

PALEO  
CULT

## LE MAPPE DEL TESORO

Venti itinerari  
alla scoperta  
del patrimonio  
culturale di  
Palermo  
e della sua  
provincia



Soprintendenza per i Beni culturali  
e ambientali di Palermo

## CAPOLAVORI NEL TEMPO

a cura di **Elvira D'Amico**

REGIONE SICILIANA  
Assessorato dei Beni culturali  
e dell'Identità siciliana



## PO FESR Sicilia 2007-2013

Linea d'intervento 3.1.1.1.

**“Investiamo nel vostro futuro”**

**Progetto LE MAPPE DEL TESORO.**

*Venti itinerari alla scoperta del patrimonio culturale di Palermo e della sua provincia.*

progetto di: *Ignazio Romeo*

R.U.P.: *Claudia Oliva*

Soprintendente: *Maria Elena Volpes*

### Capolavori nel tempo

a cura di: *Elvira D'Amico*

testi di: *Gaetano Bongiovanni, Elvira D'Amico, Evelina De Castro, Maddalena De Luca, Valeria Li Vigni, Alessandra Merra, Maria Emanuela Palmisano, Rosario Perricone, Costanza Polizzi, Maria Reginella, Alessandra Ruvituso, Giuliana Sarà* fotografie di: *Dario Di Vincenzo* (copertina, p. 5, 14, 15, 16, 18, 19, 27, 31, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 44-49, 50, 52, 53, 57); *Gero Cordaro* (p. 21, 23, 25, 32); *Archivio fotografico Museo Salinas* (p. 7, 8, 11, 12); *D'Aguanno/Civita Sicilia* (p. 54); *Archivi Guttuso* (p. 58); *Paola Verro* (p. 60); *Fabio Sgroi* (p. 61); *Enzo Brai* (p. 62); *Maria Antonietta Emma e Salvatore Bommarito* (p. 63).

cura redazionale: *Ignazio Romeo e Maria Concetta Picciurro*

hanno collaborato: *Maria Reginella, Girolamo Papa*

grafica e stampa: *Ediguida s.r.l.*

Si ringraziano i musei e le istituzioni che espongono le opere presentate in questo volume per la disponibilità nel concedere la loro riproduzione

Si ringraziano inoltre il *Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno* e la *Prefettura di Palermo*; l'*Arcidiocesi di Palermo*; gli *Archivi Guttuso* e il loro presidente *Fabio Carapezza Guttuso*

Le mappe del tesoro : venti itinerari alla scoperta del patrimonio culturale di Palermo e della sua provincia. - Palermo : Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana. - v.

1. Beni culturali – Palermo <provincia>.

709.45823 CDD-22

SBN Pal0274341

20.: Capolavori nel tempo / a cura di Elvira D'Amico. - Palermo : Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2015.

ISBN 978-88-6164-302-4

1. Oggetti d'arte [e] Opere d'arte – Sicilia.

I. D'Amico, Elvira <1952->.

745.109458 CDD-22

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana “Alberto Bombace”

### © REGIONE SICILIANA

Assessorato dei Beni culturali e dell'Identità siciliana  
Dipartimento dei Beni culturali e dell'Identità siciliana  
Soprintendenza per i Beni culturali e ambientali di Palermo  
Via Pasquale Calvi, 13 - 90139 Palermo  
Palazzo Ajutamicristo - Via Garibaldi, 41 - 90133 Palermo  
tel. 091-7071425 091-7071342 091-7071411  
[www.regione.sicilia.it/beniculturali](http://www.regione.sicilia.it/beniculturali)

## CAPOLAVORI NEL TEMPO

- 6** Metope dal Tempio C di Selinunte
- 8** Metope dal Tempio E di Selinunte
- 10** Mosaico di Orfeo
- 12** Ariete da Siracusa
- 14** Capitelli del chiostro di Monreale
- 18** Corona di Costanza
- 20** Trionfo della morte
- 22** Busto di Eleonora d'Aragona di Francesco Laurana
- 24** Annunciata di Antonello da Messina
- 26** Ritratto d'ignoto di Antonello da Messina
- 28** Trittico di Polizzi del Maestro dei fogliami ricamati
- 30** Altare di S. Giorgio di Antonello Gagini
- 32** Trittico Malvagna di Jan Gossaert
- 34** Madonna del Rosario di Anton Van Dyck
- 36** San Benedetto distribuisce la Regula di Pietro Novelli
- 38** Natività coi pastori di Matthias Stom
- 40** Presepe di Giovanni Matera
- 42** Paliotti ricamati nella chiesa di San Francesco di Paola
- 45** Affreschi con Storie della vita di Cristo di Guglielmo Borremans
- 48** Arazzo con baldacchino a Palazzo Mirto
- 50** Ostensorio con Sant'Ignazio di Loyola di Antonio Nicchi
- 52** Stele Mellerio di Antonio Canova
- 54** La pesca del tonno di Antonino Leto
- 56** Gli scolari di Felice Casorati
- 58** Gioacchino Guttuso agrimensore di Renato Guttuso
- 59** La Vucciria di Renato Guttuso
- 61** Senza titolo di Jannis Kounellis
- 62** Moro Gradasso
- 63** Carretto di area palermitana



Non è facile scegliere le opere più rappresentative della cultura artistica di un territorio vasto e poliedrico come quello palermitano, senza essere tacciati di superficialità o incompletezza. Il criterio seguito è stato quello di privilegiare alcuni pezzi significativi di ciascun periodo o ambito artistico, che connotassero particolarmente la cultura locale, per fornire una panoramica rappresentativa di essa, seppure inevitabilmente lacunosa. Nei limiti di interventi assai brevi in rapporto al rilievo

degli argomenti, il taglio delle schede è stato lasciato alla discrezionalità degli autori. Inoltre, trattandosi nella maggioranza dei casi di opere universalmente note, non si è ritenuto di elencare la copiosissima bibliografia esistente per ciascuna, ma ci si è limitati solo a qualche citazione funzionale nei testi.

Il criterio selettivo infine ha privilegiato – con rare eccezioni - le opere esposte in collezioni pubbliche, per ovvi motivi di reperibilità e fruibilità.



## CAPOLAVORI NEL TEMPO

### METOPPE DAL TEMPIO C DI SELINUNTE

Età arcaica (VI sec. a.C.)

Pietra calcarea

Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas"

Piazza Olivella Palermo

tel. +390916116807

Le tre metoppe selinuntine raffiguranti la *Quadriga di Apollo, Perseo e Medusa* ed *Eracle e i Cercopi*, esposte al Museo Archeologico di Palermo "A. Salinas", sono tra le maggiori testimonianze della plastica coloniale arcaica e documentano il passaggio dallo stile, detto "dedalico", del VII sec. a. C. e dei primi decenni del VI sec. a. C., caratterizzato dalla rigida frontalità delle figure e dalla simmetria della composizione, a quello dell'"arcaismo maturo" dei decenni centrali del VI sec. a. C., quando, tra gli artisti greci, inizia a manifestarsi l'esigenza di rappresentare la figura umana in movimento, inserita nello spazio e impegnata in un'azione, facendo ricorso ad espedienti e soluzioni che consentissero, attraverso l'uso dei volumi, delle proporzioni e del colore, una veduta prospettica non esclusivamente frontale ma anche di scorcio.

I rilievi, scolpiti in pietra calcarea, appartenevano al fregio della trabeazione del portico d'accesso, rivolto ad oriente, del Tempio C, periptero dorico costruito intorno al 560 a. C. nel santuario dell'acropoli di Selinunte sopra i resti di un precedente edificio e consacrato, verosimilmente, ad Apollo, ipotesi questa avvalorata dai rinvenimenti epigrafici e dagli episodi mitici riferibili al culto del dio rappresentati nella decorazione architettonica.

I frammenti delle sculture metopali furono rinvenuti nel 1823 da due giovani architetti britannici, William Harris e Samuel Angell, studiosi di antichità, sulla gradinata antistante il vestibolo dove erano rimasti sepolti sotto il crollo dell'edificio. Sulla base della posizione di giacitura delle lastre al momento del ritrovamento, fu possibile stabilirne la collocazione al sesto, settimo ed ottavo posto nella sequenza di dieci scene figurate, di cui si conservano pochi altri frammenti, alternate ai triglifi, che costituiva l'intero fregio del pronao.

Nella prima metopa della parte di fregio ricomposta dal restauro ottocentesco è rappresentata la quadriga guidata da Apollo affiancato da due figure femminili identificate come Leto e Artemide, rispettivamente madre e sorella del dio con cui componevano la "Triade delica"; in primo piano i cavalli di pieno prospetto, le zampe anteriori completamente staccate dal fondo e le teste dei due destrieri laterali, di proporzioni leggermente maggiori per suggerire la posizione avanzata rispetto alla coppia centrale, rivolte all'esterno; dal fondo del rilievo sporgono le tre divinità rappresentate frontalmente, ai lati le figure femminili, in larga parte perdute, e al centro Apollo, di cui si conservano la testa di tradizione dedalica, avambracci e mani con le redini e la parte inferiore del busto. Tracce di colore rosso rimangono sui finimenti dei cavalli e del carro.

Nella metopa seguente al centro della composizione campeggia ad alto rilievo la figura dalle forme massicce dell'eroe Perseo, il volto di prospetto, il torso leggermente ruotato e le gambe di profilo,

mentre taglia la testa di Medusa tenendola per i capelli con la mano sinistra; Medusa, piegata sulle gambe, che sono di profilo, nello schema arcaico della “corsa in ginocchio”, ha il volto mostruoso ed il busto di prospetto, con entrambe le braccia cinge il cavallo alato Pegaso appena nato dal sangue del suo collo reciso; sul lato destro del riquadro la dea Atena, rappresentata frontalmente, vestita con un lungo chitone dalle pieghe rigide e simmetriche, assiste alla scena non vista ma pronta ad intervenire a favore del suo protetto. Tracce della decorazione policroma si conservano sul vestito della dea e sul fondo della lastra. Infine l'ultimo dei rilievi raffigura il possente Eracle, nudo, il volto ed il busto di prospetto

e le gambe di profilo, in uno schema che ripete quello di Perseo, mentre procede con passo spedito verso sinistra trasportando sulle spalle, appesi ad una pertica con le gambe piegate e a testa in giù, i due briganti Cercopi, anch'essi nudi e rivolti verso lo spettatore, con le lunghe chiome, raccolte in trecce di stile dedalico, ricadenti verso il basso, che mettono in risalto l'inconsueta posizione. Sul listello superiore della metopa si conserva un tratto dell'originaria decorazione a meandro dipinta. (Per chi voglia approfondire, si segnala l'opera di Clemente Marconi del 2007 *Temple decoration and cultural identity in the archaic greek world: the Metopes of Selinus*).

Alessandra Ruvituso





### METOPPE DAL TEMPIO E DI SELINUNTE

Età classica (V sec. a.C.)

Pietra calcarea e marmo

Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas"

Piazza Olivella Palermo

tel. +390916116807

La storia della scoperta delle metope del tempio E (*Heraion*) di Selinunte, considerata uno dei cicli più importanti della scultura greca in Sicilia, ebbe inizio nel 1823, quando due architetti inglesi Samuel Angell e William Harris, in viaggio nell'Isola per studiarne i monumenti antichi, tra le rovine architettoniche della collina orientale ne individuavano alcuni frammenti con Atena ed Apollo. Scongiurata la loro partenza per l'Inghilterra e la loro esposizione al British Museum di Londra, nel 1831 furono intrapresi gli scavi, diretti da Francesco Saverio Cavallari e poi pubblicati da Domenico Lo Faso Pietrasanta di Serradifalco, che misero in luce le dodici metope del tempio E.

L'edificio era dedicato ad Hera, dea protettrice delle spose e moglie di Zeus; di ordine dorico, la sua ultima fase costruttiva risale

al 460-450 a.C. Le metope scolpite fanno parte del fregio dorico ed ornavano, sei per lato, la fronte est del pronao (colonnato davanti la cella) e ovest dell'opistodomo (porticato dietro la cella). I soggetti mitologici raffigurati, secondo le ipotesi più recenti (Clemente Marconi, *Selinunte: le metope dell'Heraion*, 1994), sono: *Iride e Salmoneo*; *Eracle e l'Amazzone*; *Rea e Crono*; *Zeus ed Hera*; *le Pretidi e Artemide e Atteone* (metope del lato est); *Atena ed Encelado*, *Apollo e Dafne*, *Poseidone ed Anfiritre*, *Ares e Afrodite*, *Peleo e Teti*, *Atalanta e Meleagro* (metope del lato ovest). Le metope sono in calcarenite, con inserti in marmo per le parti nude delle figure femminili ed elementi bronzei per le armi e le corone, e presentavano un'accesa policromia documentata da esigue tracce. La differenza di tecnica e di stile tra le metope del pronao e quelle dell'opistodomo, evidente nell'anatomia e nei panneggi delle figure, fa presupporre l'ipotesi di due diverse officine e di vari scultori che lavorarono il marmo e la calcarenite.

Furono trasportate in nave a Palermo nel 1832 ed infine portate, nel 1868, in quella che diverrà la sede dell'attuale Museo Salinas, dove le quattro metope in miglior stato con-





servativo furono esposte nella Sala di Selinunte, secondo un'ipotesi ricostruttiva del fregio di appartenenza in cui sono alternate ai triglifi (lastre rettangolari con tre scanalature).

Al pronao appartenevano la metopa raffigurante *Eracle e l'Amazzone*, quella con *Zeus ed Hera* ed infine *Artemide ed Atteone*; all'opistodomo quella con *Athena ed Encelado*.

