

PALEO
ARTE

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

DAL GOTICO AL RINASCIMENTO LE STAGIONI DELL'ARTE

di **Evelina De Castro**

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*

Dal Gotico al Rinascimento. Le stagioni dell'arte

di: *Evelina De Castro*

con un contributo di: *Salvatore Greco*

consulenza archivistica di: *Paola Scibilia*

fotografie di: *Gero Cordaro* (copertina, fig. 3, 8-10, 14, 17, 19, 27, 28, 31-34, p. 29, 36, 37, 41, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 56 e 57 inf.); *Mario Fazio* (fig. 20-23, 29, 30, p. 42, 43, 56 e 57 sup., 59, 60, 62); *Dario Di Vincenzo* (fig. 4, 7, 11, 12, p. 33, 38, 46, 58); *Diletta Di Simone* (fig. 6, 16, p. 27, 28, 52, 54, 55); *Massimo Falletta* (fig. 18, 24, p. 34); *Francesco Manuli* (p. 31, 32); *Filippo Crisanti* (fig. 5); *Museo Diocesano di Palermo* (fig. 13); *Museo Civico di Termini Imerese* (p. 35); *D'Aguanno/Civita Sicilia* (p. 61); *archivio fotografico della Soprintendenza di Palermo* (fig. 15, 37)

cura redazionale: *Ignazio Romeo* e *Maria Concetta Picciurro*

si ringraziano: *Gioacchino Barbera*, Direttore della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis; *Francesco Orecchio*, *Salvatore Pagano*, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis; *Maria Reginella*, *Girolamo Papa*, *Leonardo Artale*, Soprintendenza di Palermo

Si ringraziano per aver consentito la riproduzione dei beni culturali di loro proprietà: il *Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno* e la *Prefettura di Palermo*; l'*Arcidiocesi di Palermo*; la *Diocesi di Cefalù*; la *Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis*; il *Museo Civico "Baldassare Romano" di Termini Imerese*; il *Museo Mandralisca di Cefalù*; la *Fondazione Sicilia grafica* e stampa: *Ediguida s.r.l.*

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

8.: Dal Gotico al Rinascimento : le stagioni dell'arte / di Evelina De Castro. - Palermo : Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2015.

ISBN 978-88-6164-309-3

1. Arte - Palermo <provincia> - Sec. 15.-16.

I. De Castro, Evelina <1963->.

709.45823061 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

DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

- 5** LE STAGIONI DELL'ARTE FRA TARDO GOTICO E RINASCIMENTO (1420 -1535)
- 8** Il Quattrocento. Il tardo Gotico nella prima metà del secolo
- 14** Il Quattrocento. Fra Tardo Gotico e Rinascimento nella seconda metà del secolo
- 21** Il Cinquecento. Dai primi del secolo agli esordi del Rinascimento maturo
- 27** SCHEDE
- 27** Complesso del portico meridionale della Cattedrale di Palermo
- 29** Trionfo della Morte
- 31** Resti di affreschi raffiguranti Storie di San Bernardino nella Cappella La Grua Talamanca in Santa Maria di Gesù di Palermo
- 33** Palazzo Arcivescovile di Palermo
- 34** Ciclo di affreschi raffiguranti il Pantocratore e Santi nella chiesetta di San Biagio a Cefalù
- 35** Trittico della Madonna col Bambino in trono
- 36** Due carte da gioco miniate del secolo XV
- 38** Busto di Pietro Speciale di Domenico Gagini
- 40** Busto di "Eleonora d'Aragona" di Francesco Laurana
- 42** Arco marmoreo della Cappella Mastrantonio di Francesco Laurana con Pietro de Bonitate
- 44** I Santi Agostino, Girolamo, Gregorio di Antonello da Messina
- 46** Ritratto d'ignoto di Antonello da Messina
- 47** Madonna col Bambino in trono e Santi di Tommaso de Vigilia
- 48** San Michele Arcangelo di Antonello Gagini
- 49** "Trittico Malvagna" di Jan Gossart

- 51** Pietà di Vincenzo da Pavia
- 52** ARCHITETTURE DEL TARDO '400 E DEL PRIMO '500
A PALERMO di Salvatore Greco
- 52** Matteo Carnilivari
- 53** Palazzo Ajutamicristo
- 56** Palazzo Abatellis
- 58** Chiesa di S. Maria della Catena

LE STAGIONI DELL'ARTE FRA TARDO GOTICO E RINASCIMENTO (1420-1535)

In campo artistico il **Secolo XV**, "**Il Quattrocento**", è immediatamente riconosciuto come l'epoca che prese avvio con Masaccio, Brunelleschi e Donatello nella Firenze che si apriva alla supremazia dei Medici. La semplice elencazione di tali nomi evoca all'istante il **Rinascimento**. Tuttavia, secondo un ragionamento ormai acquisito dalla storiografia moderna, sappiamo come le categorie generali, necessarie per ordinare lo scibile, comprendano al loro interno realtà specifiche diverse, anche contraddittorie, che sono il risultato di fattori storici distinti nel tempo e nello spazio.

La Palermo dell'anno **1420**, che accoglieva il sovrano **Alfonso d'Aragona**, giunto nell'isola per preparare la conquista di Napoli, era inserita in un quadro geo-politico-culturale ben diverso dalla città di Firenze ove in quello stesso 1420 prendeva avvio la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore di Brunelleschi. Ciò esemplifica il concetto di **policentrismo**, perfetto per spiegare quel fenomeno prodigioso e unico che fu il Rinascimento italiano : un insieme di centri, coincidenti con città o cittadine politicamente autonome, spesso ravvicinate e in guerra fra loro, o comunque in un antagonismo, che diventava competizione culturale nell'anticipare, moltiplicare, estendere e interpretare il Rinascimento, cioè il classico, l'antico che ri-nasceva a nuova vita. Tale attitudine competitiva incideva anche nella committenza degli stessi artisti e artefici, i quali variavano il loro linguaggio in un processo continuo di crescita e di osmosi con l'ambiente che di volta in volta li richiedeva. Pertanto siamo soliti riconoscere differenze nell'attività di Leonardo a Firenze o a Milano, di Bramante a Milano o a Roma, di Antonello a Napoli o a Venezia e così via fino a Raffaello e Michelangelo.

1
Trionfo del Re
Alfonso, *Napoli*,
Castel Nuovo



DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte



2
Europa Regina,
da S. Münster,
Cosmographia,
Basilea 1544 (prima
edizione)

Questa breve premessa consente di inquadrare la realtà storico artistica del secolo XV a Palermo nel contesto più generalmente noto delle capitali dell'arte del tempo. Mantenendo lo sguardo allargato al più ampio panorama ove la Sicilia era simbolicamente una sfera posta al centro del Mediterraneo, si vedranno mutare nell'arco del secolo i riferimenti della situazione artistica di Palermo, caratterizzata da un progressivo avvicinamento ai centri dell'Italia di allora. All'estremo finale del nostro arco temporale, si pone infatti il **1535**, anno dell'ingres-

so trionfale a Palermo del sovrano **Carlo V** d'Asburgo. Da Palermo egli risale la penisola, passando per Napoli fino a Roma, accolto trionfalmente.

Fra il 1420 e il 1535, sempre nell'area del Mediterraneo crocevia di culture, Palermo e la Sicilia svolgono il loro ruolo baricentrico fra Settentrione (l'Europa continentale da Milano alla Francia alle Fiandre, alla Borgogna, alla Germania) e Meridione (il Nord Africa, la cui liberazione dai pirati tunisini divenne retorica della crociata e fornì ai sovrani europei le credenziali di difensori della cristianità contro gli infedeli: Alfonso a partire dal 1432 e successivamente Carlo nel 1535, spianando loro i rapporti col Papa); fra Oriente (ricordiamo che durante l'età di Alfonso cade l'Impero Romano d'Oriente a Bisanzio/Costantinopoli) e Occidente (di cui l'Italia rappresentava una punta avanzata, avendo il privilegio di essere sede papale).

