galleria Il Segno Contemporaneo e nel 2010 la mostra *Tullio Cattaneo. L'emozione della forma* a Montichiari. Tra le collettive, la partecipazione, nel 1990, all'esposizione Scultura contemporanea bresciana a Villa Carcina a Brescia e nel 2008 *Notturni Dannunziani* presso il Vittoriale degli Italiani a Gardone Riviera.

San Matteo

San Giacomo Maggiore

Vito Cipolla

Nasce a Roccamena (Pa) il 09/08/1937. Si diploma presso l'Istituto Statale d'Arte di Palermo, dove insegna Scultura. Prende parte ai restauri della Chiesa barocca di Casa Professa. Restaura le Fontane del Garraffo e del Garraffello, e realizza due *Statue di San Francesco di Paola* e *Santa Oliva* per le nicchie della facciata della Chiesa di San Francesco all'Olivella.
Si trasferisce a Roma dove insegna scultura presso l'Accademia di Francia in Villa Medici. Collabora con Giuseppe Ducrot alla realizzazione delle *Cornucopie* e del *Vaso Bacchico*, poste presso la scalinata del Museo Borghese.
Realizza l'arredo sacro della Chiesa di San Bartolomeo in Cassino.
Attualmente è impegnato alla realizzazione dell'arredo sacro: *Altare*, *Ambone*, *Fonte battesimale* e *Cattedra Arcivescovile* per la Chiesa di Sant'Antonio presso San Cosma e Damiano, Diocesi di Gaeta.
Espone a Palazzo Grimani, Venezia, nella mostra *Artisti per Noto e altrove – L'ombra del Divino nell'arte contemporanea*.
Le sue opere figurano presso collezioni pubbliche e private in Italia in vari Paesi Europei e Stati Uniti.