Eracle, figlio di Zeus ed Alcmena, è rappresentato in lotta con l'Amazzone. L'eroe è raffigurato in nudità con la pelle di leone (*leonte*) annodata al collo, faretra e spada sospese al fianco sinistro; afferra l'Amazzone dal berretto e la blocca il piede impedendone la fuga. La donna indossa una corta tunica (*chitone*) con corazza leggera e calza sandali. Brandisce l'ascia (*bipenne*) con la mano destra ed impugna lo scudo (*pelta*) con la sinistra; la spada pende dal suo fianco sinistro.

La seconda metopa raffigura le nozze sacre (*hieros gamos*) di Zeus ed Hera. La dea, scalza, indossa una lunga tunica (*chitone*) ed un mantello che le ricopre il capo. Zeus è seduto sulla roccia a torso nudo, con un mantello sulle gambe e calza stivali; afferra il polso della donna nel gesto tipico della cerimonia nuziale greca.

Atteone dilaniato dai cani è rappresentato nell'altra metopa. Punito per essersi vantato di aver visto nuda Artemide, dea della caccia, tenta invano di difendersi dall'assalto afferrando un cane per la gola e brandendo la spada contro gli altri due. L'uomo indossa solamente una pelle di cervo di cui è visibile la testa con le corna dietro le sue spalle e calza stivali. Artemide è vestita di lunga tunica (*chitone*) coperta da un peplo, ha i sandali e sulla testa un copricapo. Con la sinistra impugnava un'arma andata perduta, probabilmente l'arco.

Dall'opistodomo proviene la metopa con Athena che uccide il gigante Encelado. La dea della saggezza e della scienza è armata di elmo, egida (la pelle della capra Amaltea) in cui al centro era la testa della Gorgone, mostro i cui occhi pietrificavano il nemico, ed i lembi sono costituiti da serpenti. Impugnava con la destra la lancia, andata perduta. Indossa una lunga tunica (*chitone*). Il Gigante, soccombente, è armato di elmo con cimiero, schinieri e sulle spalle indossa un mantello (*clamide*).

**MOSAICO DI ORFEO CHE  
INCANTA LE FIERE**

Età romana imperiale, al tempo della dinastia dei Severi (193-235 d.C.)

.....  
Museo Archeologico Regionale “Antonino Salinas”

Piazza Olivella Palermo  
tel. +390916116807

.....  
Il *Mosaico di Orfeo che incanta le belve* decorava il pavimento di un'ampia sala rettangolare dell'edificio denominato *domus A* del complesso residenziale di età imperiale romana di Piazza della Vittoria, sito nel centro storico di Palermo, databile tra la fine del II e l'inizio del III sec. d.C. Fu scoperto casualmente, insieme ad altri pavimenti musivi, nel 1868 in occasione di lavori di risistemazione dell'area. Distaccato nel 1874, fu trasportato al Museo Nazionale di Palermo (oggi Salinas) dove è tuttora conservato. Realizzato in tessere policrome (nere, bianche, beige, marroni, verdi, rosse e grigie) misura m 6,14 x 5,55 ed è incorniciato da una larga fascia a motivi vegetali e floreali stilizzati che formano una composizione reticolata formata da fusi e cerchi. Nel pannello centrale, circondato da una cornice con motivo a treccia, campeggia Orfeo seduto su una roccia, vestito con corta tunica verde, mantello e berretto rosso, con aderenti calzari grigi e stivali rossi. Egli regge nella mano sinistra l'attributo che gli è proprio, ovvero lo strumento musicale con cui ammansisce gli animali, la lira, costituito da un guscio di tartaruga che funge da cassa di risonanza su cui sono incastrate due corna di gazzella alle quali sono fissate le quattro corde, che dovevano essere percorse con il lungo plettro

che tiene nella destra. L'ambientazione della scena è solo simbolicamente accennata dalla presenza di un albero e da piccoli cespugli accanto ai diciannove animali rappresentati su strette strisce di terreno. Il fatto che si tratti di animali reali (uccello, asino, scimmia, pappagallo, toro, leone, serpente, leopardo, cervo, tartaruga, lucertola, volpe, lepre, cicogna, pavone, antilope, tigre, struzzo, corvo) e non fantastici, riferibili a diversi ambienti naturali, anche esotici, attesta la conoscenza di contesti geografici lontani da parte dell'artigiano che realizzò l'opera, o meglio l'acquisizione da parte sua dei cosiddetti cartoni, cioè dei modelli ai quali ispirarsi nella “costruzione” dell'immagine, che circolavano liberamente nel Mediterraneo. La raffigurazione, insieme a scene allegoriche legate alla sfera orfico-dionisiaca caratterizzanti un altro grande mosaico dello stesso edificio, confermerebbe, insieme all'anomala articolazione dei vani e alla presenza di un'area termale, che ci si trovi in presenza piuttosto che di una pur ricca *domus*, di una *schola*, cioè della sede di un'associazione religiosa forse connessa ad uno dei culti misterici diffusi nel mondo romano a fianco della religione ufficiale. Ciò giustificherebbe la figura di Orfeo, considerato divinità della morte e della rinascita poiché, secondo il mito, discese nell'oltretomba dove riuscì con il suo canto a impietosire Ade, signore degli Inferi, che acconsentì a liberare la sua sposa Euridice, a condizione che non si girasse indietro per guardarla, finché non avessero raggiunto nuovamente la terra, ma egli non resistette e si voltò prima del tempo, perdendola per sempre.



## ARIETE DA SIRACUSA

Bronzo

.....  
Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas"

Piazza Olivella Palermo

tel. +390916116807  
.....

L'Ariete del Museo di Palermo è una delle rare grandi sculture in bronzo dell'antichità, raffiguranti animali, che si siano conservate fino ai nostri giorni.

Le vicende legate all'opera sono estremamente complicate e oscura resta la sua prima destinazione.

Le fonti più antiche, che risalgono al 1500, ci attestano l'esistenza di una originaria coppia di arieti. Queste testimonianze storiche e quelle subito successive ci informano che le statue erano poste su due mensole, tuttora esistenti, ai lati del portale del castello costruito ad Ortigia da Federico II di Svevia, il cosiddetto Castello Maniace. Nel 1448 i due arieti vennero regalati da re Alfonso V di Aragona al duca di Geraci, come ricompensa per aver soffocato la rivolta siracusana. Il duca li portò nel suo Castello di Ventimiglia a Castelbuono, in provincia di Palermo. Vennero successivamente confiscati, incamerati nell'erario regio e quindi trasportati a Palermo, prima a Palazzo Steri, poi al Castello a Mare, dove li vide il Fazello. Nel 1735, al tempo di Carlo III, furono portati a Napoli, ma, subito dopo, vennero trasferiti nuovamente a Palermo, all'interno del Palazzo Reale. Qui la loro presenza è testimoniata da Houel che li raffigurò in un disegno del suo "*Voyage pittoresque...*" e da Goethe che

li descrive in una sua lettera. Dallo storico Michele Amari sappiamo che nel corso dei moti insurrezionali del 1848 una delle due sculture fu colpita da una cannonata. La statua superstita fu danneggiata e in seguito restaurata. Nel 1866, per volere del re Vittorio Emanuele II, essa fu donata al "Real Museo" di Palermo, dove si trova da allora.

L'animale è raffigurato accovacciato.



La testa è ruotata completamente a sinistra, con i grandi occhi spalancati. Le narici dilatate e le orecchie tese sopra le corna a spirale. Nella bocca semiaperta si vedono i denti dell'arcata inferiore. La fronte e la porzione sottostante alle corna sono ricoperte da fitti riccioli. La zampa posteriore destra dell'ariete non è visibile; delle due anteriori, la destra è ripiegata su se stessa, la sinistra è portata in avanti, con lo zoccolo ben aderente alla base. Sullo zoccolo anteriore sinistro, a seguito della pulitura effettuata nel corso del recente restauro, sono risultati chiaramente visibili alcuni

segni incisi e cioè una lettera D tagliata a metà, seguita da due stanghette verticali, che possono essere interpretati come un numerale. La D tagliata a metà da un tratto orizzontale è usata frequentemente in età imperiale romana per indicare 500.

La nostra statua appare piuttosto isolata nel panorama artistico del mondo greco-romano. Rare sono infatti le rappresentazioni di singoli animali di così grandi dimensioni; rarissime poi quelle in bronzo che si sono conservate. Mancano quindi i confronti con statue analoghe, mentre sono numerose le raffigurazioni di ariete nella piccola plastica in terracotta o in bronzo, raramente però in posizione accovacciata. L'opera è stata eseguita con il metodo della fusione a cera persa, effettuata in parti separate poi saldate al corpo. Per i caratteri stilistici l'ariete è stato datato tra gli inizi e la metà del III secolo a.C. ma recentemente si è proposta una datazione più bassa al II sec. d.C.

Giuliana Sarà



**CAPITELLI DEL CHIOSTRO DI SANTA MARIA LA NUOVA A MONREALE**

Maestranze meridionali, fine del XII secolo  
Pietra calcarea e tufacea, marmo, mosaico

.....

Piazza Guglielmo II, 1 Monreale  
tel. +390916402424

.....

Il sovrano normanno Guglielmo II al principio del suo regno, nel 1172, concepì il grandioso progetto di un complesso architettonico da realizzare a Monreale costituito da Cattedrale, monastero annesso e Palazzo Reale, intendendo fondare a poca distanza da Palermo un mausoleo dinastico sul modello di quanto già realizzato da Ruggero II

a Cefalù, e istituendo un nuovo arcivescovado più potente e più fedele alla Corona di quello palermitano che negli stessi anni stava promuovendo la ricostruzione della Cattedrale. Già nel 1183 una bolla di papa Lucio III eleva Monreale a sede arcivescovile; a quella data risultano già ultimati la chiesa e il monastero.

La costruzione del chiostro venne avviata in una fase già avanzata del cantiere, con un'espansione degli ambienti conventuali legata all'arrivo da Cava dei Tirreni, nella primavera del 1176, di un centinaio di monaci benedettini guidati dall'abate Teobaldo.

La ferrea uniformità di concepimento del chiostro lascia intendere che i lavori furono



completati in un lasso di tempo ristretto, sicuramente entro il 1189, anno della morte del sovrano committente. Il chiostro si sviluppa tra il dormitorio a sud, la sala capitolare a levante, il refettorio e l'infermeria ad occidente, definito da quattro gallerie scandite da 26 archi a sesto acuto con doppia ghiera sottolineata all'esterno da una decorazione a tarsie geometriche di calcare bruno e tufo lavico nero. All'angolo sud-ovest, un chiostrino e una fontana centrale, con una vasca e una colonna con fusto decorato a *chevron* conclusa dal bocciolo con dodici figure danzanti e protomi leonine. A sostegno delle arcate, 228 colonnine di marmo con base a tre tori, binate lungo i lati e tetraastili agli angoli, con un sistematico alternarsi di coppie di colonnine mosaicate con altre completamente lisce. Le colonne angolari sono invece decorate con tralci vegetali popolati da putti ed elementi zoomorfi. Da notare, analogamente a Cefalù, l'uso costante degli abachi in funzione unificante e la presenza di una cordonatura semicilindrica nei sottarchi, dove forse si incardinavano telai lignei a chiusura parziale delle arcate. Unico elemento diversificante è la ricchissima decorazione dei capitelli che denota la complessa articolazione delle maestranze attive nel cantiere; essa prevede quasi sempre un giro di foglie alla base e al di sopra l'ornato figurativo o istoriato. I soggetti raffigurati sono i più vari, dalle semplici volute vegetali frequentemente arricchite da presenze zoomorfe fantastiche, putti, guerrieri, telamoni e motivi simbolici a scene tratte dal Vecchio e Nuovo Testamento senza però una consequenzialità logica. La narrazione infatti, come



nell'agiografia medievale, è di tipo esemplificativo: ogni singolo episodio vale per gli insegnamenti moralistici sottesi. La storiografia artistica ha di volta in volta individuato, nei capitelli del chiostro, derivazioni dalla scultura romanica provenzale, borgognona, pavese o campana, ma recentemente gli studiosi hanno concordemente riconosciuto un marcato eclettismo stilistico spiegabile con la compresenza nel cantiere di artisti di diversa provenienza e formazione. Si è pertanto tentato di individuare le scelte stilistiche delle due principali botteghe impegnate nell'impresa e cronologicamente succedutesi. Fondamentale è un capitello della galleria settentrionale che reca nell'iscrizione sul pulvino il nome dell'artefice "*Ego Romanus filius Costantinus marmorarius*", probabilmente assimilabile al personaggio citato in un documento del 1202, appartenente ad una famiglia di marmorari di estrazione locale ma di origine greca. La dizione *marmorarius* di contro

*Capitello  
raffigurante la  
"Missione degli  
apostoli"*





*“Guglielmo II  
offre la Cattedrale  
alla Vergine”*

alla qualifica di *magister* lascia pensare all'esistenza nel cantiere di una duplicità di compiti (*marmorarius* e *magister*) resa necessaria dalla complessità dell'opera e dai tempi brevi imposti dalla committenza. Il chiostro della Cattedrale di Cefalù rappresenta un importante riferimento utile ad intendere la formazione artistica delle prime maestranze impegnate a Monreale. L'impostazione generale dello spazio, la presenza di colonnine binate, i capitelli progressivamente uniti e sormontati da pulvino, i fasci angolari scolpiti, le arcate acute, sono elementi caratterizzanti che evidenziano una cultura artistica comune. Rimanda a esemplari cefaludesi anche il primo gruppo di capitelli del chiostro di Monreale, montati per lo più nelle gallerie orientale e settentrionale, decorati con semplici foglie di acanto o con aquile affrontate, o recanti il motivo decorativo dei putti

che si intrecciano con tralci, il tema dei draghi affrontati fuso ai telamoni, le figure a mezzo busto che si affacciano dal secondo giro di foglie, il motivo del cosiddetto “acrobata”, figura antropomorfa che si regge in bilico sulle mani. Pur rinunciando al tono espressionistico di Cefalù, questa prima bottega attiva a Monreale ne riprende il modulo impaginativo e il rapporto delle figure con la decorazione vegetale. Anche i capitelli istoriati con Storie di Sansone, di Giuseppe, di Adamo ed Eva e di Caino e Abele possono riferirsi alla medesima composita bottega, al cui interno operavano artigiani diversi, alcuni con un fare più minuto ed aggraziato e pittoricamente più mosso, altri con un intaglio più ruvido ed aspro ma intensamente espressivo. La committenza probabilmente non gradì la plastica vivace ed espressiva ma di tono basso, poco aulica della prima bottega di



*marmorarii*, impegnati anche nei chiostri palermitani della Magione e di San Giovanni degli Eremiti, entrambi databili sul finire del secolo XII, caratterizzati da un'uniformità di modi che rasenta la produzione in serie.