A Palermo, posta al centro delle "rotte mediterranee", la cesura e la continuità dal Medioevo all'Età Moderna, dal feudo alla monarchia, dalla campagna alla città, trovano espressione artistica nel passaggio dal Gotico al Rinascimento.

Le figure forti e nitide dei due sovrani consentono di esemplificare in modo più netto i caratteri sovra regionali dei risvolti di un secolo così complesso e articolato anche a livello sociale. A partire dal sovrano di fatto assente ma rappresentato dal viceré, in parallelo, in armonia o in dialettica, agiscono tutti gli altri soggetti: l'aristocrazia politica della corte viceregia; l'aristocrazia religiosa sia secolare della Palermo sede vescovile, che regolare, considerato che la città ospita

in città le case dei maggiori ordini religiosi, dai Domenicani, ai Benedettini, ai Francescani, ai Carmelitani; la borghesia mercantile delle “nazioni straniere”, catalana, genovese, pisana, attive nel commercio e nella finanza.

Le dinamiche che vedono coinvolti tali

molteplici soggetti, hanno un’eco nelle molteplici azioni e personalità artistiche che fioriscono nei diversi ambiti culturali del secolo: l’urbanistica, l’architettura, la pittura, scultura e le arti decorative, in un continuo dialogo: **centro / periferia**, fra Palermo e il suo territorio.



3

Figura maschile come Carlo V con collare del Toson d'oro, particolare de La disputa di San Tommaso, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

4

Motivi decorativi geometrici e fitomorfi, particolare del Portale meridionale della Cattedrale di Palermo

5

Volatili entro girale, particolare del Portico meridionale della Cattedrale di Palermo

IL QUATTROCENTO.

IL TARDO GOTICO NELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO

A partire dagli anni venti del secolo vanno ricercati i termini di una età di Alfonso d'Aragona a Palermo. Di ciò non vi è grande evidenza storiografica poiché sono i decenni che precedono la presa di Napoli del 1443, quando la statura culturale del personaggio prese ad assurgere ad estrema grandezza, corrispondente all'appellativo di "Magnanimo" che gli sarebbe stato tributato dai contemporanei e che racchiudeva i significati umanistici del termine latino : grandezza d'animo, declinata dal Pontano in latino umanistico come appellativo regale. Così lo descrissero le fonti coeve e ancora nel secolo successivo il siciliano Fazello, tramandando il personaggio del perfetto principe rinascimentale, esperto in tutte le discipline, tra cui l'arte della guerra, cultore delle lettere, bibliofilo, incline a conoscere



e ospitare tutti gli artisti e artefici più eccellenti in ciascuna disciplina. Lorenzo Valla, Guarino Veronese, Beccadelli il Panormita, furono fra gli intellettuali umanisti che richiamò a Napoli, dove con il trionfo del 1443 si era insediato stabilmente. Ma in Sicilia e a Palermo egli si era manifestato ben prima della splendente stagione napoletana di decisa svolta rinascimentale, che ebbe i suoi manifesti nell'arco di Castelnuovo in scultura e in un giovane e misterioso Antonello in pittura, allievo a Napoli dell'altrettanto misterioso Colantonio, intenti a far tesoro della ampia circolazione, fra l'altro, di opere e artisti "nordici", che aveva reso unica Napoli già al tempo del "buon re Renato", rivale militare e politico di Alfonso, ma buon precursore in senso culturale. A Palermo e per Palermo, nei decenni che precedettero il definitivo approdo a Napoli, rimane traccia del percorso culturale di Alfonso nell'autunno del Medioevo, con ciò intendendo la chiusura della stagione gotica in cui intravedere in modo latente, lo schiudersi della successiva. Il sovrano fa il suo primo ingresso in città l'11 febbraio del 1421, sbarcando al porto e accolto "cum





magno triumpho et honore”. La storiografia tramanda che in quella occasione il Sovrano “concesse alla città di Palermo di farsi il molo”, il che conferma l’importanza ad esso riconosciuta sia sul piano dello sviluppo in senso commerciale ma probabilmente anche simbolico dell’identità cittadina, preludio al fiorire negli anni seguenti di una attività edificatoria intensa di chiese a presidio del molo e della Cala. Entro i primi anni del Cinquecento sarebbero state edificate le chiese di Santa Maria della Catena, di San Giovanni dei Napoletani, di Santa Maria di Porto Salvo, di San Sebastiano. Sul piano urbanistico in quello stesso anno 1421 veniva estesa a Palermo la prammatica, già promulgata al tempo dei Martini, che agevolava gli accorpamenti e acquisizioni di immobili per decoro e abbellimento della città. Tale avvio di trasformazione della città verso la regolarizzazione degli immobili e delle strade, preludio di una visione moderna, avrebbe portato nel 1482 alla ben più esplicita prammatica che incoraggiava l’ampliamento e la definizione degli edifici in relazione alle strade da *addirizzari*, cioè agevolare la trasformazione della città me-

dievale, dalle reti viarie brevi, strette e curve, in città rinascimentale, con assi di strade rette e a *cruchi*. Alfonso tornò a Palermo nel 1431 e in questa occasione trasse impulso l’esecuzione della volontà già espressa dal Sovrano, di creare l’*Hospedale Grande e Nuovo* per riunire in un’unica struttura i piccoli ospizi presenti in città. Oltre che segnale di modernizzazione, percepita a suo tempo come altra prova di magnanimità del sovrano, l’iniziativa costituisce un fatto di grande portata per la storia dell’arte. L’istituto ospedaliero ebbe sede nella sontuosa trecentesca dimora appartenuta agli Sclafani, grande mole architettonica che aveva rivaleggiato con lo Steri chiaro-montano all’estremità nord del Cassaro e, a connotare in senso collettivo la nuova destinazione come ospedale, vi fu eseguito



6
Motivi decorativi
fitomorfi,
*particolare del
Portico meridionale
della Cattedrale di
Palermo*

7
Portale meridionale
della Cattedrale di
Palermo, *particolare*

DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

in una delle pareti del grande atrio porticato, il monumentale affresco del *Trionfo della Morte*. Le fonti legano l'intera storia dell'Ospedale Grande e Nuovo alla volontà del sovrano e dunque anche l'indicazione, se non la committenza, di questa opera così impegnativa per grandezza, per complessità iconografica e caratteri formali che ne evidenziano l'estraneità a ciò che esprimeva la pittura a Palermo e nella Sicilia del tempo. Oggi custodito nella Galleria regionale di Palazzo Abatellis, il grande affresco, rimane ancora ampiamente misterioso riguardo al possibile autore e inoltre privo di alcun termine di paragone se non per taluni aspetti, ora l'iconografia, ora lo stile esecutivo di alcune parti, ora i caratteri formali di altre, in un ampio panorama di riferimenti al tardo gotico internazionale in cui rifluivano ele-

menti di cultura borgognona-provenzale in un insieme di impronta pittorica catalana, che a tutt'oggi non trova possibilità di confronti se non parziali e che può considerarsi emblematica di un passaggio culturale di snodo fra due epoche. Databile negli anni quaranta del secolo, l'affresco tuttavia poté avere riscontro al suo tempo nelle pitture murali non più esistenti, pare raffiguranti *Storie di San Bernardino*, nella cappella La Grua Talamanca aggregata alla chiesa del convento di Santa Maria di Gesù dei Francescani Osservanti, sorta appena fuori Palermo. Gli esperti di fine Ottocento, fra cui Cavalcaselle e Bernard Berenson, che ne videro i resti, riconobbero gli affreschi in rapporto con il *Trionfo della Morte*. Andate perdute le pitture, già fortemente lacunose, ne rimangono soltanto, nelle collezioni di

8

Trionfo della Morte,
Palermo, Galleria
Regionale della
Sicilia di Palazzo
Abatellis, particolare