San Giacomo Minore

San Filippo

Gaspare Da Brescia

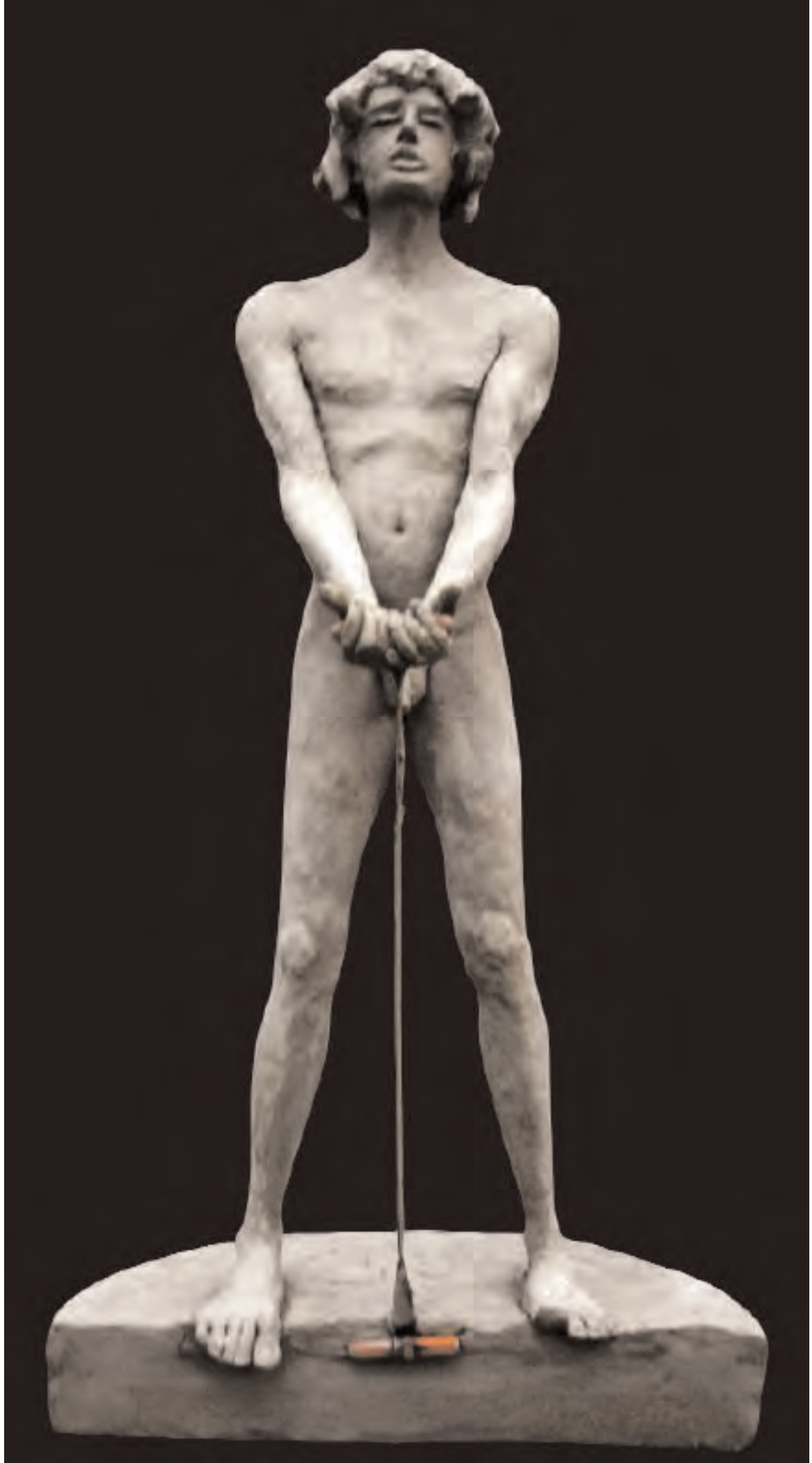
Gaspare Da Brescia nasce a Crotone nel 1955.
Non ancora maggiorenne parte alla volta del mondo, dando così avvio alla sua formazione artistica. “Le terre di tutto il mondo mi hanno insegnato la mia arte” risponde a chi lo interroga sulle influenze territoriali che hanno potuto determinare tanta eccezionale versatilità.
Per anni vive e lavora in Germania e in Francia ma anche a Roma e a Venezia, tornando spesso nella sua città natale. Un giorno, forse stanco dei rumori del mondo, si ritira nella sua residenza in Sardegna. È un periodo ascetico, in cui Gaspare Da Brescia cerca di toccare con le mani nude il cuore della sua arte.
A questo punto del percorso, Gaspare Da Brescia decide di tornare a Crotone, costruendo una *maison* d’arte immersa nella natura, con l’obiettivo di ridonare al mondo ciò di cui il mondo, per tutto il corso della sua fertile vita, gli ha fatto dono e che in questo cammino forse è stato perduto.

San Francesco

Filippo Dobrilla

Filippo Dobrilla nasce nel 1968 a Firenze. I primi esordi sono nel campo speleologico, insieme ad il gruppo speleologico fiorentino, esplora i due abissi più fondi d'Italia nelle Alpi Apuane.
Dopo una breve formazione nell'ambito del restauro ligneo, negli anni '90 si dedica allo studio della scultura, incontra il maestro Vasco Baldi, capomastro dell'opera del duomo, dal quale apprende i segreti dell'arte lapidea.
Inizia a scolpire cercando di riportare nel marmo e nella pietra i dipinti del cinquecento toscano, quasi a evocare la grande iconografia del passato. Sono di questo primo periodo le riproposizioni delle figure di San Brandano, San Giorgio, San Rocco e San Sebastiano. Tutte riproposte secondo una sensibilità moderna con pose reinventate.
Alla fine degli anni '90 in una mistione tra ascetismo e misticismo, scolpisce in solitudine un gigante nelle profondità abissali delle Alpi Apuane (Abisso Saragato).
Nel 2001 espone a Vienna presso il Vienna art Center, Kunstler der Gegenstandlichkeit e nel 2007 presso Palazzo della Ragione a Milano; nel 2009 partecipa al Festival dei 2 Mondi di Spoleto e alla collettiva "Arte, Genio e Follia" presso Santa Maria della Scala a Siena.
Nel giugno 2011 partecipa alla 54ª Biennale di Venezia nel Padiglione Italia.