Un secondo raggruppamento di capitelli segnala un deciso cambiamento di tono impresso al cantiere da nuove personalità, i *magistri*, cui veniva affidato il compito di guida, in diretto collegamento con la volontà della committenza di adeguare lo stile a un preciso disegno simbolico. In un capitello della galleria posta ad occidente è rappresentata una scena di donazione: Guglielmo II dona al Cristo Bambino il chiostro reggendo, insieme a un angelo, il modellino della Chiesa. Il ritratto concreto del re, che rimanda a quello a mosaico all'interno della Cattedrale, lascia intendere che il sovrano è ancora vivo e che il chiostro è ancora in costruzione, tanto che il modellino donato è ancora quello della Cattedrale con una rappresentazione quanto mai credibile dell'edificio. Il re dona la costruzione al Bambino non solo alla Madonna come nel mosaico, riconoscendo - novello Re Mago - la Maestà del Cristo e nello stesso tempo incaricando il ruolo di rifondatore dell'Impero Cristiano sulla Terra. Il capitello raffigurante la *Missione degli apostoli* posto proprio a ridosso del dormitorio chiarisce anche la funzione di evangelizzatori affidata dal re ai monaci insediati a Monreale. In questo secondo macro-raggruppamento di capitelli non si impostano le figure su slanciate foglie di acanto: le foglie sono rattappate per dare modo ai protagonisti della scena di svincolarsi dalle dimensioni imposte dalla struttura ed acquistare una vitalità autonoma

nello spazio. Nelle storie del Battista, di Lazzaro, di Noè e di Giacobbe ad esempio si apprezza una notevole virtuosistica vivacità; anche l'elemento vegetale, quando c'è, ha un trattamento carnoso delle foglie, lontano dalla rigidità della prima maniera. C'è un senso di liberazione delle figure ritratte in una dimensione naturalistica di sapore protogotico. È stato avvertito un rimando all'ambiente artistico cosmopolita di Gerusalemme prima della caduta del 1187, uno stile eclettico che per il tono sentimentale si allinea a un gusto che negli anni '80 coinvolge l'ambiente mediterraneo i cui esiti travalicano in chiave realistica la dimensione provenzale e antichizzante che ne era stata la base.

La finezza dell'intaglio e l'esuberante steccatura degli ornati dei tralci, denotano la virtuosistica rilettura di vitale intensità dei modi plastici paleocristiani. Per tali caratteristiche si è supposto che intorno al 1180 possano essersi trasferiti a Monreale, con un ruolo determinante nel cantiere, alcuni degli scultori del pulpito della Cattedrale di Salerno, donato dall'arcivescovo Romualdo II Guarna. Il pulpito, realizzato entro il 1180, costituisce un punto di riferimento per alcune generazioni di scultori, basti pensare ai casi di Capua, Cassino, Teano e Sessa Aurunca dove insistita appare la citazione di quel modello e dunque lo studio diretto della scultura paleocristiana di area bizantina.

Maddalena De Luca

**CORONA DI COSTANZA**

Opificio del Palazzo Reale di Palermo, sec. XII-XIII

Oro, filigrana, perle, pietre preziose, smalti

.....  
Tesoro della Cattedrale

Corso Vittorio Emanuele Palermo

tel. +39091334373 +390916077244

.....  
L'opera, capolavoro unico nel suo genere, fu rinvenuta nel sarcofago di Costanza d'Aragona, moglie di Federico II, assieme ad altri monili, durante la ricognizione ordinata dal viceré de Acuña nel 1491. Angelo Lipinsky, in uno studio del 1975, avanzò

l'ipotesi che potesse trattarsi della corona di Ruggero II, riutilizzata per l'imperatrice. In essa si evidenzia la lavorazione dell'opificio di Palazzo Reale tra la tarda età normanna e la prima età sveva, in quello che Maria Accascina, nel suo *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo* del 1974, definì "stile di Palazzo Reale". Alla studiosa palermitana si deve una entusiastica e puntuale descrizione del manufatto: "La corona presenta la tecnica della filigrana con tipico avvolgersi a spirale in modo da formare una maglia d'oro che si sovrappone a smorzare lo splendore dell'oro e sulle quali regolarmente distanziate stanno le gemme poste in cestelli; presenta



la bordura a fili di perle; l'ampio gallone composto da quadrilobi con smalti; gemma al centro che circonda la base e incrociandosi sulla cupola la spartisce in quattro spicchi, secondo modelli in uso nell'Oriente cristiano... presenta anche il motivo del giglio che si può vedere a mosaico sulle pareti della Basilica di Monreale e altrove... all'incrocio, sul sommo mormorio perlaceo, si staccano le gemme più alte, più basse, più graduate nei loro colori opachi, teneri, squillanti ametiste, rubini, corniole, accolgono la luce, la filtrano, la respingono, in una vibrazione che alla filigrana dà vita”.

Maria Concetta Di Natale (*Il tesoro della Cattedrale di Palermo*, 2010) sottolinea che proprio la presenza della filigrana è ormai generalmente considerata dagli studiosi come caratteristica dell'opificio del Palazzo Reale di Palermo, preferita dagli orafi normanni alla nuda lamina aurea, prediletta dalla produzione bizantina, poiché “consentiva di smorzare l'effetto luminoso della materia e di creare raffinati giochi luministico-chiaroscurali”.

Subì varie trasformazioni, come si rileva dal disegno settecentesco del Manganaro, inciso dal Di Bella e pubblicato da Francesco Daniele nel 1784 (*I regali sepolcrali del Duomo di Palermo...*) e deve l'attuale aspetto al restauro effettuato nel 1848 dall'orafo Matteo Serretta.

Attualmente la corona è posta nella prima sala del Tesoro del Duomo, corredata di pannelli esplicativi, in una vetrina che consente di girarle attorno e di potere pertanto fruire di una visione globale di essa.



Elvira D'Amico

### TRIONFO DELLA MORTE

Pittori di cultura franco-fiamminga e iberica, anni Quaranta del secolo XV

Affresco con finiture a tempera, lamine metalliche

.....  
Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

Via Alloro, 4 Palermo

tel. +390916230011/0047

.....  
L'opera fu eseguita per la parete meridionale del cortile interno del tardo trecentesco Palazzo Sclafani che nel corso dei primi decenni del secolo XV, per volere del sovrano Alfonso il Magnanimo, era stato destinato a sede dell'“Ospedale grande e nuovo” di Palermo. Ai nostri giorni, negli anni quaranta del Novecento, ragioni di tutela resero necessario lo “stacco” dell'affresco che venne asportato con una porzione della originaria muratura sottostante, posto su un supporto mobile e trasferito in altra sede. Dal 1954, la destinazione museale a Palazzo Abatellis su progetto di Carlo Scarpa, ha fatto del *Trionfo della Morte* il fulcro della Galleria. “Incastrato” sulla parete di fondo del presbitero della originaria chiesa cinquecentesca, l'affresco, montato su di un supporto su ruote, è visibile sia dal basso, in modo ravvicinato, quale una enorme pagina miniata, sia a distanza, dal piano superiore, per coglierne la complessità della composizione, resa unitaria dalla presenza al centro dell'enorme *equus pallidus* dell'Apocalisse di San Giovanni, un cavallo livido e scarnificato cavalcato dalla Morte. Secondo i principi della cultura medievale, l'opera pone in relazione il particolare e l'universale, con finalità pedagogiche e di for-

te significato etico, così come era consueto in epoca medievale per quei luoghi, quali chiese, ospedali e altre sedi pubbliche ove si voleva indurre alla meditazione sulla fugacità dei beni terreni di fronte alla necessità della morte e alla sua imparzialità nel colpire i ricchi e i potenti, intesa come riscatto per i poveri e i deboli. Intorno alla Morte in forma di scheletro, reso con lucida precisione anatomica, armato di arco frecce e faretra, si dispiega la società medievale, che ora assiste incredula, ora soccombe inconsapevole alla ineluttabile forza livellatrice della Morte. Essa risparmia chi la riconosce e invoca, per colpire chi non si accorge del suo arrivo e vive protetto da regole, ruoli e convenzioni che di fronte alla morte rivelano tutta la loro vanità. Al sistema dei simboli, quali la fonte promessa della vita attorno cui si affollano i giovani aristocratici impegnati nelle loro attività di elite, quali la caccia al falcone, la musica e la danza, si affianca la presenza di personaggi della realtà storica, quali la figura di Bartolo da Sassoferrato, il giurista principe del medioevo che soccombe inesorabilmente sotto le zampe del cavallo, mentre stringe i testi della sua dottrina, anch'essa cancellata dalla forza di una giustizia superiore. L'opera fa riferimento a modelli figurativi cortesi, fra cicli di affreschi, arazzi e miniature, con impietose descrizioni realistiche alternate a esempi di raffinatissimo ornamento. La storia del complesso architettonico per cui fu concepito e le ragioni della critica storica tendono a convergere su una datazione del dipinto agli anni Quaranta del XV secolo, come opera di un ignoto artista che forse ritrasse se stesso e un collaboratore nei due uomini sulla sinistra dell'affresco.





Le componenti complesse della cultura figurativa coinvolgono trasversalmente la pittura catalana e franco-fiamminga, che trovavano un punto d'incontro nel composito gusto della corte napoletana del tempo di Alfonso il Magnanimo che accolse pittori e scultori dal resto dell'Italia di allora e stranieri nel particolare momento di svolta dal tardo gotico al Rinascimento. Tuttavia

la complessità e molteplicità di elementi formali, stilistici ed esecutivi unici e non riconoscibili in alcun altra opera di tale respiro in ambito meridionale e ad una datazione così avanzata, non consentono al momento di dare un nome all'autore.

Evelina De Castro

**BUSTO DI "ELEONORA D'ARAGONA"**

Francesco Laurana [Lo Vrana fra il 1420 e il 1430 – Avignone? fra il 1500 e il 1502]  
Marmo

.....  
Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo  
Abatellis  
Via Alloro, 4 Palermo  
tel. +390916230011/0047  
.....

Il busto è tradizionalmente identificato come quello di *Eleonora d'Aragona*, defunta nel 1405, moglie di Guglielmo II Peralta, signore di Sciacca, conte di Caltabellotta e Vicario del Regno aragonese. Rispettando la volontà la nobildonna fu sepolta nella chiesa dell'abazia benedettina olivetana di S. Maria del Bosco di Calatamauro, nei pressi di Giuliana, di cui fu benefattrice e ove aveva fatto testamento. Dal suo monumento funebre, rimaneggiato in età barocca, proviene il busto, postumo di ben oltre cinquant'anni dalla morte di Eleonora, probabilmente commissionato dal suo illustre discendente Carlo Luna, nuovo signore di Sciacca e Caltabellotta, e primo committente siciliano del Laurana che poté aver già conosciuto alla corte aragonese di Napoli. Il conte Luna fu tra i nobili siciliani più vicini al sovrano Alfonso il Magnanimo, grande committente di Francesco Laurana per l'arco di Castelnuovo.

La scultura fu riconosciuta come opera del Laurana già nei primi del Novecento da Antonino Salinas, direttore dell'allora Museo Nazionale. Essa si pone all'apice della serie di busti muliebri realizzati dallo scultore, fra i quali alcuni altri per esponenti femminili della Casa d'Aragona. I busti

ritratto venivano commissionati anche in occasione di nozze o fidanzamento per celebrare, attraverso il personaggio femminile, l'unione di importanti casati.

Il busto di Palermo è databile alla fine degli anni Sessanta del Quattrocento, all'epoca degli impegni e delle presenza del Laurana fra Sciacca e Partanna.

A distanza di tre generazioni dall'illustre personaggio, l'intento politico del committente fu quello di sancire, attraverso la memoria, il legame dinastico con la Casa regnante d'Aragona, alla cui affermazione in terra di Sicilia, la nobildonna, definita dalle fonti "inclita et generosa Alyonora" aveva fortemente contribuito, esercitando tutto il suo carisma nel decisivo ruolo di mediazione rispetto alle tendenze ribellistiche del baronato locale.

Si tratta dunque di un ritratto postumo della gentildonna aragonese, idealizzata in un modello assoluto di perfezione formale così come si era andato definendo nel corso del Quattrocento in Italia e nel sud della Francia e alla cui elaborazione diede un contributo fondamentale Piero della Francesca; quest'ultimo, insieme alla lezione formale di Antonello da Messina, cui il



Laurana potè pure guardare, si pone come riscontro in pittura per l'elaborazione di un modello di bellezza muliebre astratta, che presenta i valori di equilibrio spirituale e le virtù etiche del personaggio ritratto, mediante la definizione di forme plastiche perfettamente geometriche e chiuse. I valori formali classicamente geometrici dell'opera sono esaltati dall'esposizione museale progettata da Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis dove il busto di Eleonora è isolato al centro di uno spazio e posto su di un piedistallo a stelo, sullo sfondo di pannellature quadrangolari dai colori freddi verde e blu che legano il classico rinascimentale al classico contemporaneo di Mondrian.