Palazzo Abatellis, le riproduzioni grafiche ottocentesche. Anche questo brano importante di storia di Palermo si lega ad Alfonso poiché il fondatore del complesso di Santa Maria di Gesù, il francescano Matteo Cimarra, ricordato dalle fonti bernardiniane come “Matteo di Cicilia”, fra i più fedeli seguaci di Bernardino, fin dagli anni venti svolse un ruolo importante nelle azioni di politica religiosa di Alfonso, a Palermo e nell’Agrigentino. A tal punto che lo stesso Bernardino da Siena attribuiva a Matteo Cimarra l’aver indotto il Sovrano a mantenersi vicino alla chiesa di Roma, rispetto alle tendenze scismatiche. Anche i titolari della cappella dedicata a San Bernardino, i La Grua Talamanca, di origine catalana, appartennero alla aristocrazia feudale vicina al sovrano. Altra figura di religioso determi-



nante nella azione politica e culturale di Alfonso a Palermo fu quella del benedettino Giuliano Majali. Le fonti ne tratteggiano il ruolo centrale nella politica culturale di Alfonso per la città di Palermo, dal sovrano posto a capo delle maggiori imprese da lui stesso avviate: l’ospedale grande e il molo, già ricordati, cui si aggiunsero le precise disposizioni e stanziamenti per la cura dei templi di età normanna, quali “La Martorana”, per rendere visibile la continuità del potere regio in Sicilia. Nell’arco del secolo e del successivo l’araldica della Casa d’Aragona si sarebbe diffusa all’interno della *Cappella sacri palatii regi Panormi*, Palatina, a mosaico e nel soffitto ligneo in pittura. La Cattedrale, altro monumento simbolo della originaria monarchia normanna e della sua legittimazione papale, si arricchisce in epoca alfonsina di un “segno”, il portico a tre fornici sul fianco meridionale. La nuova architettura determina la creazione del nuovo prospetto della Cattedrale foriero dell’ampliamento di *lo plano di la majuri ecclesia*. Il linguaggio figurativo

9
Disegno del secolo XIX raffigurante le Pitture della Cappella La Grua Talamanca, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

10
Trionfo della Morte, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, particolare



DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

11
Portale del Palazzo
Arcivescovile di
Palermo

12
Breviarium
dell'arcivescovo
Simone Beccadelli
di Bologna,
Palermo, Museo
Diocesano,
particolare

dell'opera, si integra, in parte recuperando, le nobili preesistenze del monumento normanno e le tre insegne araldiche scolpite a rilievo nella parte centrale, ove compare la Casa d'Aragona fra l'insegna della Chiesa Palermitana e quella del Senato cittadino, esplicitano il messaggio. La mostra marmorea del portale d'accesso, concepita per dare continuità all'aulico passato di marmi e mosaici, e la porta lignea riccamente intagliata, avevano dato avvio già negli anni venti alla operazione di innesto tardo gotico sul monumento normanno. Sotto il vescovo Beccadelli de' Bologna, cui si attribuisce la definizione del portico, sarebbe



sorto il nuovo Palazzo dei Prelati, posto a fronteggiare la Cattedrale e sottolineato nella sua mole da un sobrio portale ad arco ribassato e da una grande trifora angolare con ricca trina a intaglio su alte ed esili colonnine.

Il segno del sovrano aragonese, venuto in Sicilia e ad essa più attento nel periodo precedente alla presa di Napoli, durante l'“incubazione” del successivo esplicito indirizzo culturale rinascimentale, si espresse a Palermo in una varietà di indirizzi che giunsero a compimento nel corso degli anni, quando il Sovrano sedeva ormai sul trono di Napoli. Dal punto di vista urbanistico e artistico monumentale furono interessanti i due estremi dell'asse di sviluppo della città: a nord il nuovo molo e a sud la parte alta del Cassaro con l'Ospedale Grande e il portale meridionale della Cattedrale. In tale ambito di committenze ufficiali si esprimono anche scultura e pittura in stretta relazione all'architettura, quali i rilievi e intagli lignei e lapidei del complesso





del portico della Cattedrale e l'affresco del *Trionfo della Morte* eseguito nell'atrio dell'Ospedale Grande.

La reticenza delle fonti e della storiografia nel tratteggiare questa stagione, ha pesato sulle nostre conoscenze riguardo alle perso-

nalità artistiche presenti a Palermo a partire dagli anni venti e alla individuazione della loro opera, che invece fu intensa e culturalmente definita.

L'architetto Guillem Abiell, a Barcellona fino al 1419, si trova a Palermo nel 1420, quando se ne registra la morte. Sempre da Barcellona giunge Nicolaus Comes presente nel cantiere del portico della Cattedrale già negli anni venti. Attivi in quel tempo furono i pittori Jaime Sanchez e Gaspare Pesaro. Il primo, sivigliano, appare in relazione diretta col *serenissimus ac excellentissimus* sovrano. Da far pensare che fosse giunto a Palermo al suo seguito. Gaspare Pesaro risulta già attivo in città ben prima della venuta di Alfonso, ma fu da questi valorizzato, richiedendone la presenza come miniatore presso la sua corte di stanza a Gaeta alla fine degli anni trenta. Grazie all'attività di pittori, cui si dedicarono anche alcuni dei figli di Ga-

13

Matteo Perruchio, Incoronazione della Vergine fra i Santi Alberto e Pietro, Palermo, Museo Diocesano

14

Madonna col Bambino in trono fra i Santi Pietro e Paolo, Caterina d'Alessandria e Domenico, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, particolare





15
Sposalizio mistico
di Santa Caterina
d'Alessandria e
Santi, *Palermo*,
*Chiesa della Trinità
la Magione*

spare, i Pesaro assunsero a Palermo una ragguardevole posizione imprenditoriale estesa ai vari settori produttivi della città. La loro attiva presenza, stabilmente insediata lungo il Cassaro, all'altezza della odierna piazza Pretoria, ben rappresenta la situazione del tempo: la propulsione determinata dalla presenza di Alfonso e la continuità di tale fenomeno, che in pittura si proietta oltre la metà del secolo nella dialettica gotico - rinascimento, destinata a perdurare in parallelo al percorso solitario di un Antonello da Messina. Emblematici di tale fenomeno fra la prima e la seconda metà del secolo sono Gaspare e Guglielmo Pesaro. Nel vasto panorama della produzione di oreficerie e arti applicate, tratto identitario e veramente internazionale della cultura tardo gotica che si protrae fino al Cinquecento, si incontra il nome di Pietro di Spagna, argentiere, cittadino palermitano, documentato in città a partire dal 1421 per una stabile e attiva permanenza.

IL QUATTROCENTO. FRA TARDO GOTICO E RINASCIMENTO NELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO

Sia in pittura che in architettura la seconda metà del secolo si caratterizza a Palermo e nel suo territorio per il rapporto fra tardo gotico e rinascimento, in una dialettica che permane fino al secolo successivo, con l'instaurarsi del Rinascimento maturo. La scultura sfugge a questa logica e, subito dopo la metà del secolo, segna una svolta netta e radicale fra un "prima" e un "dopo". Prendendo in prestito concetti e termini da Maria Accascina, si può dire che il Rinascimento in scultura non fu il frutto di una "maturazione" né di una "elaborazione", ma bensì di una "importazione dovuta a maestri lombardi e carraresi". Ancora una volta si deve inquadrare tale fenomeno nell'età di Alfonso che, nel prosieguo della sua azione politica, conquistata Napoli, ne aveva guidato le sorti anche in senso artistico, con un deciso passaggio al Rinascimento. Lo spartiacque per la svolta rinascimentale di tipo centro italiano nella scultura a Palermo risiede infatti in un evento della Napoli capitale alfoncina. All'indomani della morte del sovrano, nel 1458, prese avvio da Napoli la così detta "diaspora di Castelnuovo", cioè la dispersione degli artisti che Alfonso aveva chiamato a lavorare per la monumentale impresa dell'arco trionfale marmoreo su più ordini, rinserrato fra i due torrioni merlati del Castelnuovo. L'opera costituì il manifesto della cultura figurativa rinascimentale dell'Italia meridionale, la realizzazione artistica e visiva del concetto umanistico del Principe - Sovrano di età moderna

discendente dagli imperatori - condottieri di età antica dei quali fa rivivere i fasti e i trionfi. Dunque negli anni successivi al 1458 Palermo “importa” la scultura, o meglio gli scultori rinascimentali al passo con la cultura toscana.