San Mattia



San Simone

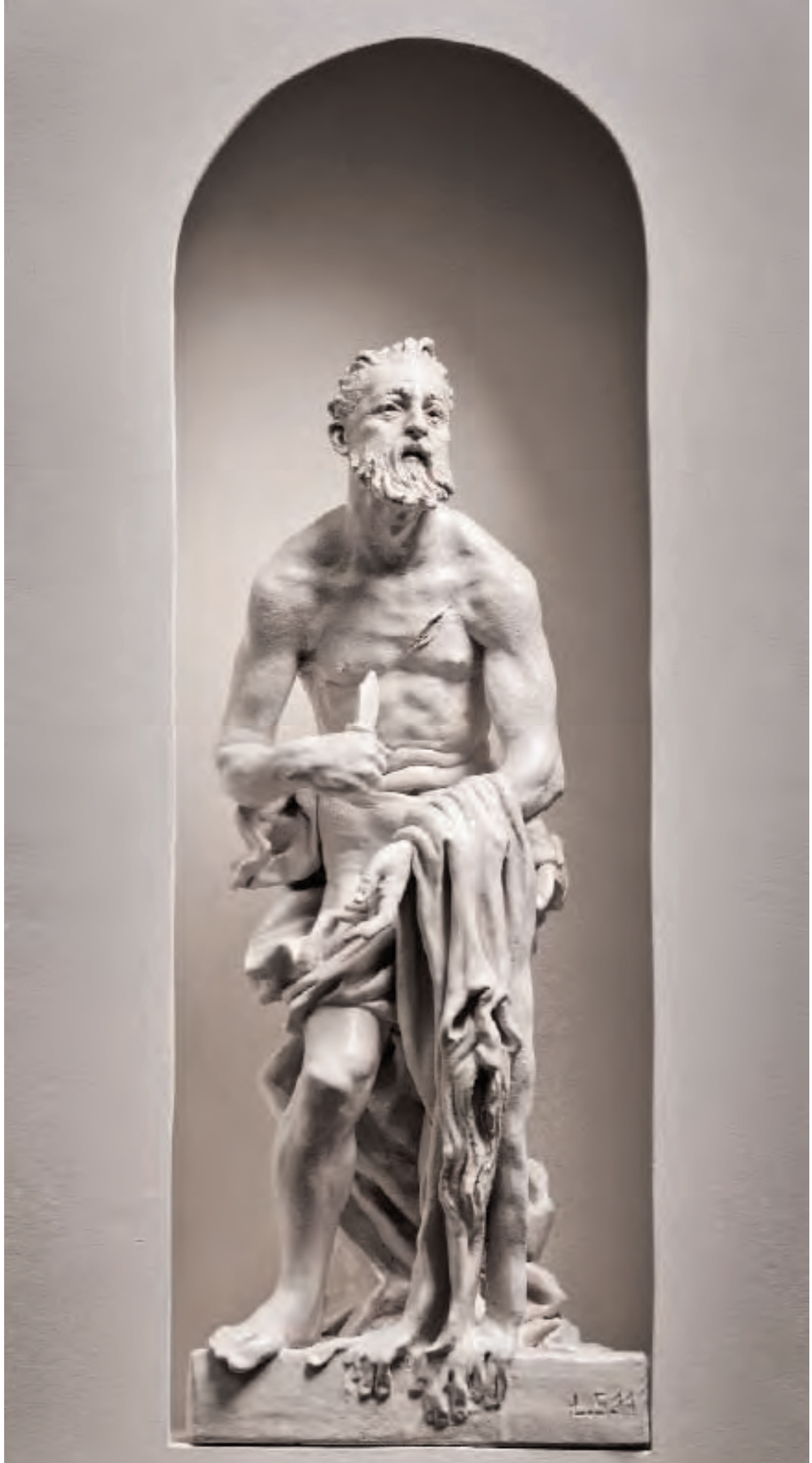
Giuseppe Ducrot

Giuseppe Ducrot, dopo avere realizzato l'*Altare*, *Ambone* e *Crocifisso*, è stato chiamato a realizzare anche una delle statue in gesso degli Apostoli. Per la sua biografia si rimanda alla sezione Opere realizzate, p. 88.

San Pietro

Livio Scarpella

Livio Scarpella nasce nel 1969 a Ghedi (Bs), dove vive e lavora. Nel 1993 vince il premio San Carlo Borromeo alla Permanente di Milano.
Alcune opere di Scarpella sono state utilizzate per illustrare le copertine di vari libri di Aldo Busi. Nel 2002 vince il Premio Durini. Con Italian Factory partecipa a importanti mostre in Italia e all'estero. Nel 2004 il Senato della Repubblica Italiana ha acquisito una sua opera per la collezione di Palazzo Madama in Roma.
Nel 1995 la sua prima personale, *Livio Scarpella Opere 1993-1995* presso la Galleria dell'Officina di Brescia. Partecipa a numerose collettive tra cui nel 1994 *Reale e immaginario*, a cura di Mario de Micheli, in Santa Maria della Pietà a Cremona; nel 2000 *Sui generis* al PAC di Milano; nel 2003 *Extra 50* Evento nell'ambito della 50° Esposizione Internazionale d'Arte - Venezia e nel 2009 espone nella mostra *Arte italiana 1968-2007* a Palazzo Reale a Milano.
Nel 2005 vince la Biennale dei paesi del Mediterraneo ad Alessandria d'Egitto. Nel 2011 è invitato al Padiglione Italia alla Biennale d'Arte di Venezia e al Festival dei 2 Mondi di Spoleto.



San Bartolomeo

Sant'Andrea

Demetrio Spina

Demetrio Spina è nato a Campobasso nel 1962.
Vive e lavora a Roma, città nella quale ha studiato, laureandosi in Storia dell'arte.