Evelina De Castro



**ANNUNCIATA**

Antonello da Messina (Messina 1430 ca. -  
Messina 1479)

Tempera e olio su tavola

.....

Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo  
Abatellis

Via Alloro, 4 Palermo

tel. +390916230011/0047

.....

La tavoletta fu comprata da mons. Vincenzo Di Giovanni dalla nobile famiglia Colluzio, a Venezia, nell'ambito della quale era riferita a Dürer. Fu poi donata dal prelado al Museo Nazionale di Palermo nel 1906, come opera di Antonello da Messina. Sta ad Enrico Brunelli, nel 1907, aver rivendicato per primo l'opera al pittore messinese. La data di realizzazione, a partire dallo stesso studioso, è stata fissata concordemente dalla critica al 1474-75, alla stagione veneziana dell'attività del pittore, come conferma la copia dell'Accademia di Venezia, che per lungo tempo fu scambiata con l'originale; con qualche punta al 1476-77 ca., anche per la vicinanza col *Cristo benedicente* di Londra e con la *Vergine* della pala di San Cassiano.

L'opera, inusitata e "rivoluzionaria" per l'assenza dell'Angelo annunziante, "è nata così come oggi si vede e si tratta di una Annunciata perché Antonello ha inteso coinvolgere profondamente lo spettatore e farlo assistere all'evento". "Ieratica e distante, il suo volto par distillato da tutti gli incidenti terreni per raggiungere l'intattezza assoluta dell'ovale, come in una statua di Francesco Laurana... Insomma un dipinto di tale concentrato e studiato concetto, di

sintesi architettonica e strutturale, da doversi salutare, com'è giusto, quale una delle massime espressioni della pittura europea di tutti i tempi" (Mauro Lucco, *Antonello da Messina: l'opera completa*, 2006).

"Emblema della bellezza e della nobiltà femminile siciliana" (come la definisce Eugenio Battisti nel suo *Antonello: il teatro sacro, gli spazi, la donna...* del 1985); con il volto stretto tra le falde della mantellina chiusa dalla mano sul petto come "in un'armatura che sa di chiostro e d'ovile" (così scriveva nel 1967 Leonardo Sciascia presentando *L'opera completa di Antonello da Messina*), "ma potrebbe essere benissimo una veneziana se il dipinto fu veramente eseguito a Venezia, dove si conserva un'antica copia".

Essa "in bilico tra l'astrazione formale e la verità psicologica, coniuga, in perfetta sintesi, al linguaggio prospettico italiano la notazione psicologica colta e il naturalismo della ritrattistica fiamminga... E fiamminga è la luce che plasma e al tempo stesso fa vivere e palpitare la figura della Vergine... non 'lume universale' ma 'd'ambiente', filtrata lateralmente se la si vuole far venire da quella finestra verso cui Scarpa ha voluto orientare il pannello" (così Vincenzo Abbate in *Palermo: Palazzo Abatellis* del 1991). "In questa sospensione tra due mondi si innerva la sospensione del personaggio e del tempo: immobile l'uno nell'ascolto della voce interiore che ha in tutto soppiantato Gabriele; immobilizzato l'altro nell'assenza di azione e nella stessa bloccata immobilità dell'immagine" (Raffaello Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, 1962).





**RITRATTO D'IGNOTO**

Antonello da Messina (Messina 1430 ca. -  
Messina 1479)

Olio su tavola

.....  
Museo Mandralisca

Via Mandralisca, 13 Cefalù

tel. +390921421547  
.....

Già a partire dal secolo XV la fama di Antonello è legata alla sua attività di ritrattista. Infatti egli si pone in questo settore come un innovatore, presentandoci, già intorno al 1470, i primi ritratti isolati, di tre quarti e non più di profilo, sapendo cogliere realisticamente i particolari fisionomici e psicologici dei suoi committenti (Caterina Zappia e Gioacchino Barbera, *Antonello ritrattista*, in *Antonello da Messina*, catalogo della mostra messinese del 1981).

Il ritratto di Cefalù è segnalato per la prima volta dal celebre storico dell'arte Giovanni Battista Cavalcaselle in una lettera del 1860, scritta a Termini Imerese al proprietario, il barone Mandralisca, come l'unica opera di Antonello vista dallo studioso nella Sicilia occidentale. Secondo la tradizione esso proveniva da Lipari, terra d'origine della moglie di Mandralisca, ed era stato per lungo tempo montato come sportello di un mobile da farmacia. Il barone l'aveva poi donato al Municipio della sua città (1886). Esso, noto come "ritratto d'ignoto marinaio di Lipari", doveva registrare una tradizione assai viva a Cefalù, raccolta in loco attorno al 1915, quando fu fotografato per la prima volta da Anderson (Mauro Lucco, *Antonello da Messina: l'opera completa*, 2006). In tempi più recenti (1976) l'opera è diventata soggetto del romanzo

di Vincenzo Consolo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Il personaggio raffigurato però è verisimilmente un "baruni", essendo "ancora lontano il tempo dei temi di genere" (così Roberto Longhi sulla rivista *Paragone* nel 1953) e inoltre poiché un appartenente alle classi popolari non avrebbe potuto permettersi un simile ritratto (ancora Lucco). Sulla sicilianità di esso insiste Federico Zeri (in *Italian Paintings in the Walters Art Gallery* del 1976): "è ben difficile menzionare qualcosa di più intimamente siciliano del *Ritratto* di Cefalù, nel cui sorriso tra egnetico e minatorio è condensata l'ambigua essenza dell'isola fascinosa e terribile". Per unanime consenso, la tavoletta è stata ritenuta uno dei primissimi ritratti dell'artista; tuttavia non si è concordi sulla sua datazione, poiché essa riflette l'influenza della ritrattistica delle Fiandre e di Petrus Christus, più ancora di quella di Van Eyck. Per Stefano Bottari, nella sua monografia su *Antonello* del 1953, è essenziale l'incontro con Piero della Francesca, per conferire all'immagine la sua assolutezza quasi architettonica; mentre per altri critici, è proprio l'assenza di tale conoscenza a trattenerlo al di qua dei limiti della modernità. Per Lucco "il turgore della forma, dal risalto quasi d'intaglio ligneo, un certo nitore della pennellata, il tagliente contrasto di bianchi e di neri della veste, non hanno nulla di pierfrancescano, e sembrano collegarla meglio al gusto provenzale, seguendo le rotte di una circolazione mediterranea di cultura, che Antonello dovette seguire più verosimilmente, rispetto al lungo e difficile viaggio nel nord Europa".

Elvira D'Amico



**MADONNA COL BAMBINO E QUATTRO ANGELI, CON SANTA CATERINA E SANTA BARBARA (TRITTIKO DI POLIZZI)**

Maestro dei fogliami ricamati [Fiandre, attivo nel terzo quarto del secolo XV]  
Olio su tavola

.....  
Chiesa Madre  
Via Roma Polizzi Generosa  
.....

Ritenuto per tradizione del Dürer, poi avvicinato a Van der Goes o Van Eyck e Memling, è stato riconosciuto al Maestro dei fogliami ricamati dal Friedländer (nel volume 14, del 1937, della sua monumentale *Die altniederländische Malerei*). Considerato il capolavoro del maestro fiammingo e tra le opere più significative della pittura fiamminga rinascimentale, si trova *ab antiquo* nell'antico centro demaniale di Polizzi, ove passò dalla chiesa di S. Maria degli Angeli alla Chiesa Madre, nel cui cappellone oggi è collocato. Le origini del suo arrivo nel centro madonita non sono chiare e vanno dall'ipotesi dell'ex voto ad opera di un *Lucas Jardinus*, il cui nome compare nell'iscrizione in basso, al dono del nota-bile polizzano Giambartolo La Farina, che aveva lo *jus patronatus* nel Cappellone della chiesa, agli inizi del secolo XVI (Vincenzo Abbate, *Inventario polizzano*, 1992). Raffigura, nel pannello centrale, la Vergine col Bambino sulle ginocchia che sfoglia un libro (*Mater Sapientiae*), attorniata da angeli musici, tra *S. Caterina d'Alessandria* (a sin.) e *S. Barbara* (a d.). Del maestro, forse di Bruxelles ma vicino alla cultura di Bruges, che risente di influssi della pittura di Roger Van der Weyden e di Memling, è stato indi-



viduato un corpus di opere divise tra i musei di Londra e Melbourne e alcune collezioni private, tra cui la collezione Grog di Parigi, il cui trittico mostra forti analogie col nostro (ancora Abbate). L'ignoto artista deve l'attribuzione di tale appellativo alla forte vena decorativa che lo contrassegna, che esplica in particolare nella raffigurazione dei drappi fiorati, che ci offrono una importante campionatura dei tessuti della sua epoca. Si caratterizza per i colori accesi, con pre-





valenza di rosso e oro, la sapiente delineazione di architetture gotiche in scorcio, che denota accoglimenti dal Rinascimento italiano, come nella figura femminile affacciata alla finestra, nel pannello di sinistra; ancora l'attenzione agli oggetti di cultura materiale, come gli strumenti musicali e gli spartiti degli angeli musici, ma soprattutto i ricchi dettagli abbigliamentari: le bordure in pietre preziose dei manti e delle vesti, le corone cesellate sul capo delle due sante,

la perfetta resa dei broccati in uso all'epoca, da quello a melograno della Santa Caterina, all'altro con verzure entro griglie della Santa Barbara, a quelli a foglie e palmette simmetriche delle cotte degli angeli musici, particolari che connotano a pieno il realismo fiammingo dell'autore.

Elvira D'Amico

**ALTARE DI SAN GIORGIO**

Antonello Gagini (Palermo 1478 - 1536)

Marmo con tracce di policromia

.....  
 Chiesa di San Francesco d'Assisi

Piazza San Francesco Palermo

rel. +390916162819  
 .....

L'opera è collocata lungo la navata destra della chiesa, ma in origine si trovava nella cappella che la Nazione genovese aveva all'interno del complesso francescano, un piccolo oratorio autonomo tuttora esistente seppur con altra funzione, impreziosito da portale e finestrate in marmo. Con atto notarile del 1520 i facoltosi genovesi residenti a Palermo, membri del sodalizio laicale detto di "San Giorgio dei Genovesi" in San Francesco d'Assisi, commissionarono ad Antonello Gagini l'arredo marmoreo per l'altare della cappella. L'importante incarico seguiva gli altri due maggiori impegni di Antonello Gagini a Palermo, la Tribuna per la Cattedrale e l'altare della chiesa degli olivetani, realizzato per la grande pala de *Lo Spasimo*, inviata da Raffaello direttamente da Roma. In tale alto contesto, l'altare di San Giorgio vede Antonello ancora una volta impegnato a concepire e realizzare un'opera di scultura con impianto architettonico.

L'insieme, minutamente descritto nel documento del 1520, presenta la mensa d'altare su colonnine, sormontata dall'"imago marmorea" centrale ad altorilievo raffigurante il Santo in armi e a cavallo che sconfigge il drago salvando la fanciulla. L'edicola con trabeazione su colonne è affiancata da paraste laterali con busti di sei santi (Giovanni, Stefano, Gerolamo,

Lorenzo, Sebastiano, Rocco) e conclusa da coronamento a tabella con l'immagine a bassorilievo della Madonna col Bambino attorniata da serafini. Ai lati della cornice due genietti a tutto tondo mostrano lo stemma di Genova. L'opera doveva essere ricca di ornamenti e in marmo bianco. La sua esecuzione, come spesso accadeva, si protrasse ben oltre il tempo stabilito e fu conclusa nel 1526, come recita l'iscrizione scolpita sul basamento. Il recente restauro ha rivelato l'esistenza di originarie tracce di cromia sulla pala centrale, attribuendole al possibile intervento del pittore Antonello Crescenzo che in altre occasioni collaborò con lo scultore per la coloritura delle opere, secondo una tradizione cui i Gagini diedero molto seguito nella loro attività siciliana, già a partire da Domenico, padre di Antonello. Anche in quest'opera Antonello Gagini mostra la sua particolare sensibilità per la pittura, evidente nella costruzione della pala centrale secondo piani prospettici a scalare che dall'altorilievo delle figure principali poste al centro, giunge allo stacciato del gruppo di cavalieri sullo sfondo. L'immagine del San Giorgio a cavallo, quasi cesellato nell'armatura e nei tratti somatici e capigliatura ben disegnati, rimanda a esempi tardo quattrocenteschi di gusto aulico.

Evelina De Castro





**TRITTICO MALVAGNA**

Jan Gossaert detto Mabuse (Maubeuge  
1478 ca. – Middelburg 1532)  
Olio su tavola

.....  
Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo  
Abatellis

Via Alloro, 4 Palermo  
tel. +390916230011/0047

.....  
Posto al centro della sala dei fiamminghi,  
costituisce uno dei gioielli e delle peculiari-  
tà di Palazzo Abatellis.