È un passaggio decisivo, sottolineato anche nel lessico con l’entrata nella frequenza d’uso del termine “sculptor”. Anche per quanto riguarda l’architettura la “diaspora del Castelnuovo” determina ripercussioni, seppure più articolate, concomitanti ad un fervore costruttivo che è stato definito come “altro Rinascimento” (Nobile), riferito alle figure di architetti legati alla cultura tardo gotica iberica, già attive in Castelnuovo, quali il maiorchino Guillem Sagrera, e anche al ruolo che i già ricordati marmorari provenienti da quel cantiere ebbero anche nelle architetture di Palermo. La complessità risiede nell’osservazione che entrambi i fenomeni, cioè la univoca immissione di scultura rinascimentale e la forte ripresa architettonica in senso tardo gotico iberico, traggono origine dal medesimo cantiere – fucina – laboratorio che fu il Castelnuovo. In pittura e arti applicate il passaggio annovera una perdurante fase di transizione, rappresentata da artisti e opere non sempre con certezza abbinabili tra loro. Si assiste all’introduzione di nuovi spunti (rigore formale, ricerca plastica e spaziale) all’interno di tipologie tardo gotiche. La croce dipinta della Cattedrale di Cefalù, le miniature del *Breviarium* del Vescovo Beccadelli e il così detto Polittico di Corleone della Galleria Abatellis ne offrono eminente testimonianza in pittura. Si tratta di opere riferite dalla critica al già ricordato Guglielmo Pesaro,



cui, pur non avendo certezza attributiva di alcuna opera, si finisce col riconoscere il ruolo di interprete consapevole del nuovo seppur ancorato alla tradizione. Le opere citate hanno tutte un impianto tardo gotico: forme architettoniche cuspidate o lobate, fondi oro, grafismi decorativi, eppure la figura umana vi appare centralizzata e dalle forme regolari, le espressioni non stereotipate. In oreficeria i calici e reliquiari attribuiti a Pietro di Spagna, già incontrato nel 1421, riducono le decorazioni entro contorni definiti e gli elementi aggettanti sembrano sottendere una esigenza di regolarizzazione delle forme. In questo campo tali risultati permangono fin oltre l’inizio del nuovo secolo, mentre in pittura il “fe-

16
Cristo sulla Croce,
la Madonna, San
Giovanni, Dio
Padre, San Pietro
(*capicroce*), *Cefalù*,
Cattedrale

DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

17
Incoronazione della
Vergine e Santi,
Palermo, Galleria
Regionale della
Sicilia di Palazzo
Abatellis

18
Pianeta ricamata
con San Giovanni
Battista, angeli,
figure di Santi,
Petralia Soprana,
Chiesa Madre

nomeno” Antonello, che ai nostri occhi segna una cesura assoluta col passato, non ebbe esito, se non echi tardivi, nella pittura a Palermo. C'è da dire infatti che la pittura di Antonello non si determina a Palermo ma bensì fra la Sicilia orientale e Napoli soprattutto, rispetto alla cui centralità, Palermo, come si è visto, aveva costituito un importante antefatto fino allo schiudersi degli anni quaranta del Quattrocento. La vicenda di Antonello diviene emblematica della Sicilia incubatrice di cultura figurativa che evolve altrove. I dipinti di Antonello presenti nelle pubbliche raccolte di Palermo



e Cefalù, raccontano infatti un rapporto con i luoghi che prende avvio in epoca tarda, in occasione del loro approdo museale. Le cuspidi furono acquisite intorno alla metà del secolo da provenienza ignota. Della *Annunciata* si sa che appartenne alla famiglia dei Baroni Colluzio, di antica origine iberica ma citati a Palermo nel palazzetto di famiglia all'Albergheria, a partire dal Settecento inoltrato. L'opera giunse al pubblico museo di Palermo nel 1906, a conclusione di un percorso, condotto con tenacia dall'allora direttore Antonino Salinas e già intrapreso negli anni precedenti da Gioacchino Di Marzo e Vincenzo Di Giovanni, altra figura di prelado siciliano di



DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte



20

Domenico Gagini, Antonio Speciale giacente, Palermo, Chiesa di San Francesco d'Assisi

fine Ottocento, erudito e storiografo. Il Di Marzo ne aveva infatti segnalato la presenza nella dimora di nobile famiglia di Palermo e il Di Giovanni che ne entrò in possesso,

probabilmente salvandola dalla dispersione. Fra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento il dipinto rimase in casa Di Giovanni, fra Palermo e Salaparuta, sede d'origine della famiglia, custodita fino al 1906 quando gli eredi del monsignore, la sorella Francesca e il marito signor Tamburello, rispettando la volontà del loro congiunto, ne fecero dono nelle mani del Salinas.

Il dipinto è cronologicamente riferibile alla stagione della maturità, conclusiva del percorso di Antonello, fra Venezia, ove si recò nel 1475 e Messina, sua città natale, ove nel 1479 dettava il suo testamento.

La storia museale delle opere di Antonello fra Palermo e Cefalù è importante per spiegarne l'assenza di legami con la coeva pittura locale. Non così, bisogna dirlo, con

21

Francesco Laurana con Pietro de Bonitate, Arco della cappella Mastrantonio, Palermo, Chiesa di San Francesco d'Assisi, particolare





riguardo alle assonanze con la scultura dei maestri già presenti a Napoli. La *Eleonora d'Aragona* di Francesco Laurana entra in relazione con le proporzioni e la equilibrata simmetria dell'*Annunciata* di Antonello, che tuttavia si distingue per la forza comunicativa e naturalezza da ritratto e al riguardo è stato osservato che non sono noti ritratti di donne eseguiti da Antonello, ma tuttavia egli ritrasse le donne in ogni *Vergine col Bambino* e in ogni *Annunciata*. E ancora si può osservare che il *Busto di Pietro Speciale* di Domenico Gagini, con la sua fermezza di espressione, richiami il *San Gerolamo nello studio* di Antonello oggi alla National Gallery di Londra. In scultura la svolta radicale determinata dalle personalità di Francesco Laurana e soprattutto Domenico Gagini, a capo di una vera e propria florida azienda familiare, soppiantò le prove di scultura più dipendente dai modelli pittorici coevi di ambito più "mediterraneo" che centro italiano. È il caso della rara sopravvivenza del trittico marmoreo raffigu-

22
Francesco Laurana, Putto con cornucopia, particolare dell'Arco della cappella Mastrantonio, Palermo, Chiesa di San Francesco d'Assisi

23
Francesco Laurana (attribuito), Figura giacente, Palermo, Museo Diocesano

24
Pietro de Bonitate, Il Genio di Palermo, Palermo, Piazza Garraffo

25

Tommaso de
Vigilia, Battesimo
di Cristo,
Palermo, collezione
Santocanale

rante lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina fra i Santi Nicola e Michele* della chiesa della Magione.

Assenti le evidenze antonelliane, che rimangono omogenee alle congiunture che da Messina e dalla Napoli di Alfonso e

post alfonsina, si proiettava verso il continente italiano e la situazione fiamminga, a Palermo si transita verso la pittura del Rinascimento attraverso altre figure, saldamente legate al territorio. A partire dagli anni sessanta si incontra l'opera di Tommaso De Vigilia che denota continuità con il sostrato locale tardo gotico, del resto confermato da una occasione di lavoro che lo vede incaricato per una grande cona lasciata incompleta da Guglielmo Pesaro. Le committenze al De Vigilia si alternano fra la tradizione e il nuovo. La continuità con modelli e sistemi già praticati da imprese artistiche quali quella dei Pesaro, impegna Tommaso de Vigilia in monumentali retabili nei piccoli e grandi centri feudali o demaniali della Sicilia occidentale e nel ciclo di affreschi della cappella del casale dei Cavalieri Teutonici di Risalaimi, concordemente a lui attribuito, seppure in equipe. Ma nel contempo egli esegue e spesso firma e data, opere di linguaggio nuovo, di formato regolarizzato a trittico ad ante rettangolari o tavole di non grande dimensione e dalle composizioni centralizzate e simmetriche, segno di una adesione consapevole alle istanze rinascimentali mediate da iconografie e soluzioni formali di ambito mediterraneo, di tipo provenzaleggiante: "gotico ombreggiato di rinascimento" secondo la felice sintesi critica coniata per il De Vigilia da Roberto Longhi.