San Taddeo

Roberto Ferri

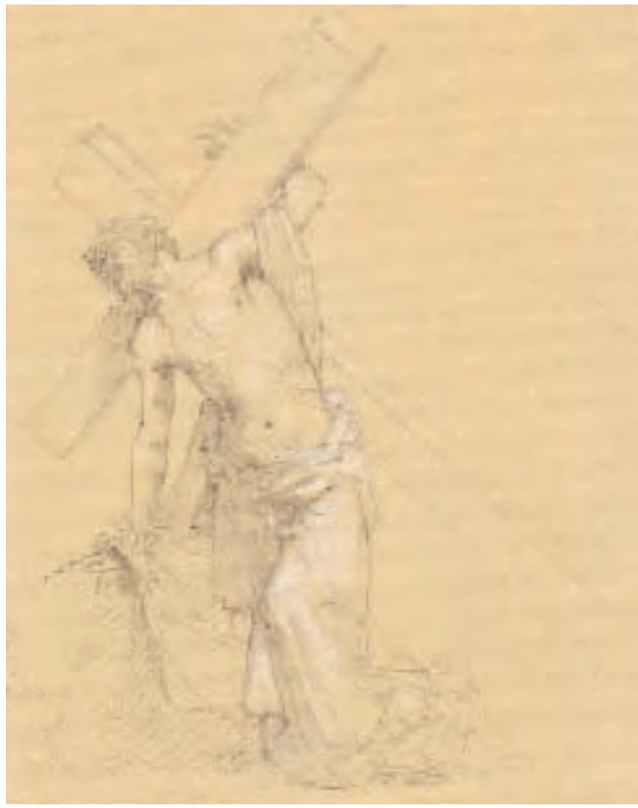
Roberto Ferri nasce a Taranto nel 1978. Conseguita la maturità artistica, comincia un percorso come autodidatta relativo allo studio dell'arte antica e, trasferitosi a Roma nel 1999 approfondisce, in particolare, il naturalismo caravaggesco e gli accademici ottocenteschi (David, Ingres, Girodet, Géricault, Gleyre, Bouguereau, ecc.). Nel 2002 espone per la prima volta presso la Galleria "Il Labirinto" di Roma; l'anno successivo apre la sua prima personale *Roberto Ferri e il sogno del Parnaso* a Genzano di Roma. Nel 2006, si laurea all'Accademia di Belle arti di Roma indirizzo scenografia a pieni voti; per tre anni studia con Gaetano Castelli e l'ultimo anno con Francesco Zito. Nello stesso anno, s'inaugura la personale alla Galleria "Il Cortile" di Roma, in via della Scrofa. Partecipa a numerose collettive in Italia e all'Estero; nel luglio 2009 espone al Complesso del Vittoriano di Roma la mostra *Roberto Ferri – Oltre i sensi*. Partecipa, inoltre, al Padiglione Italia della Biennale di Venezia 2011 e nel medesimo ambito espone a Palazzo Grimani nella mostra *Artisti per Noto e altrove – L'ombra del Divino nell'arte contemporanea*.
Opere di Ferri sono presenti in importanti collezioni private di Roma, Milano, Londra, Parigi, New York, Madrid, Barcellona, Miami, San Antonio (Texas), Qatar, Dublino, Boston, Malta, Messico, Canada e nel Castello di Menerbes in Provenza.