Concepito quasi come un altare portatile,  
raffigura sul recto *La Madonna in trono col  
Bambino*, a sinistra *S. Caterina d'Alessan-  
dria*, a destra *S. Dorotea*; sul verso *Il peccato  
originale* con lo stemma dei Lanza. Proprio  
le figure di Adamo ed Eva, tratte da una  
xilografia di Dürer pubblicata nel 1511,  
pongono quell'anno come *terminus post  
quem* per la realizzazione dell'opera, attri-  
buita concordemente a Jan Gossaert detto  
Mabuse, "il più importante fra i romanisti  
fiamminghi" (Roberto Salvini, in *La pittu-  
ra fiamminga* del 1958) e uno dei massimi





la stessa preziosità degli intagli lignei” fossero “*in limine* fra l’immagine dal vivo e la figura intagliata o scolpita.” E concludeva: “Proprio da questa sospensione fra la natura e l’artificio, le figure traggono il loro fascino”. La precisione miniaturistica e l’analisi del dettaglio, tipiche del realismo fiammingo, si estendono agli elementi di cultura materiale, come gli ornamenti aurei dei manufatti, gli strumenti musicali degli angeli musicisti, i dettagli ornamentali delle vesti e delle acconciature delle sante. Con queste caratteristiche sembra contrastare l’ampia spazialità dei fondi, con vasti paesaggi punteggiati da architetture gotiche, perfettamente delineate nonostante le ridotte dimensioni.

L’opera infatti – uno dei primi esempi di manierismo fiammingo – denota larghe influenze della maniera italiana, nell’ampia costruzione spaziale, nei cangiantismi dei colori vivaci, nell’abbondanza di luci riflesse – appresa dal pittore durante il suo viaggio a Roma e Venezia, al seguito di Filippo di Borgogna, nel primo decennio del secolo XVI (Delogu).

Acquistato agli inizi del ‘600 dal nobile palermitano Pietro Lanza di Trabia barone del Mojo a Messina; quindi, nello stesso secolo, passato in eredità ai principi di Malvagna e per un certo periodo entrato a far parte delle collezioni del duca Cosimo III de’ Medici, quindi restituito ai proprietari e donato al Museo Nazionale di Palermo da un discendente della famiglia, don Alessandro Migliaccio e Galletti principe di Malvagna, nel 1866 (Vincenzo Abbate in *Palermo: Palazzo Abatellis* del 1991).

esponenti del manierismo fiammingo. Su di esso aleggia la notazione critica, ormai storica, di Raffaello Delogu (*La Galleria Nazionale della Sicilia*, 1962): “Il trittico ripete il suo fascino oltre che dal mirabile stato di conservazione ..., anche e soprattutto dalla sovrana maestria con la quale una composizione spaziale, concepita in scala monumentale, è stata poi costretta nei termini di una rappresentazione micrografica, delibata all’infinito dalla martellante analisi del dettaglio”.

Salvini notava come le figure “cesellate con

Elvira D’Amico

**MADONNA DEL ROSARIO E SANTI**

Anton Van Dyck (Anversa 1599 - Londra 1641)

Olio su tela

.....  
Oratorio del Rosario in San Domenico  
Via Bambinai, 2 Palermo  
tel. +39091332779  
.....

È la più importante commissione pubblica dell'intero periodo italiano del pittore fiammingo. Chiamato a Palermo da Genova nel 1624 dal viceré Emanuele Filiberto di Savoia, al quale fece poi il ritratto, egli si trattenne qui per oltre un anno, fino alla fine del 1625. L'opera venne commissionata nell'agosto del 1625 dal governatore e dai deputati della Compagnia del Rosario per l'omonimo Oratorio al Van Dyck, che doveva eseguirla nella città di Napoli o in altra città dove si sarebbe trovato, cosa che conferma la sua imminente partenza da Palermo a quella data. Il soggetto fu espressamente ordinato da essi: nel quadro dovevano comparire i Santi domenicani Domenico, Vincenzo Ferreri e Caterina da Siena, l'appena riscoperta Santa Rosalia e le quattro Sante protettrici di Palermo, Cristina, Ninfa, Oliva e Agata. Il prezzo convenuto fu di 260 ducati napoletani, equivalenti a 104 onze siciliane. Il quadro pervenne a Palermo da Genova entro l'aprile del 1628 (Giovanni Mendola, nel saggio *Un approdo sicuro*, all'interno del catalogo *Porto di mare*, 1999).

Il dipinto sembra essere l'ultimo in cui è raffigurata S. Rosalia - assunta a protettrice di Palermo in seguito al rinvenimento delle ossa - assieme alle quattro patronne più

antiche. L'opera è un chiaro omaggio alla *Santuzza*, come ex voto per la salvezza dalla peste, qui simboleggiata dal bambino che si tura il naso, ed è infatti dedicata al prodigio, sul genere di una Sacra conversazione (Pierfrancesco Palazzotto nel suo *Sante e Patronne: iconografia delle Sante Agata, Cristina, Ninfa e Oliva...*, 2005).

Su di esso, il calzante giudizio del Larsen (in *L'opera completa di Van Dyck* del 1980): "Il dipinto, descritto dettagliatamente dal Bellori (1672), si rifà nel complesso alla *Vergine e Santi* eseguita da Rubens per la Chiesa Nuova a Roma, ma rivela una concezione originale. Costituisce un importante esito dell'arte barocca, nel suo adattamento dei motivi italianeggianti allo stile ed all'espressione tipici della pittura nordica. Le allungate figure dei santi, con la Madonna che tiene il bambino in grembo sotto un arco a tutto sesto, sullo sfondo di un cielo luminoso e chiazzato da nubi, compongono una scena animata e vivace". La grande pala, sita sull'altar maggiore dell'Oratorio serpottiano, vero scrigno d'arte sei-settecentesca, si caratterizza per la sapiente orchestrazione, la luce dorata, l'atmosfera vespertina, l'abilità nel rendere il fruscio delle sete, la tipologia dei personaggi, elementi che influenzarono parecchi artisti locali, fra i quali il giovane Pietro Novelli. Fece scuola nel capoluogo siciliano, dando il via a numerose imitazioni.

Elvira D'Amico



**SAN BENEDETTO DISTRIBUISCE LA  
"REGULA" SOTTO FORMA DI PANE AGLI  
ORDINI RELIGIOSI E CAVALLERESCHI**

Pietro Novelli (Monreale 1603 - Palermo

1647)

Olio su tela

.....  
Municipio

Piazza Guglielmo II Monreale

tel. +390916564111  
.....

È la tela più famosa del Novelli, conosciuta a partire dai viaggiatori del Settecento sino ai critici più recenti. Nel 1797 cambiò collocazione - parete destra della scala del Convitto di Guglielmo - e fu sottoposta a restauro da parte del Velasco che ne tranciò la parte superiore lunettata (così Angela Mazzè nella scheda relativa al dipinto nel volume di Guido Di Stefano *Pietro Novelli il Monrealese* del 1989). Dipinta nel 1634-35 per il refettorio del monastero dell'Abbazia benedettina di Monreale, è l'allegoria dell'alimento vitale della fede che la regola benedettina, simboleggiata dal pane, fornisce sia all'ordine benedettino, rappresentato dai vari fondatori, che agli ordini cavallereschi affiliati (di S. Giacomo e di Calatrava), nonché allo stesso popolo dei fedeli, rappresentato in basso a destra (così Vincenzo Scuderi nel catalogo del 1990 *Pietro Novelli e il suo ambiente*).

Quadro "esclusivamente terreno e paesisticamente ambientato" (Guido Di Stefano), derivato parzialmente da un dipinto del Bassano, già nel refettorio dell'Abbazia di Montecassino, oggi distrutto, è emblematico del cosiddetto "eclettismo" del Novelli, che fa sue le varie istanze culturali fondative della sua arte - vandyckismo e riberismo in



*primis* -, ma riplasmandole in un linguaggio figurativo suo proprio, appunto l'originale stile "novellesco".

Calzanti alcune considerazioni di Vincenzo Scuderi sull'opera, nel catalogo della memorabile mostra sul Novelli organizzata dalla Regione siciliana nel 1990: "L'inserimento della famiglia borghese del pittore, accanto ai più nobili livelli religiosi e cavallereschi, non è un fatto casuale, ma esprime un preciso aspetto della catechesi o dottrina sociale della chiesa post-tridentina, mirante a un rimescolamento delle classi in





un unico movimento devoto, che si esprimeva soprattutto nelle congregazioni”. E ancora: “Si caratterizza per il caldo tono di luce vespertina di estrazione neoveneta; ... nella controllata dinamica compositiva e l’imposto solenne delle figure auliche e in quello più sciolto del gruppo popolare”. Lo studioso continuava quindi notando che “la forza ritrattistica del pittore qui trova forse la sua migliore manifestazione, dalla figura memorabile del San Benedetto a quella del monaco di fianco, ai familiari e allo straordinario padre”. Determinante anche

“la componente luministico-cromatica, imperniata sul dialettico rapporto di bianchi e neri sài monacali, sempre vividi per la luce che li irride”. E concludeva: “Pur con tali... attributi e interessi schiettamente naturalistici, ... l’opera del Novelli rimane di peculiare, originale ed alta espressione estetica e morale”.

Elvira D’Amico

### NATIVITÀ COI PASTORI

Matthias Stom (Amersfort 1600 - Sicilia? 1652)

Olio su tela

.....  
Municipio

Piazza Guglielmo II Monreale

tel. +390916564111  
.....

Matthias Stom (o Stomer) è uno dei grandi pittori fiamminghi che visitano la Sicilia nel Seicento - il più rappresentativo dei quali è certamente Anton Van Dyck - stabilendovisi per un certo lasso di tempo e lasciandovi opere significative, variamente imitate, che influiscono non poco sull'arte locale.

La *Natività* fu commissionata al pittore dal prelado spagnolo Giovanni Torresiglia, che resse la diocesi di Monreale dal 1644 al '48, indi fu donata da costui alla chiesa dei Cappuccini della sua città, perché "se ne adornasse l'altar maggiore", cosa che avvenne intorno al 1646.

L'opera monrealese, nel riprendere un tema iconografico di ampia e facile diffusione, sembra privilegiarne le componenti di gusto nordico: al tema dell'Adorazione della Vergine sembra rifarsi Maria inginocchiata in adorazione del Bambino, in muto e intenso rapporto con lui, fondandosi sulla visione trecentesca di Santa Brigida di Svezia, ove il Bambino appare circondato di luce, iconografia che ben si confaceva pure agli esperimenti a lume artificiale cari ai fiamminghi, come Gherardo delle Notti (Gerit, o Gerard, van Honthorst). Per il resto, essa appare ligia all'iconografia seicentesca dell'Adorazione dei pastori, nell'ambito della quale il pittore sembra operare di



nuovo una precisa scelta, prediligendo la trattazione di elementi animalistici, cari al realismo fiammingo e napoletano. Ma l'autore vi aggiunge del suo, quasi volesse connotare l'opera con caratteri personali, anticonvenzionali e inusitati, come si coglie ad esempio dalla posa del San Giuseppe che con la mano destra tiene il corno del bue, con gesto paterno di protezione del figlio.



Accostata dalla recente critica alle opere del Maestro degli Annunci ai pastori e concordemente ritenuta del primo periodo siciliano dell'artista, la *Natività* di Monreale è particolarmente vicina alla *Flagellazione* dell'Oratorio del Rosario, che si può ritenere eseguita entro il 1638-39.

Con le due tele di Palazzo Villafranca – *Il pagamento del tributo* e *La lapidazione di*

*S. Stefano* -, vicinissime cronologicamente (1640 ca.) inoltre, costituisce un'ideale terna, significativa delle diverse fasi attraversate dal grande fiammingo, pur in un brevissimo scarto temporale, durante il suo soggiorno siciliano.

Elvira D'Amico

**PRESEPE**

Giovanni Matera (Trapani 1653 - Palermo 1718) e bottega

Legno, tela e colla

.....  
Museo Etnografico "Giuseppe Pitrè"

Via Duca degli Abruzzi, 1 Palermo

tel. +390917409008  
.....