26
Veduta della città di Palermo, *particolare da Mario di Laurito*, Madonna col Bambino e Santi protettori di Palermo dalla peste, Palermo, Museo Diocesano

IL CINQUECENTO. DAI PRIMI DEL SECOLO AGLI ESORDI DEL RINASCIMENTO MATURO

L'occasione storica per allineare l'arte del capoluogo del vicereame al continente italiano si determina al tempo di Carlo V, il sovrano d'Asburgo che nel 1535, come Alfonso nel secolo precedente, giunge a Palermo dal mare e ne sancisce il rinnovamento che, stando ai tempi, volgeva al rinascimento maturo. Come già accaduto in precedenza, la situazione politica legata alla figura del sovrano, il passaggio da Palermo, le implicazioni militari e politiche, trovano riscontro in campo artistico: ora come accelerazione, ora come svolta, ora come indirizzo di un processo già in corso. Figure di sovrani quali Alfonso V per il Quattrocento e Carlo V per il Cinquecento, entrambi votati all'arte sia come "instrumentum regni" che per formazione personale, rendono maggiormente evidente il rapporto. Dal punto di vista artistico il Cinquecento



27
Antonello Crescenzo, Madonna e angeli musicanti, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

28

*Riccardo
Quartararo,
Incoronazione
della Vergine fra
santi, angeli e
frati carmelitani,
Palermo, Galleria
Regionale della
Sicilia di Palazzo
Abatellis*



29

*Antonello Gagini,
Ancona e Arco
marmorei, Palermo,
chiesa di Santa Cita*

30

*Antonello Gagini
e aiuti, Salita
al Calvario e
Crocifissione,
Palermo, Museo
Diocesano*

si apre a Palermo e nel suo territorio con una pluralità di indirizzi in pittura e una continuità ben consolidata in scultura e architettura, queste ultime discipline volte alla ricerca di talune soluzioni di sintesi che in alcuni casi come la grandiosa tribuna marmorea della Cattedrale di Palermo, dismessa nel secolo XVIII e la chiesa di Santa Maria di Portosalvo, hanno visto impegnato Antonello Gagini, protagonista della scultura del rinascimento maturo a Palermo.



Così come nel corso del Quattrocento il ruolo uniformatore delle varietà dei linguaggi artistici fu demandato all'immissione di scultura toscana all'indomani della già ricordata "diaspora di Castelnuovo" a Napoli, nel secolo successivo il medesimo ruolo prende avvio con l'arrivo di alcune opere, talora col trasferimento o passaggio di taluni pittori cui si deve la diffusione di cultura figurativa prevalentemente derivata dall'ambiente raffaellesco romano degli



anni precedenti alla morte del Maestro nel 1520. Comunque a Palermo nel primo ventennio del Cinquecento si mantiene continuità con il secolo precedente, a partire da alcune figure di artisti che guardano dalla fine del Quattrocento al principio del successivo. Nelle fonti e nei documenti si registra inoltre, così come più precocemente accaduto per gli scultori, una maggiore attenzione alla individualità dei pittori, già alla base della provvida impresa storiografica tardo ottocentesca compiuta da Gioacchino Di Marzo di "cercare" la pittura del Rinascimento in Sicilia. Pietro Ruzzolone, Riccardo Quartararo e Antonello Crescenzo sono i pittori che operano a cavallo fra i due secoli, ciascuno con una distinta personalità seppure sulla base di congiunture comuni. La dialettica gotico / rinascimento si risolve per loro in una adesione alle nuove declinazioni della pittura delle corti di età moderna, tra la Provenza, la Spagna e la scuola ferrarese, metallica e traslucida, nella pittura del miglior Quartararo. Il Crescenzo mostra una cultura più avanzata nel secolo, grazie anche alla sua età anagrafica che lo vede attivo an-

31
Polidoro da Caravaggio, Compianto e Adorazione dei pastori, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

32
Polidoro da Caravaggio, Caduta sulla via del Calvario, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

33

*Vincenzo da Pavia,
Compianto,
Palermo, Galleria
Regionale della
Sicilia di Palazzo
Abatellis*

cora negli anni trenta, arrivando a cimentarsi con i modelli raffaelleschi e in rapporto con i portatori delle nuove istanze: Antonello Gagini, per il quale curò in vari casi le cromie dei marmi e Vincenzo da Pavia, la cui opera si trovò a periziare. In tale continuità “operativa” si determina tuttavia comunque la svolta, ad opera di Antonello Gagini e Vincenzo da Pavia. L'azione artistica trainante nella Palermo del primo Cinquecento si deve alla scultura che ha come fulcro l'“azienda dinastica” dei Gagini, giunta alla seconda generazione con Antonello, figlio di



Domenico. Antonello Gagini è la personalità dominante del primo trentennio del Cinquecento a Palermo. La sua cultura artistica coniuga la scultura alla pittura, da cui trae, talora apertamente, i modelli iconografici e le soluzioni compositive. La sua presenza è catalizzante, chiamato a valutare i lavori dei colleghi pittori o egli stesso ingaggiandoli per il completamento cromatico delle sue produzioni in scultura. Ad Antonello Gagini si deve riconoscere un ruolo centrale, se non di protagonista, nel preparare l'ambiente artistico palermitano ad accogliere le “novità” provenienti da Roma, capitale dell'arte del Rinascimento maturo. Egli realizza l'altare marmoreo a edicola a colonne e trabeazione per accogliere la grande pala di *L'andata al Calvario* eseguita nella bottega romana di Raffaello, giunta a Palermo nel 1519 circa e divenuta famosa come *Lo Spasimo di Sicilia*. Sulla base di una conoscenza profonda della pittura di Raffaello, diffusa anche dalle stampe, Antonello Gagini integra la sua esperienza alle nuove sollecitazioni.

A partire dagli anni venti è attivo a Palermo il pittore Vincenzo Da Pavia. Di origine pavese, Vincenzo Azani, fu meglio noto a Palermo con due appellativi, quello di provenienza anagrafica, “de Pavia”, e l'altro di profilo culturale, “lo Romano”. Infatti, per quanto la critica moderna abbia messo in luce il sostrato di formazione lombarda post leonardesca della sua pittura, agli occhi dei contemporanei e per la successiva storiografia siciliana, l'identità culturale del de Pavia risaltò per la sua vicinanza alla pittura raffaellesca romana, probabilmente appresa negli anni successivi alla morte del Maestro, quando la nutrita scuola ne proseguiva l'opera a Roma fino al “Sacco” del 1527 e



Ultima sottolineatura a completare la nostra raccolta di suggestioni di un secolo di storia dell'arte a Palermo, narrata attraverso le due figure dei sovrani, riguarda ancora il ruolo della pittura fiamminga, con ciò intendendo l'importanza che essa ebbe di per sé, molto ricercata sia dalle elites politiche e religiose che dalla borghesia, agevolata da sistemi di diffusione estremamente dinamici, dalle botteghe di Bruges e degli altri centri fiamminghi, verso tutte le destinazioni. La predilezione per la pittura fiamminga è un tratto distintivo del collezionismo di età moderna

34
Vincenzo da Pavia, Deposizione e Compianto (predella), Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

35
Raffaello, Caduta sulla via del Calvario "Lo Spasimo", Madrid, Museo del Prado

conseguente definitiva "diaspora" degli artisti in tutte le direzioni. Nel contesto romano post raffaellesco il de Pavia poteva aggiornare la sua cultura, facendo tesoro dell'opera di Polidoro da Caravaggio, altro lombardo, che aveva partecipato all'equipe di Raffaello attiva nelle Logge vaticane, per poi calare al Sud in più occasioni e dopo il Sacco, fra Napoli e Messina, ove si stabilì. È un momento storico e culturale in cui i contatti fra Messina e Palermo assumono rilievo grazie all'opera di Antonello Gagini, Polidoro e i suoi seguaci, con riverberi anche di e su Vincenzo da Pavia. Il percorso che unisce Messina, porta della Sicilia "ultra farum", a Palermo, sede viceregia e porta di ingresso all'Europa cristiana, già battuto dagli artisti, assume concretezza politica con la venuta di Carlo V, celebrato solennemente lungo tutto il percorso di terra che unisce le due città e trionfalmente accolto: a Palermo, ove eccelle Vincenzo da Pavia e a Messina con la regia artistica di Polidoro.



DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte



36
Petrus Christus,
Morte della
Vergine, San Diego
California, Putnam
Foundation Timken
Museum of Art

37
Portale, Palermo,
complesso della
Trinità La Magione

che a distanza di un secolo l'uno dall'altro, segnò gli ambienti culturali del tempo sia di Alfonso il Magnanimo che di Carlo V e i cui esiti influirono in modo determinante sull'humus di formazione di artisti quali Antonello prima e, più avanti, nel repertorio iconografico e formale di Antonello Gagini e Vincenzo da Pavia, quest'ultimo, felicemente connotato dalla critica odierna per il suo "romanismo alla fiamminga" (Teresa Viscuso). In particolare, alla propulsione in senso fiammingo determinatasi in Sicilia fin dai primi decenni del Cinquecento finiscono con il legarsi in vario modo, seppur indiretto o supposto, specifiche esemplificazioni: dal 1519 fino alla morte nel 1544 fu nominato vescovo di Palermo, pur non avendo mai raggiunto la sede, il borgognone Jean Carandolet, figura divenuta leggendaria presso la storiografia siciliana, molto vicino all'Imperatore, di cui fu segretario e protettore, collezionista a Bruges di Jan Gossart che lo ritrasse in più occasioni. Lungo la via di terra che condusse Carlo V

da Palermo a Messina attraverso le Madonie si pose la tappa a Polizzi, città demaniale che ancora oggi custodisce un prezioso trittico fiammingo di metà Quattrocento, a testimonianza delle vie del collezionismo di antica pittura di Fiandra che a partire dai primi decenni del Cinquecento vede crescere le richieste da parte del patriziato siciliano più in vista a corte. Altri arrivi eccellenti quali la già ricordata *Morte della Vergine* di Petrus Christus, anch'essa del secolo precedente, lasciano il segno nel secolo successivo, quando la assumono a modello Antonello Gagini e Vincenzo de Pavia. Diversamente il fulgido *Trittico Malvagna*, anch'esso probabilmente presente in antico a Messina e dunque di non immediato riscontro nell'ambiente artistico del Cinquecento a Palermo.



SCHEDE

COMPLESSO DEL PORTICO MERIDIONALE DELLA CATTEDRALE DI PALERMO

Corso Vittorio Emanuele Palermo
 tel. +39091334373

Nell'arco di un trentennio, a partire dagli anni venti del Quattrocento e fino agli anni cinquanta, in piena età di Alfonso il Magnanimo, si determinava il prospetto della Cattedrale sul fronte meridionale, mediante la proiezione dell'accesso al tempio verso il nascente piano della Cattedrale. Fu una operazione di grande valore "iconocratico" nel legittimare la continuità fra un passato, quello normanno, aulico e vivo nella forza

dei suoi simboli e un presente altrettanto carico di potenzialità. La pregnanza di questa operazione è racchiusa nella cornice superiore del portale ove è incastata una lunga e doviziosa iscrizione a caratteri gotici a rilievo che esplica i valori profondi dell'impresa artistica: *Magnanimi Alphonsi tranquilla Potentia Regis Regna tenet decus hoc per aurea gignit in urbe Doctor et Antistes quae cernitis ostia, cives Bertinus statuit, quo sint potiora superna Mille quadringenti viginti iungite senos Currebant Domini lustris volventibus annis Quando opus hoc egit candenti marmore factum sculperre Gambara prudens Antonius arte.*

Quello che può definirsi un vero e proprio complesso monumentale, concepito sotto la



DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte



direzione di Antonio Gambara, comprende il portale marmoreo, datato 1426, che incorpora significative preesistenze, i battenti lignei di Francesco da Castellammare riferiti al

1432 circa e la struttura eminentemente architettonica ma di evidenza anche scultorea, iconografica e cromatica che fu il portico a tre forniche ad arco ogivale su colonne di reimpiogo, già avviato dal Gambara, i cui lavori si spingono fino agli anni cinquanta. La facciata del portico propone, in un linguaggio figurativo che è tardo gotico, un insieme di repertori iconografici e formali che spaziano dalla iconica frontalità bizantineggiante dei busti di santi e profeti nimbati entro archetti, alla esuberante decorazione fitomorfa stilizzata che, in una studiata gerarchia, allinea nella trabeazione la trinità araldica degli stemmi entro riquadri dei tre soggetti: la Chiesa palermitana, la Casa regnante d'Aragona e il Senato cittadino. Al di sopra, entro il timpano e in posizione centralizzata, la superiore Trinità rappresentata da Dio Padre assiso al centro delle due figure dell'Annunciazione. Rispetto a questa rappresentazione di un ordine ed equilibrio universale condiviso, si dispiega nell'ordine inferiore dei settori parietali che sormontano i tre archi, una composizione a bassissimo rilievo su fondo cromatico grigio azzurro. Con gusto horror vacui da pagina miniata, si svolge una sequenza continua di grandi girali formati da tralci che racchiudono al loro interno ogni sorta di raffigurazioni animali e antropomorfe sia realistiche che espressionistiche che fantastiche a rappresentare il flusso continuo della vita. Il portico della Cattedrale diviene il monumento simbolo di Palermo nella prima metà del Quattrocento, racchiudendo in sé ricchezza e dottrina iconografica, varietà formale e stilistica, valori architettonici e urbanistici che lo pongono come una sorta di arco trionfale verso la città.

TRIONFO DELLA MORTE

Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo
Abatellis

.....
Via Alloro, 4 Palermo
tel. +390916230011/0047
.....

Il grande affresco fu eseguito per la parete meridionale del cortile interno del tardo trecentesco Palazzo Sclafani, che nel corso degli anni trenta del secolo XV, per volere di Alfonso il Magnanimo, era stato destinato a sede dell' "Ospedale grande e nuovo" di



Palermo. Nel corso del Novecento, ragioni di tutela resero necessario lo “stacco” dell'affresco che dal 1954, ha avuto degna destinazione museale a Palazzo Abatellis. “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 forte 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 di 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 storico-artistica tendono a convergere su una datazione del dipinto agli anni Quaranta del XV secolo, come opera di un artista ancora ignoto 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-provenzale, che trovavano un punto d'incontro nel composito gusto della corte napoletana del primo tempo di Alfonso il Magnanimo che accolse pittori e scultori dal resto dell'Italia di allora e stranieri di cultura figurativa prevalentemente iberica nel particolare momento di avvio della svolta dal tardo gotico al rinascimento. Tuttavia la complessità e molteplicità di elementi formali, stilistici ed esecutivi unici e non riconoscibili in alcuna altra opera di tale respiro in ambito meridionale e ad una datazione così avanzata, non consentono al momento di dare un nome all'autore.