La Via Crucis, 14 bozzetti e due stazioni realizzate

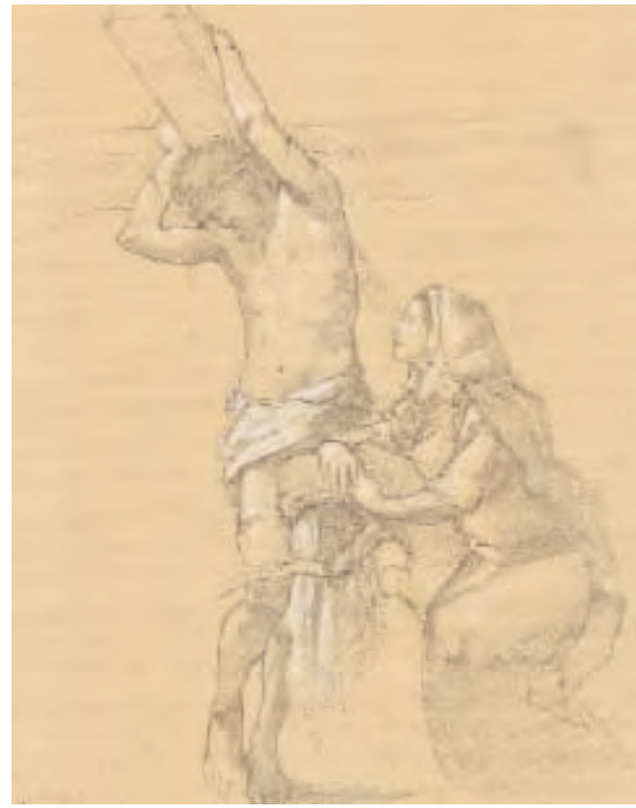
I Stazione

I Stazione

II Stazione



III Stazione



IV Stazione

V Stazione

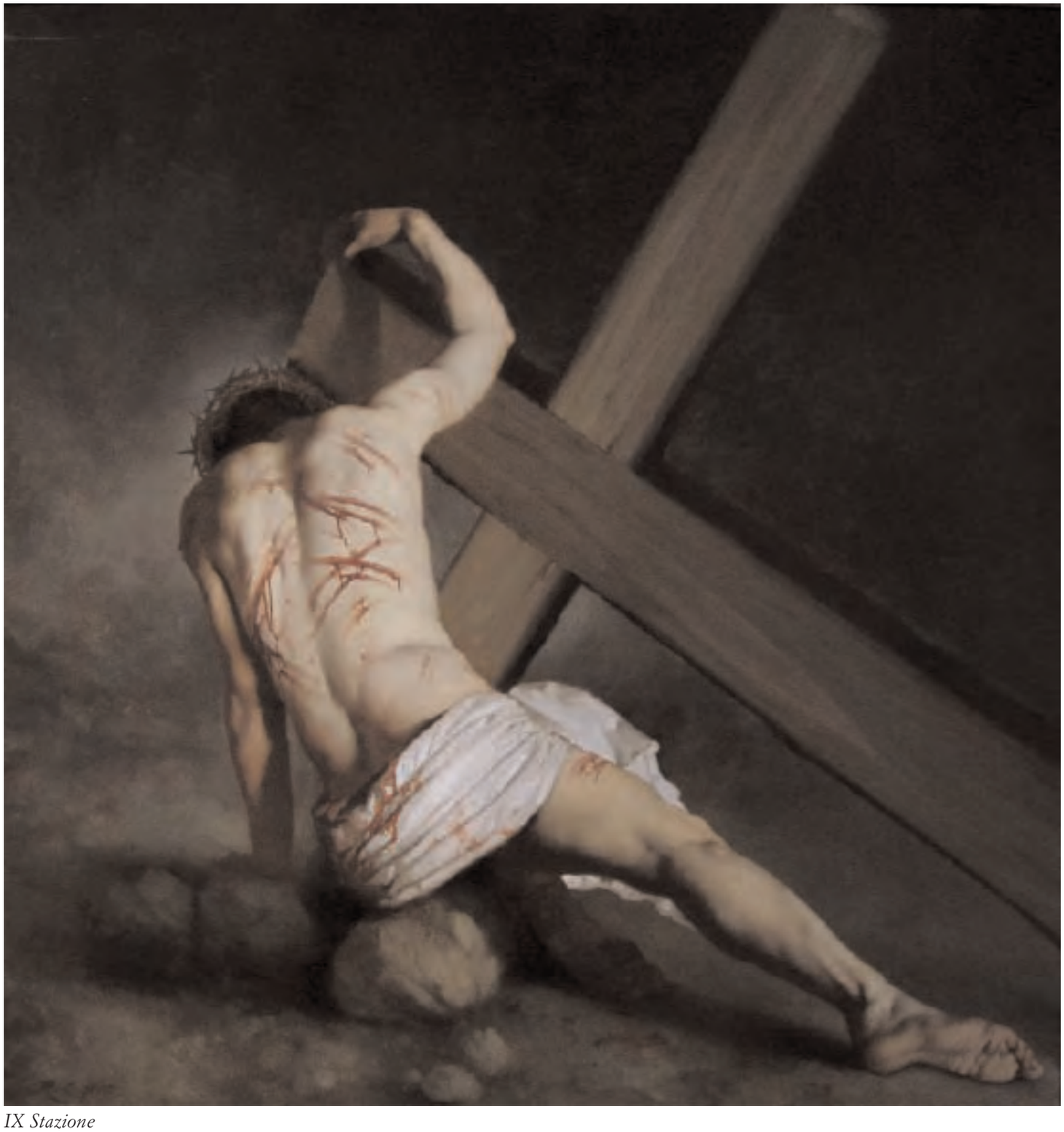
VI Stazione

VII Stazione

VIII Stazione

IX Stazione

X Stazione



IX Stazione

XI Stazione

XII Stazione

XIII Stazione

XIV Stazione