

Centocinquant'anni fa nasceva l'artista che affrescò l'albergo dei Florio e decorò il teatro Massimo e villa Malfitano: un carriera in bilico tra accademia e innovazione

IL PITTTORE DI VILLA IGIEA

LA CITTA LIBERTY DIPINTA DA DE MARIA BERGLER

SERGIO TROISI

A distanza di oltre vent'anni dalla mostra che la Civica Galleria d'arte moderna dedicò nel 1988 a Ettore De Maria Bergler in occasione del cinquantenario dalla morte, gli studi sul pittore non ne hanno sostanzialmente modificato la fisionomia di artista eclettico: pienamente e proficuamente inserito nella Palermo tra Otto e Novecento, disinvolto quanto basta per praticare diversi modi e iconografie senza individuare tra questi fratture o contraddizioni, abile nel riepilogare e variare

gli assunti stilistici del suo tempo — o almeno quelli più acclarati — da una postazione laterale, di sicura rendita nella partecipazione ad alcune tra le più prestigiose occasioni espositive nazionali. Una carriera senza strappi né avventure insomma, esemplificativa dei limiti della locale stagione *art nouveau* di cui fu interprete prezioso sotto la direzione di Ernesto Basile.

Autore *double-face* quindi: da un lato continuatore della maniera ottocentesca, dall'altro decoratore svelto e abile nell'appropriarsi dei sinuosi accenti floreali e delle fredde campiture *à plat* del modernismo internazionale negli affreschi del Salone di Villa Igiea, il manifesto riconosciuto e il momento di maggiore fulgore del liberty a Palermo.

Questo giudizio, formulato con accenti leggermente diversi a partire dagli anni Settanta soprattutto insistendo sulla modernizzazione incompiuta della cultura artistica in Sicilia (e del suo tessuto sociale e produttivo) all'inizio del Novecento, non mostra particolari usure oggi che

trascorrono i centocinquanta anni dalla nascita di De Maria (avvenuta a Napoli nel 1850, padre palermitano e madre viennese da cui prese il secondo cognome). Semmai, sarebbe forse opportuno agguistare il fuoco sulla sua produzione pittorica seguendo almeno due indicazioni che sono, anche, il frutto di una rilettura complessiva della cultura accademica del secondo Ottocento che è stata compiuta in ambito europeo nell'ultimo trentennio: la prima riguarda la diversità di registri che De Maria impiega, seppure in modo ineguale, all'interno della pratica e del mestiere della tradizione ottocentesca; la seconda investe l'articolazione stessa di quella cultura, che programmaticamente era capace di muoversi orizzontalmente su piani linguistici avvertiti come complementari e non come antagonisti, analogamente a quanto avveniva non a caso in architettura dove le costruzioni *in stile* — neogotico, neorinascimentale, neoclassico, neobarocco — erano percepiti come esercizi di un unico lessico moderno.

De Maria insomma non è il pittore di una alternativa secca, da un lato il continuatore del realismo tardoromantico del paesaggio meridionale, dall'altro il brillante decoratore della Sala d'estate di Villa Malfitano, del Teatro Massimo e naturalmente di Villa Igiea. La stessa *Spiaggia di Valdesi* (1884, oggi al Museo Mornino) in gran parte esula dalla lezione di Lojacono di cui pure era stato allievo, con una impaginazione orizzontale da cinemascopo che lascia pressoché vuota buona parte della grande tela lasciandovi accampare come in un risucchio i colori abbinati del giallo delle dune e degli azzurri del cielo e del mare, annichilendo nella vastità grandangolare le figure



■ SELPRESS ■
www.selpress.com



dei pescatori; nel *Ritratto di Delia e Norina Whitaker* (1888, tuttora a Villa Malfitano) la resa opposta di tonalità perlacee e raffreddate per le vesti recupera impaginazioni mondane e soluzioni cromatiche della pittura centro e nordeuropea. Per approdare di lì a poco (1893), committenti i Florio di cui era frequentatore assiduo (al punto da accompagnare Ignazio jr e donna Franca in Africa nel 1902), a una pittura velata, flou e vaporosa nell'ovale del ritratto di Franca Florio e in *Estasi*, immagine di maniera della seduzione *fin-de-siècle* che lo stesso Ignazio volle come arredo per il suo yacht *Sultana*.

Si tratta, certo, di una campionatura esigua, sebbene di qualità non scontata: perché il più delle volte il De Maria della pittura da cavalletto adotta per il paesaggio una stesura pastosa di pennellate brevi (esercitata dal vero su piccole tavolette), per il ritratto pose ripetitive e convenzionali sino alla noia, per le scene di genere popolare un gusto da bozzetto aneddotico antitetico alla sintesi grafica e cromatica modernista e alla stessa perizia con cui padroneggia — *in stile* — i repertori decorativi: la leggerezza della serra *trompe l'oeil* affacciata illusivamente sul giardino di piante esotiche a Malfitano (1887), la vaghezza pompeiana alla rotonda del Teatro Massimo, la ripresa degli scorci da sottinsù (e persino dei gesti) della pittura settecentesca nella sala degli spettacoli dello stesso edificio, le campiture di colore ritagliato, vagamente japoniste, e l'iconografia femminile alla Mucha a Villa Igia (1899-1900).

Tutti riferimenti usati consapevolmente ogni volta come un codice chiuso, privo di quelle aperture sperimentali che segnano la vera differenza con le altre situazioni europee, e come tale destinato fatalmente alla involuzione già nei sopraporte con temi allegorici nell'edificio della Cassa di Risparmio di piazza Borsa (1912), oggi trasformato in albergo, dove la maniera di De Maria è già più rigida e convenzionale rispetto alle im-

prese decorative precedenti: in sintonia con il carattere già stanco e accademico dell'architettura di Basile.

Eppure questa ambivalenza, questa differenza di passo, non è soltanto della cultura artistica in Sicilia, e i suoi limiti sono, in gran parte, i limiti di quasi tutto l'*art nouveau* costantemente in bilico tra l'eclittismo ottocentesco e gli orizzonti aperti del nuovo secolo, in una incertezza di esiti possibili tra accademismo e innovazione che molte soluzioni espositive museali hanno enfatizzato privilegiando l'allestimento in orizzontale anziché la sequenza cronologica verticale. In questo senso, il ripiegamento di De Maria alla fine del primo decennio del Novecento non stupisce più di tanto, ed è anzi analogo a quello di tanti altri artisti-decoratori e più misurati pittori da cavalletto europei. La differenza, semmai, è tutto in quell'annuncio di modernità poi frustrato che aveva battezzato il nuovo secolo a Villa Igia in una teoria di figure femminili a metà tra mitologia e *réclame* indifferente alla mutata funzione dell'edificio da sanatorio a Grand Hotel.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



MONDELLO

A sinistra, "Spiaggia di Valdesi" del 1884
A destra particolare di un affresco della sala Basile di Villa Igia, sorta di manifesto dell'arte di Ettore De Maria

Bergler e della stagione *belle époque* di Palermo
Il pittore nacque a Napoli da padre palermitano, ma si formò a Palermo dove fu allievo di Francesco Lojacono