La scultura presepiale di Giovanni Matera (Trapani 1653 - Palermo 1718) è caratterizzata dall'utilizzazione di materiali "poveri" quali il legno, la tela e la colla, per lo più di taglio, relativamente alle parti anatomiche scoperte come i volti, le mani,

i piedi e spesso anche braccia e gambe; rivestimenti in tela imbevuta ed indurita con la colla e successivamente dipinta su tutte le altre parti della figura. Tale procedimento tecnico-realizzativo, si caratterizza precipuamente come trapanese. Fra i maestri artigiani "pasturari" trapanesi eccelse proprio il Matera che fu "inimitabile nello scolpire le piccole figure di legno nelle quali seppe riunire tutti i caratteri del bello che possono nelle grandi figure concorrere e risplendere", secondo le parole ottocentesche del Fogalli nelle sue *Memorie biografiche di trapanesi illustri per santità, nobiltà, dottrina ed arte*, manoscritte, conservate al Museo Pepoli di Trapani. Accusato di un delitto e quindi ricercato dalla giustizia, Matera riparò nel feudo di Tornamira presso Monreale, della famiglia De Gregorio. Tale delitto potrebbe essere quello di sedizione, in quanto lo scultore potrebbe aver attivamente partecipato alla rivolta di Trapani del 1671 che causò la crisi dell'artigianato trapanese in quanto numerosi artisti, soprattutto scultori e corallai, furono costretti ad allontanarsi dalla loro città. Successivamente Matera si trasferì a Palermo dove fu ospitato dai frati francescani di Sant'Antonino, fuori porta di Termini. Le notizie essenziali fornite dalle fonti sarebbero tuttavia inadeguate senza i possibili raffronti scaturiti dalla lettura formale delle sue opere, che traggono nutrimento dai coevi gruppi dei famosi *Misteri* di Trapani. La tecnica del "legno, tela e colla" infatti è la medesima: le figure dei gruppi della *Passione* sono in scala naturale, mentre Matera lavorava "in piccolo" i suoi pastori, approdando a una straordinaria raffinatezza esecutiva, che si coglie anche nella variata espressività dei







volti. Agli stimoli culturali dovuti alle note maestranze trapanesi che ci hanno consegnato un incomparabile patrimonio di manufatti di arte decorativa in corallo, avorio, alabastro, madreperla e materiali marini, Matera accosta la più moderna ed elaborata cultura barocca che egli poté assorbire nella “felicissima” città di Palermo. L’incisiva presenza degli ordini religiosi, delle maestranze artigiane, degli artisti-decoratori, dei cantieri chiesastici e profani che abbellivano o sostituivano rapidamente l’esistente, contribuirono a una ricerca di affinamento in senso barocco della sua produzione scultorea presepiale. Nel circuito culturale palermitano non è improbabile che il Trapanese sia entrato in rapporto di conoscen-

za con l’illustre contemporaneo Giacomo Serpotta. Infatti alcune analogie possono cogliersi fra i due: la facilità e docilità della lavorazione dello stucco è simile alle morbide e naturalistiche potenzialità offerte dalla tecnica di legno, tela e colla. I gruppi della *Strage degli Innocenti* presenti pure nei Musei di Monaco di Baviera e “Pepoli” di Trapani, costituiscono per la coerenza formale e la tecnica esecutiva, le opere più significative del catalogo del Matera. Infatti il tema della *Strage di Erode*, più distante dalle comuni rappresentazioni presepiali, esprime secondo Georg Hager, nel suo studio del 1902 *Die Weihnachtsskrippe: ein Beitrag zur Volkskunde und Kunstgeschichte aus dem Bayerischen Nationalmuseum*, “una specie di ebbrezza, un gozzovigliare nella rappresentazione dell’orrido, del terribile”. Una rappresentazione che per *pathos* e movimento si esprime mediante i ritmi propri di una trasposizione teatrale dei Misteri sacri, in cui il Matera è sapiente regista della finzione scenica. Scultura e pittura - inoltre - si ritrovano nel “Pasturaru” che per dare realtà ed espressione alle sue figure, le colora mostrando altresì una vena artistica che si allinea agli esiti della pittura naturalistica del ‘600.



**COPPIA DI PALIOTTI RICAMATI  
RAFFIGURANTI “SAN FRANCESCO DI  
PAOLA” E “LA FONTANA DELLA VITA”**

Maestranze siciliane, seconda metà  
del secolo XVII

Seta, oro, coralli, granati, tela dipinta

.....  
Chiesa di S. Francesco di Paola  
Piazza S. Francesco di Paola Palermo  
tel. +39091588673  
.....

Nella chiesa di San Francesco di Paola a Palermo sono conservati due preziosi paliotti, ricamati in seta e decorati con grani di corallo, utilizzati per rivestire gli altari in occasione di celebrazioni solenni.

Il primo, realizzato per l'altare della Cappella dedicata a San Francesco di Paola, a destra del presbiterio, raffigura il prospetto di un ampio edificio, caratterizzato da una architettura tardo-manieristica scandita da tre grandi archi e da una serie di lesene decorate con motivi a candelabra. Attraverso l'arco centrale si intravede un vasto giardino con un pavimento a scacchiera sul quale San Francesco di Paola inginocchiato riceve dall'Arcangelo Michele l'insegna “Charitas” (CHS), simbolo del suo Ordine.

Il secondo paliotto, una volta esposto nella seconda cappella a sinistra della chiesa, raffigura anch'esso il prospetto di un edificio con al centro un porticato che si affaccia su un viridario, abbellito da fontana esagonale a vasche sovrapposte, simbolo della *fons vitae*. Negli archi laterali campeggia sui due balconi lo stemma del vescovo Drago, probabile committente dell'opera.

I pannelli ricamati, posti davanti all'altare come quinta teatrale, rientrano nella ti-



pologia del “prospetto di palazzo”: cornici architettoniche in primo piano, riccamente decorate, che si aprono su un ambiente naturale, dove viene inserito il fatto miracoloso come se fosse un evento reale. In sintonia con il pensiero controriformista “stupire per persuadere” (Maria Clara Ruggieri Tricoli, nel volume del 1992 dal titolo *Il teatro e l'altare. Paliotti “d'architettura”*). Il *paliotto d'architettura*, come recitano i documenti dell'epoca, rientra nella vasta



produzione di opere del XVII secolo, commissionate dai più importanti ordini religiosi dell'isola come i Francescani, Gesuiti e Teatini, per valorizzare la parte frontale degli altari. I cartoni preparatori venivano disegnati da architetti locali, che spesso riproponevano gli schemi compositivi di palazzi secenteschi arricchendoli di simboli religiosi; mentre i paliotti venivano successivamente realizzati in "marmi mischi", in argento o a ricamo. In particolare in Sicilia

le maestranze dei ricamatori professionisti, ma anche le religiose, utilizzavano grani di coralli, lavorati dai *corallari* trapanesi, per rendere più preziosi gli apparati. Gli straordinari ricami utilizzano fili d'oro e d'argento direttamente sulla tela o su un'imbottitura di cartone, coralli e granati per disegnare l'architettura e fili di seta policromi a punto ad ago per la rappresentazione del paesaggio e delle figure. Gli incarnati dei personaggi sono ottenuti me-





dante la tecnica della pittura ad acquarello su tessuto, poi sagomato ed applicato al supporto con colla e rifinitura ad ago (Roberta Civiletto, *Preziose architetture ad ago recuperate in Restauri nella Chiesa di San Francesco di Paola di Palermo* del 2015). Alcuni dati documentari fanno supporre che le metodologie tecniche di questo genere di manufatti siano state messe a punto dalle botteghe dei ricamatori messinesi che avevano raggiunto nella seconda metà del XVII secolo un alto grado di specializzazione (così Elvira D'Amico in *Un laboratorio di ricamo in corallo nella Messina del secolo XVII*, apparso su *Oadi* nel 2014). Completava la serie dei paliotti palermitani quello esposto nel museo del Convento dei Frati Minimi di San Vito a Vico Equense (NA), affine per aspetto formale e particolarità tecniche, ma soprattutto per il tema figurativo posto al centro del frontespizio

architettonico, che rappresenta il Santo nell'atto di stendere il manto sull'acqua, dopo aver sedato una tempesta, per attraversare lo Stretto di Messina con i suoi compagni.

Maria Reginella



### AFFRESCHI CON "STORIE DELLA VITA DI CRISTO E PROFETI"

Guglielmo Borremans  
(Anversa 1672 - Palermo 1744)

.....  
Cappella del Palazzo Arcivescovile  
Via Matteo Bonello, 2 Palermo  
tel. +390916077111

.....  
La cappella costituisce oggi l'unico ambiente superstite interessato dalla fitta decorazione del Borremans, che un tempo si estendeva agli ampi saloni del piano nobile del Palazzo arcivescovile di Palermo. Nonostante la sua non originarietà e l'indubbia anomalia, rispetto ai canoni architettonici tradizionali, essa a tutt'oggi è stata considerata "una delle più preziose gemme d'arte della città di Palermo" (Così Maurizio Calvesi, *Il Palazzo arcivescovile di Palermo*, nei *Documenti della I Rassegna*

*nazionale del Sacro nell'arte contemporanea* del 1976).

Il ciclo pittorico fu commissionato dall'arcivescovo di Palermo Matteo Basile (1733-36), forse per intercessione del vescovo di Catania Galletti, al pittore fiammingo, stabilitosi a Palermo nel 1715, che diviene "il portavoce più efficace ed autorevole delle tendenze più laiche e antiaccademiche" sulla scia di Luca Giordano, Paolo De Matteis, Pietro del Po, nel campo della decorazione a fresco, ove ha modo di emergere "nei confronti della dilagante mediocrità dell'ambiente locale" (Citti Siracusano, *Guglielmo Borremans tra Napoli e Sicilia*, 1990). Egli ha già affrescato importanti chiese del capoluogo siciliano, immettendovi una concezione fino ad allora nuova, proponendo una visione dei fatti evangelici e biblici in chiave leggiadra e mondana, condotta con una levità nel racconto che

equivale alla leggerezza di tocco del suo arioso stile rococò. Il tema delle *Storie della vita di Cristo*, più volte trattate dal pittore, nello scrigno prezioso e solenne dei saloni del Palazzo palermitano, ha modo di potenziarsi ed esaltarsi, dispiegandosi in tutta la sua estensione, recando in sequenza, con tono narrativo e particolareggiato, “le fasi salienti dell’attesa e della nascita di Cristo, ripercorrendone le tappe della liturgia festiva che si conclude con l’Epifania” (Mariny Guttilla, *Arte e restauro nella decorazione a fresco del Palazzo arcivescovile di Palermo, in Arti decorative nel Museo diocesano di Palermo...* del 1999). I fatti basilari dell’infanzia di Cristo – *Sogno di Giuseppe, Adorazione dei pastori, Adorazione dei Magi, Fuga in Egitto* – sono intervallati da figure di profeti

a mezzo busto – *Mosè, Ageo, Osea, Ezechiele, Isaia, David* – con il compito di collegare “visivamente e concettualmente agli episodi evangelici la tradizione vetero-testamentaria, secondo le consolidate norme della Chiesa controriformata” (Guttilla). Il tutto raccordato e incorniciato da ornati e fregi dipinti. La Guttilla sottolineava altresì che “gli schemi compositivi sono... interamente centrati sulle monumentali figure che si accampano nello spazio circostante e ne delimitano i confini. A tale pregnanza di impianto conferiscono, tuttavia, leggerezza ed ariosità il ritmo cadenzato nei gesti e nelle plastiche movenze e la gamma cromatica brillante, eppure intrisa di vaporose lumenescenze, ispirate alle formule avanzate dal Giaquinto”.





Sulla ampiezza originaria del ciclo ci sovviene la testimonianza del Di Marzo: “Vi rappresentò al naturale i principali soggetti della vita di Gesù a cominciare dalla nascita e forse fino alla morte, occupando tutte... quelle spaziose pareti, che davano amplissimo campo a sì spaziose rappresentazioni”. Lo stesso storico ci lascia una testimonianza sulla bellezza dell’ambiente, prima della sua trasformazione: “Una sala soltanto ne

rimane quasi intatta oggigiorno, da cui il valore pittorico del Fiammingo emerge come dalle migliori opere” (Gioacchino Di Marzo, *Guglielmo Borremans di Anversa, pittore fiammingo in Sicilia nel secolo XVIII (1715-1744)*, 1912).

Elvira D’Amico





**ARAZZO CON BALDACCHINO (TOSELLO)**

Ricamatori palermitani, secolo XVIII  
 Ricamo in seta e oro su canovaccio,  
 stoffa dipinta

Museo Regionale di Palazzo Mirto  
 Via Merlo, 2 Palermo  
 tel. +390916164751

.....

Gli arazzi ricamati hanno un ruolo importante nell'arredo dei palazzi gentilizi siciliani. Essi si affiancano agli arazzi propriamente detti ma talora li sostituiscono, con la possibilità che offrono di essere commissionati su misura e secondo il soggetto desiderato ad artigiani locali, invece che acquistati da lontano. Alcuni arazzi ricamati, eseguiti a punto pittorresco da esperti artigiani appartenenti alla maestranza dei ricamatori, testimoniano la diffusione nel palermitano di questi manufatti eseguiti su cartone di rinomati pittori-architetti, tra i quali spicca, per il

periodo tardo-manieristico, il termitano Vincenzo La Barbera.

Un *unicum* nell'ambito delle dimore aristocratiche siciliane, per omogeneità e stato conservativo ottimale, è rappresentato dal vasto ciclo di arazzi ricamati di palazzo Mirto, dimora un tempo dei principi Filangieri. Esso denota come i ricami fossero usati, in un palazzo cittadino, con funzione colta - celebrativa e illustrativa - alla stregua dei dipinti e degli affreschi delle stesse sale. Qui nel salone da ballo un imponente arazzo con baldacchino, detto nelle carte dell'epoca "tosello", raffigura un episodio dell'epopea di Alessandro Magno, sulla coltre, la *Fama* sul cielo e lo stemma dei Filangieri sulla cortina. L'opera, tratta da un'incisione di Pietro da Cortona del 1658, che ne costituisce anche il *terminus post quem*, pur recando caratteri stilistici seicenteschi, è plausibilmente da riferire agli inizi del secolo successivo. Si verrebbe così ad ascrivere al periodo del principe Vincenzo Filangieri, cui passò il titolo nel 1725, sebbene il soggetto inusitato di carattere precipuamente militaresco, oltre che i reiterati trofei guerreschi posti sul fregio, lo farebbero assegnare più plausibilmente all'ideazione di un predecessore omonimo di Vincenzo, vissuto nel secolo XVII, e noto per le sue spiccate attitudini militaresche. Non è escluso quindi che il Filangieri abbia continuato o reiterato un'opera precedentemente iniziata o comunque ideata dal suo illustre antenato che ebbe per primo il titolo di principe di Mirto nel 1643 oltre che il privilegio di Grande di Spagna di prima classe.

Il tema del ricamo, l'espugnazione della

città persiana di Ariamaze, avvenuta nel 327 a.C., durante la quale 300 macedoni diedero prova di ardito alpinismo, evento cui allude la frase ricamata sul pennone: PENNAS HABENT ALEXANDRI MILITES, è raro nell'iconografia del re macedone, sebbene le sue gesta siano tra i soggetti prediletti dall'arazzeria propriamente detta. L'esecuzione tecnica ineccepibile del ricamo è evidente nell'uniformità della lucida seta, stesa a punto pittorresco onde creare il morbido effetto-tessuto, e nella scelta dei colori smaglianti - verde, rosso, azzurro, blu - sfumati in sapienti gradazioni, nonché del

filo d'oro che impuntura armi e armature, quasi a volerne rendere i bagliori.