RESTI DI AFFRESCHI RAFFIGURANTI STORIE DI SAN BERNARDINO

Cappella La Grua Talamanca in Santa
Maria di Gesù

.....
Via S. Maria di Gesù (all'interno del Cimitero) Palermo

.....
Eccetto minimi brani di disegni preparatori recuperati in occasione dei restauri curati dalla Soprintendenza, la perdita totale degli affreschi costituisce una lacuna pesante nella già depauperata storia della pittura a Palermo al tempo di Alfonso il Magnanimo. Il complesso monumentale della cappella La Grua Talamanca infatti intercetta la congiuntura alfonsina di Palermo al pari delle altre tangibili risultanze, quali l'Ospe-
dale Grande e Nuovo e il complesso monumentale del Portico meridionale della Cat-

tedrale, pur connotandosi, diversamente da quelli, come committenza non pubblica. Fondato dal Beato Matteo Cimarra, dei Francescani Osservanti e uomo vicino ad Alfonso, il Convento di Santa Maria di Gesù si arricchì, a partire dalla fine degli anni trenta del Quattrocento della cappella fatta edificare dalla nobildonna Ilaria La Grua Talamanca, citata nei documenti di commissione della cappella oggi rinvenuti, col solo cognome del marito, Gilberto Talamanca, di famiglia catalana molto vicina alla casa d'Aragona fin dal tempo dei Martini e fino ad Alfonso, che ebbe un Gaspare Talamanca, fedele segretario. Anche i La Grua, originari di Pisa, si erano affermati a Palermo al tempo dei Martini e, non avendo eredi maschi, avevano unito il loro casato con i Talamanca grazie al matrimonio nel 1408 fra Ilaria e Gilberto, ottenendo



DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte



il privilegio di usare entrambi i nomi dei casati. I lavori di edificazione della cappella voluta da Ilaria adiacente alla zona presbiteriale destra della chiesa di Santa Maria di Gesù, furono affidati ad Antonio Gambara, *magister marammae* della Cattedrale e a noi già noto come responsabile del cantiere del portico meridionale della Cattedrale stessa. Le perdute pitture della cappella La Grua Talamanca costituivano l'unico documento di cultura figurativa accostabile al *Trionfo della Morte*, così come riconobbe l'antica storiografia. E del resto ciò che rimane di originario (ben poco) e le riproduzioni grafiche ottocentesche degli affreschi allora ancora visibili in situ, rivelano, se non la stessa "mano", sicuramente la medesima cultura del Maestro del Trionfo. Il soggetto poi, le storie di San Bernardino da Siena, è del tutto omogeneo ai tempi del *Trionfo*, dal momento che le prime immagini del futuro Santo cominciarono a circolare in Italia subito dopo la sua morte avvenuta nel

1444. Particolarmente vicino a Bernardino fu il Beato Matteo e le fonti riportano pure un brano di una delle famose prediche del Santo in cui egli lodava "frate Matteo di Cicilia" per avere ben consigliato il Re Alfonso a mantenere la sua fedeltà al papato di Roma. Lo stesso Alfonso sostenne Bernardino da Siena e lo ebbe in gran conto, accogliendo da lui l'indicazione di frate Matteo da Agrigento come persona di fiducia da inviare a Valencia e a lui vicino anche nel presidio siciliano. Nel merito dell'analisi delle perdute pitture, i confronti appaiono più stringenti con il gruppo di personaggi che nel *Trionfo* sono raffigurati a tergo del cavallo della Morte e ciò per via del marcato realismo dei volti, delle pose e della resa plastica e chiaroscurale che li distingue e che con ogni probabilità caratterizzava pure le pitture della Cappella La Grua Talamanca, destinate a rappresentare episodi e personaggi contemporanei.

PALAZZO ARCIVESCOVILE DI PALERMO

Via Matteo Bonello, 2 Palermo
tel. +390916077111

La cronologia dell'edificio si accorda con le altre note imprese artistiche che videro Simone Beccadelli de' Bologna, vescovo di Palermo dal 1445 al 1465, direttamente impegnato come committente e mecenate, di antica famiglia, cugino di Antonio Beccadelli de' Bologna detto il Panormita, noto umanista e precettore di Alfonso. Il futuro vescovo aveva condotto studi di diritto, fu uomo del suo tempo, ambasciatore della città presso Alfonso, e può considerarsi fra i maggiori esponenti della società meridionale dell'epoca, immersa nella dialettica fra "Medioevo umanistico e Umanesimo medievale". Sul piano delle scelte artistiche, al Vescovo Beccadelli si deve l'aver trasferito la sede del Palazzo Arcivescovile lì dove si trova oggi e ciò per una scelta urbanistica chiara di dare ordine, regola e misura al piano della Cattedrale, cui egli stesso e negli stessi anni dava avvio, completando la definizione del portico meridionale e la spianata antistante. Dell'antico edificio del Palazzo arcivescovile rimangono le sottolineature di scultura architettonica, concentrate nel portale ad arco ribassato entro rigorosa cornice che richiama il portale durazzesco che inquadra il *San Gerolamo nello studio* di Antonello da Messina, oggi alla National Gallery di Londra. Altro segno è la monumentale trifora prossima alla cantoniera dell'edificio verso il Cassaro che nel composto verticalismo e rilevata modanatura che rinserra l'esuberante decorazione interna a traforo, appare formalmente coerente all'architettura del portico della Cattedrale.



CICLO DI AFFRESCHI RAFFIGURANTI IL PANTOCRATORE E SANTI

Chiesetta di San Biagio nella campagna di
Cefalù

.....
per informazioni tel. +390921421050

.....
Dopo i restauri curati dalla Soprintendenza negli anni Ottanta, gli affreschi di questa piccola chiesa isolata nella campagna collinare che circonda Cefalù, sono emersi con tutta la loro forza di sopravvivenza, assai rara in un monumento rurale, di un ciclo di pitture murali del tardo medioevo, nuovamente leggibili rispetto alla antica tradizione, di sapore leggendario, che li aveva tramandati come opera di cultura figurativa benedettina popolareggiante del XII secolo. Oggi li studiamo con tutto l'interesse dedicato a pitture colte, sia sul piano iconografico, per via dei chiari riferimenti agli aulici cicli musivi delle chiese norman-

ne e ciò a partire dall'abside del Duomo di Cefalù, ma anche di Monreale, a giudicare dalla soluzione dei tondi che incorniciano il catino recanti all'interno busti di figure veterotestamentarie con cartiglio. Altro aspetto colto e molto avanzato sul piano della resa spaziale, è la particolare raffigurazione della croce aniconica al centro dell'abside, fra le due schiere di apostoli. Sulla varietà dei significati simbolici non occorre soffermarsi, con riguardo ai globi, al loro numero e allineamento, simbolo di sublimata perfezione. Sul piano del linguaggio figurativo certamente sorprende la modernità del ricorso a figure geometriche pure, prive di ogni tratto decorativo che, pur evidenziandosi perdite di rifiniture per l'intero ciclo, non sembra che vi fossero fin dall'origine. Le iscrizioni dei cartigli delle sibille e profeti denotano un livello culturale alto come anche la cura miniatorica delle iscrizioni, mentre talune parole rimandano alla fonetica catalaneggiante. Le pitture della navata, di cui sopravvivono solo alcuni pannelli laterali, assecondano esigenze maggiormente devozionali, relative a culti più recenti e localistici, quali la *Madonna del Soccorso*, *Sant'Onofrio* e lo stesso *San Biagio*, resi con evidenza didascalica. Secondo percorsi culturali nuovi e ancora da definire, è stata posta in evidenza la relazione degli accenti iberici del ciclo di San Biagio con il gruppo di opere che fa capo ad alcuni politici presenti al museo di Siracusa e anche a Licata, ricordati dalla critica come esiti di una cultura "in via di lento svolgimento" da parte di artisti di cultura valenzana stabiliti in Sicilia o Siciliani rientrati dopo esperienze iberiche entro la metà del secolo (Roberto Longhi).



**TRITTICO DELLA MADONNA COL
BAMBINO IN TRONO E I SANTI
GIOVANNI EVANGELISTA E MICHELE
ARCANGELO**

Museo Civico "Baldassare Romano" di
Termini Imerese

Via Marco Tullio Cicerone Termini Imerese
tel. +390918128550

Il dipinto si trovava nell'antica chiesa di
Santa Maria della Misericordia di Termini
Imerese.

Le raffigurazioni delle tavole centrali sono
completate dai Santi a figura intera nei
pilastrini laterali, la Natività e gli Apostoli
nella predella. L'iscrizione recante la data è
posta nella fascia di cornice fra la predella e
le tavole superiori.