La predilezione dei Filangieri per gli arazzi ricamati si può notare in altri simili manufatti della adiacente Sala degli Arazzi, tra cui quelli con storie mitologiche, di stile neoclassico, e nella serie di pannelli ricamati con episodi della *Gerusalemme liberata*, di gusto arcadico settecentesco, che rivestono interamente la Sala del Baldacchino.

Elvira D'Amico



**OSTENSORIO CON SANT'IGNAZIO DI  
LOYOLA**

Antonio Nicchi (notizie 1736 - 1781)  
Argento dorato, gemme e smalti

.....  
Museo di Casa Professa  
Piazza Casa Professa, 1 Palermo  
tel. +390916077111  
.....

Questo prezioso manufatto costituisce una straordinaria testimonianza del livello qualitativo raggiunto nel XVIII secolo dagli argentieri palermitani che con vivacità figurativa guardano alle opere delle arti maggiori e, in questo caso, alla scultura, qui ripresa come modello barocco nella statuina di Sant' Ignazio in sostituzione del fusto.

Concordemente riferito dalla storiografia artistica all'argentiere palermitano Antonio Nicchi, l'*Ostensorio* (alto 25 cm) mostra un estro compositivo e formale afferente al barocco per quel che riguarda la figura del Santo, mentre alla fase declinante del medesimo stile - definita tardobarocca o rococò - si legano sia la base mistilinea che la raggiera. Tuttavia va rilevata la straordinaria omogeneità del manufatto liturgico, in cui arti decorative e scultura appaiono indissolubilmente intrecciate.

Antonio Nicchi opera in un periodo non breve del Settecento, tra il 1736 e il 1781 e viene definito da Maria Accascina orefice e argentiere con bottega ben accreditata. Il manufatto reca più punzonature con l'aquila a volo alto e la sigla RUP (Regia Urbis Panormi) relativa al Consolato degli argentieri di Palermo; oltre a "GCR36"





e “AN”, che identificano rispettivamente il console Geronimo Cristadoro, l'anno 1736 e l'argenteo Antonio Nicchi. Di primaria importanza sono verosimilmente i modelli scultorei richiamati dal Nicchi per la composizione della piccola statua di Sant'Ignazio - che sostituisce del tutto il fusto dell'*Ostensorio* - già individuati in Gianlorenzo Bernini e Giacomo Serpotta, e comunque desunti dal barocco romano. Proprio l'articolazione plastica della figura del Santo colta in movimento e sottolineata da amplificati panneggi, segna gli straordinari esiti a cui approdano gli argentieri palermitani del primo Settecento. Inoltre nel manufatto la notevole presenza di gemme preziose pare ancora dettata dal simbolismo medievale, ripreso nell'ambito della Controriforma. La pianeta indossata da Sant'Ignazio è infatti ornata soprattutto da rubini e diamanti con al centro uno zaffiro di notevoli dimensioni, gemma quest'ultima che potrebbe simbolicamente rimandare alla concordia (Alberto Magno, 1584). Il Santo regge un libro aperto decorato con smalti in cui chiaramente si legge la famosa frase: *Ad Maiorem Dei Gloriam*. Anche la raggiera è tutta cosparsa di gemme, come pure zaffiri, diamanti,

rubini sono attorno alla lente dove compaiono pampini di vite in smalto verde, grappoli d'uva e spighe d'argento dorato, simboli del pane e del vino eucaristici. Dal punto di vista formale e compositivo è utile segnalare, altresì, il riferimento a un *Reliquiario con Sant'Ignazio di Loyola* realizzato nel 1730 da Geronimo Cristadoro su committenza dei Gesuiti di Catanisetta e ora nel Museo Diocesano di quella città. Occorre quindi rimarcare che l'*Ostensorio* del Museo di Casa Professa, sei anni dopo, presenta la punzonatura del Cristadoro, in qualità di console, e presumibilmente tra quest'ultimo e il Nicchi possono ipotizzarsi influssi reciproci o il riferimento a medesimi repertori decorativi dettati dalla stessa committenza gesuitica.

Gaetano Bongiovanni





### STELE MELLERIO

Antonio Canova (Possagno 1757 - Venezia 1822)

Marmo

.....  
Palazzo Ajutamicristo

Via Garibaldi, 41 Palermo

tel. +390917071411/425  
.....

Le opere furono acquisite dalla Soprintendenza di Palermo alla fine degli anni '70 del secolo scorso, dopo essere state bloccate all'ufficio esportazioni della stessa, dal quale erano transitate per essere spedite in Germania. Sistemate per un certo lasso di tempo nel Museo di Palazzo Mirto, sono

oggi esposte nel nuovo Museo della Soprintendenza, di cui costituiscono due dei pezzi più ragguardevoli.

Capolavoro assoluto della scultura italiana, le due stele funerarie furono commissionate dal conte milanese Giacomo Mellerio per onorare le figure dello zio Gianbattista e della moglie Elisabetta Castelbarco e furono custodite nella villa di famiglia, sita in Brianza, a Gerno, fino alla fine degli '70 del secolo scorso.

Eseguite nel secondo decennio del secolo XIX (1811-1814 ca.), le sculture si calano nel cospicuo catalogo delle opere a destinazione funeraria e commemorativa, scolpite a Roma dal Canova, mostrando evidenti tangenze con le figure allegoriche del grande monumento funebre di papa Clemente XIII Rezzonico, in San Pietro, che attestano le predilezioni del Nostro per la scultura prassitelica. Per l'impianto tipologico-compositivo, si collocano fra le Stele di Giovanni Falier della chiesa di S. Stefano a Venezia e di Domenico Manzoni della chiesa della SS. Trinità di Forlì.

In esse si palesa "l'interesse per la fluidità della luce, per i valori volumetrici... per l'andamento lineare risolto in termini di filamenti di luce e lievi solchi d'ombra" (Silvana Riccobono, *Le stele Mellerio dalla Brianza a Palermo*, in *Antonio Canova e le stele Mellerio*, 1992). Esse appaiono animate dalla sintesi figurativa operata dallo scultore nella "celebrazione foscoliana degli estinti e nella elaborazione del culto laico del sepolcro al cospetto di quella tragica ineluttabilità della morte cui l'artista seppe conferire un ineffabile e pregnante valore estetico" (così le schede VII.10 e VII.11 di



Francesco Leone, nel catalogo del 2009 *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*).

Un altro aspetto saliente di esse è il dolore dei sopravvissuti per la persona cara estinta, la foscoliana corrispondenza d'amorosi sensi che unisce i vivi ai morti, rappresentata nella figura ideale di donna piangente pre-

sente in molte opere dello scultore.

Le opere sono una preziosa testimonianza del neoclassicismo scultoreo del Canova che inaugura un indirizzo nuovo nell'arte italiana ed europea del tempo.

Gaetano Bongiovanni

**LA PESCA DEL TONNO  
(MATTANZA A FAVIGNANA)**

Antonino Leto (Monreale 1844 - Capri  
1913)

Olio su tela

.....  
Fondazione Sicilia, Villa Zito  
Via Libertà, 52 Palermo  
tel. +3909160720264  
.....

Capolavoro del realismo pittorico ottocentesco siciliano, che trova un corrispettivo letterario nel verismo verghiano. Leto, uno dei massimi paesaggisti ottocenteschi assieme a Lojacono, eseguì l'opera dopo il ritorno a Palermo dai suoi numerosi viaggi, prima in Campania, poi a Roma Milano Firenze e Parigi. Nella sua città, dopo il 1880, riprese a dipingere per i Florio, che gli avevano già commissionato numerose opere e lo avevano sostenuto nella sua attività artistica. A questa nuova fase risalgono due capolavori, entrambi dovuti alla committenza della influente famiglia siciliana, le *Saline di Trapani* e la *Mattanza*, ascrivibile al 1883-87, considerata uno dei capolavori del Realismo siciliano (Ivana Bruno, *La pittura dell'Ottocento nella Sicilia occidentale...* in *La pittura dell'Ottocento in Sicilia...*, a cura di Maria Concetta Di Natale, del 2005) .

Fu a Favignana, dove si era recato in visita alle tonnare di Ignazio Florio, che Leto “potè assistere al violento spettacolo della pesca dei tonni e meditarne una raffigurazione di potente coinvolgimento emotivo: ne sarebbe sortita un'opera stupefacente per qualità formali e portata sentimentale, nella quale il vero è reso in tutta la sua conturbante intensità” (così Silvestra Bietoletti



nella scheda dedicata al dipinto all'interno del catalogo *Di là del faro: paesaggi e pittori siciliani dell'Ottocento*, a cura di Sergio Troisi e Paolo Nifosì, 2014).

Conviene rileggere le entusiastiche parole con cui l'Accascina (nel suo *Ottocento siciliano* del 1939) descrisse il dipinto, fulgido esempio dei principi dell'arte del pittore, basata sulla trasfigurazione lirica del dato naturale: “Gamma di azzurri che diventano



*(ph D'Aguanno/Civita Sicilia)*



violacei: chiarezze di spuma in contrasto con l'ardesia dei tonni guizzanti: neri su chiari, contrasti risoluti e gradazioni tonali sensibilissime, sopra una superficie che sconfinava nell'infinito delle nuvole. Il teatro del dramma è chiuso da un primo fondale fatto di pescatori sulle barche da pesca, intenti all'opera con rapidi gesti, poi da un secondo fatto di spettatori d'implacabile serenità, più avanti masse plastiche contro

luce per accrescere la profondità spaziale... Quel che vi era di solenne e di brutale in quella lotta di forze e d'insidia tra l'uomo e il tonno gli rimase nel cuore e si trasfuse nel quadro... Leto dipinse questa Pesca del tonno rendendola come un dramma, oscuro e primordiale, tra l'uomo e la bestia, complice il mare”.

Elvira D'Amico

**GLI SCOLARI**

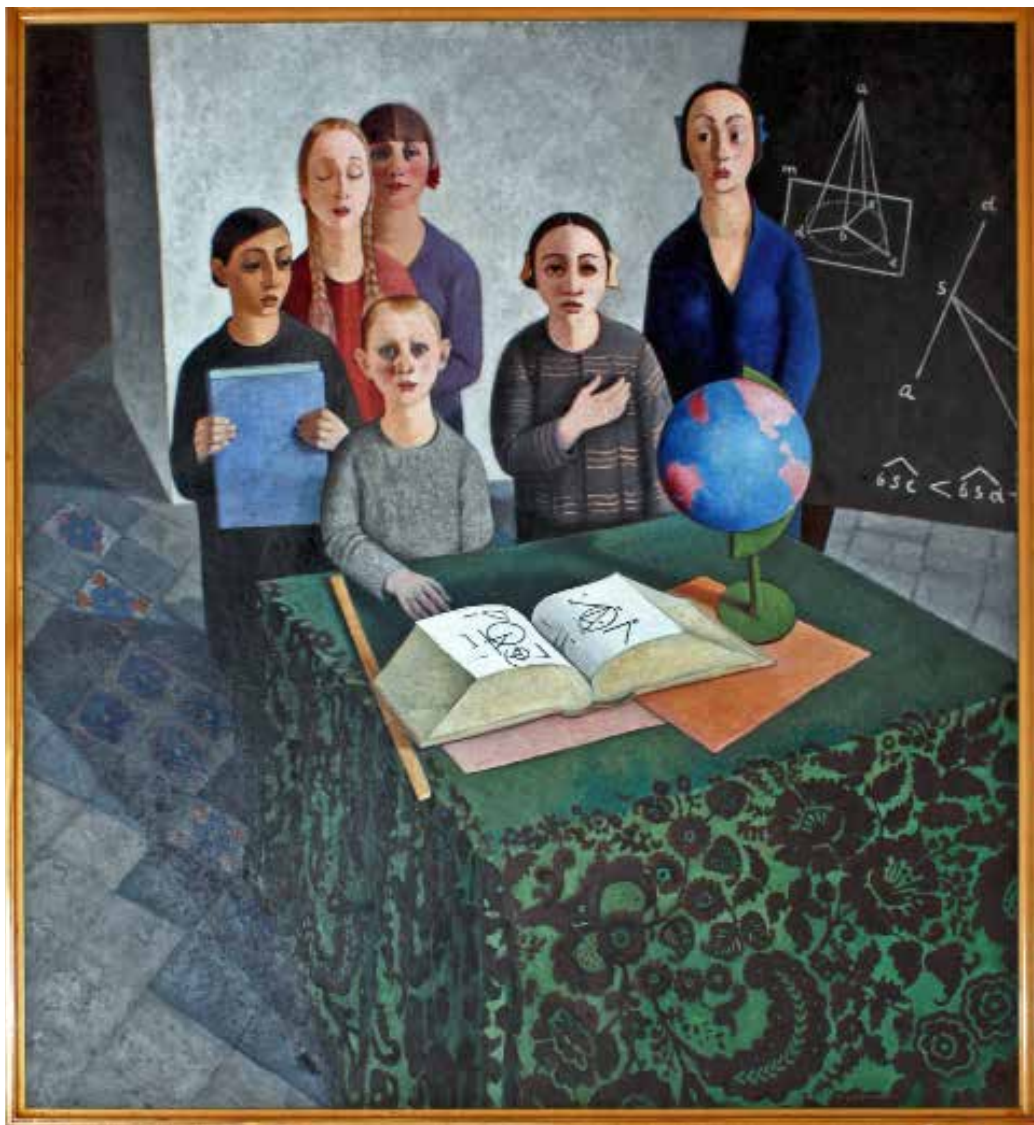
Felice Casorati (Novara 1883 - Torino 1963)

Olio su tavola

.....  
 GAM Galleria d'Arte Moderna  
 Empedocle Restivo  
 Via Sant'Anna, 21 Palermo  
 rel. +390918431605  
 .....

Firmato in basso a destra "F. Casorati", il grande dipinto è stato presentato alla *XVI Esposizione internazionale della città di Venezia* del 1928 e acquisito poco dopo dalla Galleria civica palermitana. La raffigurazione di sei figure di scolari con le teste ovoidali e geometrizzanti che richiamano gli schemi di Piero della Francesca, appare enfatizzata dal libro aperto, dal mappamondo e dal tavolo quadrato coperto da un drappo di broccato verde. Il solido impianto geometrico dell'opera pur richiamandosi alla scienza prospettica rinascimentale qui sottolineata pure dalla vertiginosa fuga verso il fondo della mattonelle del pavimento, tende a vacillare proprio per quell'inquietudine che pervade gli scolari e l'ambiente circostante dominato da una immobilità sospesa, quasi metafisica. Anche il valore della luce viene impiegato in funzione plastica e con modalità indirizzate a far emergere e al tempo stesso isolare figure e oggetti. Secondo Lionello Venturi (nel catalogo della Biennale di Venezia del 1924) il pittore "s'impone la forma come legge", sintetizzando l'aspetto saliente dei dipinti di Casorati. Con Carlo Carrà e con i coniugi Broglio, Casorati fu un autorevole esponente del gruppo *Novecento* del ritorno all'ordine, della continuità

rispetto ai classici e agli artisti del Rinascimento. La sua prassi operativa riguardava il disegno preparatorio sul supporto intonso e campiture di colore frutto di infiniti passaggi al fine di ottenere risultati tonali minuziosi. Formatosi nel clima dell'*Art nouveau* europea e del simbolismo italiano, il pittore piemontese incarna - fra le due guerre - la figura di artista del gruppo Novecento attraverso un comporre colto, con radici quattrocentesche, mai venuto a patti con le sperimentazioni delle avanguardie. Da Cézanne trae il modo di costruire per strutture volumetriche il quadro "come accordo di masse, di linee e di colore in rapporto reciproco, in perfetta correlazione... pur non allineandosi con i pittori metafisici, vi è nelle sue opere un'atmosfera di *suspense*, un carattere di malinconica solitudine, un senso di profondo distacco" (così Giuseppe Marchiori nella voce dedicata a Casorati sul *Dizionario biografico degli italiani*, 1978). Per lui il recupero della tradizione passa anche da una pittura di interni di grande semplicità, dalle rigorose scatole architettoniche con figure umane dalla gestualità bloccata e come immerse in atmosfere irreali sebbene verosimili. Il gruppo Novecento - e quindi anche Casorati - pur basandosi su certi scritti teorici di Massimo Bontempelli e del critico d'arte Margherita Sarfatti, non ebbe un carattere unitario come un vero movimento, tuttavia perseguì alcune idee "forti" quali la purificazione delle forme, il recupero della tradizione pittorica, specialmente quattrocentesca, da Paolo Uccello al Beato Angelico a Piero della Francesca, il rifiuto dello sperimentalismo e il solido rapporto fra figure e spazio: tutti elementi che pos-



sono leggibili negli *Scolari* di Casorati, oggi nelle collezioni museali di Palermo. Invece nel *Concerto*, opera del 1924, delle collezioni della Rai di Torino, il recupero casoratiano del Rinascimento viene attuato mediante

figure femminili in movimento dagli esiti figurativi prossimi alla scultura.

Gaetano Bongiovanni



*Guttuso by SIAE*

**GIOACCHINO GUTTUSO AGRIMENSORE**

Renato Guttuso [Bagheria 1912 - Roma 1987]

Olio su tela

.....  
Museo Guttuso, Villa Cattolica

Via Rammacca, 9 Bagheria

tel. +39091943902  
.....

Gioacchino Guttuso, agrimensore, padre dell'artista, scomparso nel 1940, è rievocato, nel 1966, nel grande quadro in cui compare a figura intera, nell'atto di sistemare il teodolite, lo strumento con cui misurava la terra.

Lo sfondo, costituito da un cielo blu scuro e da un campo in cui dominano cromie gialle e verdi, funge da cornice al personaggio che spicca per le tonalità tendenti al monocromo.

Alle sue spalle l'ombrello, che usava per ripararsi dal sole, incornicia la figura paterna in un'aura mitica, senza tempo.

Archivi Guttuso

## LA VUCCIRIA

Renato Guttuso (Bagheria 1912 - Roma 1987)

Olio su tela

.....  
 Rettorato dell'Università di Palermo  
 Palazzo Chiaramonte-Steri  
 Piazza Marina, 61 Palermo  
 tel. +390916075306  
 .....

È opera della piena maturità del pittore bagherese (1975), emblematica della sua pittura, una delle più conosciute ed apprezzate da pubblico e critica e, specie nei tempi recenti che hanno visto la chiusura dell'antico mercato palermitano che vi è raffigurato, è assurta a icona stessa della "città perduta".

La tela viene presentata alla Galleria La tavolozza di Palermo e poi alla Galleria Toninelli di Roma con uno scritto di Goffredo Parise; quindi è acquistata dall'Università di Palermo che la colloca nel trecentesco palazzo Chiaramonte-Steri, sito in piazza Marina. L'anno seguente partecipa alla Biennale di Venezia, assieme ai *Funerali di Togliatti* e al *Convivio*.

Nell'opera, definita dallo stesso autore "una grande natura morta, con in mezzo un cunicolo entro cui la gente scorre e si incontra", ha modo di estrinsecarsi in tutta la sua forza l'espressionismo cromatico del pittore, già apparso sin dagli inizi degli anni Trenta, quando egli militava nel Gruppo dei Quattro, in alternativa alla convenzio-

nale arte del regime fascista.

Fiumi d'inchiostro sono stati versati su di essa, ad opera di critici d'arte e scrittori. Tra i primi si ricorda il giudizio di Maurizio Calvesi (*Guttuso e la Sicilia*, nel catalogo dal medesimo titolo del 1985), che la definisce "icona della sicilitudine dell'autore": "La Sicilia chiama, grembo materno ridondante e fragoroso, cogli scrosci e le ricchezze dell'indimenticabile *Vucciria*: dove i colori tornano, improvvisamente, a cantare a squarciagola... Intorno è... il paradisiaco inferno, il marasma allucinato, pur nell'ordine giustapposto e meditato dell'impaginazione".

La drammaticità del dipinto viene colta da Cesare Brandi (*Guttuso*, 1983): "Il quadro brucia con timbri quasi violenti che si cozzano, in realtà vive entro contorni di pece, listato a lutto. Così rutilante di colori ma come su un fondo nero, come dipinto su una lastra di lavagna, non è meno tragico di Gibellina".

Ancora, la drammaticità unita alla teatralità dell'opera è evidenziata da Paolucci nel 1997 (*Guttuso pittore di teatro: il sogno di una cosa, in Guttuso e il teatro musicale*, a cura di Fabio Carapezza Guttuso): "La *Vucciria* è un quadro drammatico, lo è nel senso letterale della parola. Nello spazio che taglia come una ferita la splendente carnalità della vita, gli uomini e le donne si incontrano, si sfiorano, si affrontano. Stanno nello spettacolo della natura che offre i suoi tesori, in una partecipazione corale vigile e ardente".





*Guttuso by SIAE*

Recentemente la *Vucciria* è assurta a soggetto di un racconto di Andrea Camilleri (*La Vucciria*, Milano, Skira, 2008) e di una pièce di Marco Betta e Roberto Andò, rap-

presentata al Teatro Massimo di Palermo (febbraio 2015).

Elvira D'Amico





## SENZA TITOLO

Jannis Kounellis [Atene 1936]  
Mobili, dimensioni ambientali

.....  
Museo Regionale d'Arte moderna  
e contemporanea - Palazzo Riso  
Via Vittorio Emanuele, 365 Palermo  
tel. +39091320532  
.....

Jannis Kounellis nasce ad Atene nel 1936 e appena ventenne lascia la Grecia per trasferirsi in Italia dove tuttora risiede. Ancora studente dell'Accademia, allievo di Toti Scialoja, allestisce la sua prima personale nel 1960.

Il suo contributo è stato basilare nella cultura figurativa italiana tra gli anni '60 e '70 e nella ricerca di un linguaggio libero. La sua ricerca, che parte dal quadro nudo e puro, travalica i confini della pittura e si concretizza nel rifiuto dei mezzi tradizionali. La svolta definitiva avviene con le *performances* e con l'uso di materiali organici e inorganici, che rimandano comunque alla realtà della materia (ferro, legno, carbone, iuta, animali vivi, brandelli di animali).

Kounellis produce con le sue opere una particolare dialettica che testimonia l'indipendenza dalla tecnologia e l'essere fatto a mano dell'oggetto particolare. Le opere prodotte fanno interagire tecnologia e obsolescenza, attribuendo all'aspetto artigianale una funzione catartica.

Kounellis sostiene l'importanza di trasmettere ai giovani l'idea di libertà, stimolandoli ad allargare i confini del proprio spazio linguistico e a ridefinire l'immagine in una prospettiva comune in grado di sentire le ragioni dell'altro proiettandosi verso l'altro. L'opera *Senza titolo*, creata per l'Albergo dei Poveri nel 1993 e rallestita nel 2008 "*site specific*" per il Museo Riso, sconvolge le leggi della fisica dando leggerezza agli armadi sospesi al soffitto.

Forte è il richiamo alla tradizione popolare, a un passato che non può definirsi ancora memoria ma una sorta di tesaurizzazione di qualcosa che si sta per perdere e che testimonia il costante desiderio dell'artista alla continua ricerca delle proprie e altrui origini.

Foto di Fabio Sgroi

Valeria Li Vigni

**MORO GRADASSO**

pupo di tipo catanese

Museo Internazionale delle Marionette  
"Antonio Pasqualino"  
Piazza Antonio Pasqualino, 5 Palermo  
tel. +39091328060

"L'Opera dei pupi" è il teatro tradizionale delle marionette nell'Italia Meridionale, il cui repertorio è costituito principalmente

Foto di Enzo Brai



dalla letteratura epico-cavalleresca, e in particolare dal ciclo carolingio. Destinato a un pubblico colto e borghese sino al '700, nell'800 si connota nettamente in senso popolare" (Gabriella D'Agostino, da *Enciclopedia della Sicilia*).

Il pupo catanese che raffigura il moro Gradasso appartiene al nucleo originario della collezione del Museo internazionale delle marionette, fondato nel 1975 dall'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari.

Proveniente dal teatro di Natale Meli, risale agli anni Cinquanta del Novecento. La testa fu scolpita da Paolo Marino e dipinta da Emilio Musmeci; l'armatura fu costruita da Giuseppe Maglio. Il pupo è contraddistinto dai pantaloni alla zuava bianchi decorati con strisce rosse e passamaneria. L'armatura è sbalzata e sullo scudo, sulla corazza e sui battenti della faroncina ricorre l'immagine di un maschera comica greca. I mascheroni hanno la lingua che fuoriesce e sono incorniciati da chiome a viticci e grappoli. Pare probabile che l'armatura fosse originariamente usata per armare un personaggio della Storia Greca. Secondo l'identificazione di Natale Meli, il pupo corrisponde a Gradasso, che era tuttavia rappresentato a lunghi e folti baffi neri all'ingù e un elmo sormontato da una o tre mezzelune; lo sguardo pensoso e la barba bianca però fanno pensare che, più probabilmente, si tratti del re Subrino.

Rosario Perricone

### CARRETTO DI AREA PALERMITANA

pittori: Fratelli Onofrio e Giuseppe Ducato  
(Bagheria 1974)

costruttore: Giuseppe Badalamenti fu Gio-  
vanni (Partinico 1973)

Olio su legno

.....  
Museo Regionale di Terrasini  
Lungomare Peppino Impastato Terrasini  
tel. +390918810989

.....  
Il Museo Regionale di Terrasini riunisce il più cospicuo patrimonio di carretti tradizionali, calessi, finimenti e bardature della Sicilia, documentando sia le maggiori aree di produzione sia le eccellenze raggiunte dalle diverse scuole di maestri carradori, costruttori di parti strutturali, intagliatori e pittori.

L'uso del carretto dipinto è attestato per la prima volta nel 1829, in un ex voto del Museo "Giuseppe Pitirè". Via via e sempre più nella seconda metà dell'Ottocento si andranno fissando un vero e proprio repertorio e un preciso linguaggio stilistico. Accanto alla ripetizione di stilemi consolidati, si affermeranno in seguito anche canoni stilistici personalizzati, come nel caso della scuola pittorica della famiglia Ducato di



Bagheria. L'estrema vivacità cromatica e l'accuratezza delle figure ne costituirà il tratto distintivo, unitamente all'arricchimento dei repertori tematici.

Il carretto dell'ex collezione Badalamenti testimonia bene della perizia tecnica degli artisti. Interamente dipinto, rinvia nei suoi apparati decorativi alle funzioni della pittura del carro, che in prima istanza risponde ad un bisogno di protezione magico-religiosa. Il San Giorgio dipinto e scolpito sulle parti nevralgiche del veicolo aiutava a tenere lontane ogni specie di forze negative. La pittura garantiva la protezione del legno di un veicolo sempre esposto alle intemperie. La ridondanza figurativa permetteva anche al committente di farsi pubblicità: il carretto era spesso adibito alla vendita per strada. Infine la capacità economica del carrettiere veniva esibita attraverso la appariscenza delle decorazioni.

Maria Emanuela Palmisano