Già noto alla storiografia tardo ottocentesca
e riferito a Gaspare Pesaro, il trittico, a cau-
sa delle evidenti ridipinture, fu ritenuto di
dubbia autenticità e per questo escluso dal-
la ampia e significativa mostra della pittura
in Sicilia al tempo di Antonello, tenutasi a
Messina nel 1953.

Compiuti i restauri a cura della Soprinten-
denza alle Gallerie nel 1977, se ne scoprì
l'autenticità e dunque l'importanza come
opera di datazione certa e tradizionalmente
riferita a Gaspare Pesaro, defunto nel 1460,
i cui contatti con l'area termitana e mado-
nita andavano via via ben documentandosi,
ridestando l'interesse storiografico per la
sua figura e opera, giunto fino a proporlo
anche in relazione al *Trionfo della Morte*.
Al di là della suggestione attributiva a Ga-
spare Pesaro, il trittico di Termini Imerese,
ben documenta la cultura figurativa del
tempo in area palermitana e basso madoni-



ta, ricca di spinte in avanti, quali la ricerca
di piani prospettici per le figure, la cura per
la resa del paesaggio nella predella, le gran-
di decorazioni a infiorescenze del manto
della Vergine e la sua monumentalità. Tutto
ciò è inserito in un contesto compositivo,
iconografico e formale che si colloca in am-
bito tardo gotico meridionale con influssi
centro italiani e soprattutto iberici, per ciò
che riguarda la resa decorativa dell'insieme,
l'aria affabile ma di trasognato distacco
delle figure.

DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

DUE CARTE DA GIOCO MINIATE DEL SECOLO XV

Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo
Abatellis

.....
Via Alloro, 4 Palermo
tel. +390916230011/0047
.....

Le due carte raffigurano probabilmente l'*Imperatrice*, in una rara variante iconografica e il *Due di bastoni*, uno dei "semi" dei mazzi dei tarocchi medievali, con la tradizionale iconografia dei bastoni dritti incrociati.

All'inatteso ritrovamento, in occasione di ricerche condotte per un incontro di studi di specialisti della materia, ha fatto seguito il restauro delle due preziosissime carte, effettuato presso i laboratori della Biblioteca centrale regionale di Palermo. Entrate al Museo di Palermo in data e occasione imprecisate, le due carte sono rimaste inedite all'interno della collezione di disegni e stampe.

Si tratta infatti di carte da gioco del tipo "trionfi", realizzate in cartoncino, lamina oro trattata a punzone e miniatura. Lo spessore veniva ottenuto con altri fogli di carta da reimpiego. Fortunatamente le due carte di Palazzo Abatellis conservano ancora leggibili tali ritagli, ottenuti da carte con scritture diverse riferibili a elenchi in cui sono più volte indicate alcune date, 1426 e 1427. Particolare quest'ultimo di comprensibile estremo interesse filologico nel costituire un termine di riferimento per ipotesi di datazione.

L'importanza dei due manufatti si evidenzia ricordando che gli esemplari noti della



stessa tipologia sono estremamente rari e riconducibili a pochi mazzi, di varia attribuzione, custoditi presso alcune collezioni museali e private, dalla Pinacoteca di Brera, all'Accademia Carrara di Bergamo, al Museo Civico di Cremona, al Museo Civico di Bassano del Grappa, al Louvre e alla Biblioteca Nazionale di Parigi, alla Cary Collection di Yale negli Stati Uniti. A tale



esclusivo gruppo, al cui interno gli studiosi distinguono diversi percorsi attributivi e cronologici, si unisce la serie delle quindici carte del Museo di Castello Ursino a Catania. Queste ultime entrano in relazione con le inedite di Palazzo Abatellis, cui le accomunano, oltre alla ubicazione presso musei siciliani, le caratteristiche formali e stilistiche che ne suggeriscono la provenien-

za da uno stesso mazzo. Le carte del Museo Ursino, molto note agli studi, sono datate intorno alla metà del Quattrocento e attribuite alla produzione ferrarese.

La presenza di esemplari in Sicilia trova riscontro nei percorsi del collezionismo europeo del secolo XVIII che ebbe i suoi protagonisti a Catania nel principe di Biscari e nell'abate benedettino Amico, le cui rispettive raccolte, già note alla metà del Settecento, custodirono anche i due gruppi di carte poi confluite nel pubblico Museo di Castello Ursino. Le carte di Palazzo Abatellis, se lo studio scientifico ne confermasse l'omogeneità al gruppo di Castello Ursino, potrebbero avere avuto la stessa storia delle carte provenienti dal Museo di San Nicolò l'Arena dei Benedettini di Catania che ebbe l'omologo nel Museo di San Martino delle Scale di Palermo, anch'esso versato alla metà dell'Ottocento al pubblico Museo di Palermo. Altra ipotesi riguarda la breve citazione delle fonti (Villabianca 1786) che ricordano oltre alle carte del principe di Biscari, altre "in una casa di un nobile della Val di Noto". Sappiamo al riguardo che il Museo di Palermo a metà Ottocento incamerò gran parte di quello che era stato il Museo del barone Astuto a Noto, altra vasta collezione siciliana di archeologia, antiquaria e beni librari, cui le carte potevano essere assimilate.

DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

BUSTO DI PIETRO SPECIALE

Domenico Gagini

(Bissone 1420 ca. - Palermo 1492)

Museo di Palazzo Ajutamicristo

.....
Via Garibaldi, 41 Palermo

tel. +390917071411
.....

L'opera costituisce una delle testimonianze più significative della svolta artistica in senso rinascimentale umanistico a Palermo. Si tratta infatti di un busto ritratto, pregnante nel dare risalto al volto e dunque centralità alla figura umana. Il personaggio ritratto fu un protagonista del suo tempo, sia sul piano politico che culturale. Vissuto fra il 1405 e il 1474, Pietro Speciale fu il esponente del ceto burocratico amministrativo nella Palermo del secondo Quattrocento, presidente del regno e poi pretore. Ascese anche al ceto nobiliare come signore di Alcamo e Calatafimi. Sul piano culturale fu "uomo di criterio e di dottrina" e la sua biblioteca personale andò famosa per i testi e manoscritti preziosi. Fu egli stesso autore o comunque ispiratore di scritti di storia delle istituzioni siciliane. Mecenate e committente di opere e imprese artistiche,

di fatto, agevolò il processo del passaggio dal gotico al rinascimento di tipo centro italiano. Gli interventi sulle mura e le porte di città, il rifacimento in forme moderne del palazzo pretorio, sono alcuni degli interventi promossi da Pietro Speciale come pubblico amministratore. Il monumento



sepolcrale da lui commissionato per la cappella di famiglia presso il presbiterio della chiesa di San Francesco d'Assisi costituisce la prima importante occasione per Domenico Gagini e, attraverso la sua opera, per l'approdo a Palermo della scultura rinascimentale di cultura toscana. Nel 1463 Pietro diede incarico infatti a Domenico Gagini, da poco giunto a Palermo, di eseguire il monumento sepolcrale per sé e per il figlio Antonio, prematuramente scomparso in età giovanile. Il documento di commissione dell'opera descrive un insieme di concezione umanistica, alla maniera delle tombe toscane del Rossellino e di Desiderio da Settignano. La preminenza era riservata all'effigie del defunto che ricorreva sia sul coperchio del sarcofago e dunque nella posizione giacente che esplicitava l'accettazione della morte, sia nel busto ritratto posto a parete con relativa lapide che sottolineava le virtù spirituali e civili dell'uomo e dunque la trasmissione dei valori al di là della morte. Più volte smontato nel corso del tempo, ma già a partire dal secolo XVI, del monumento Speciale sopravvivono alcuni elementi nella chiesa di San Francesco, mentre si pensa che il busto del

committente Pietro, non ancora defunto al tempo della realizzazione dell'opera, sia da identificare in quello oggi al museo e per tanti anni posto sullo scalone del palazzo Speciale, con la lapide celebrativa datata 1468. A differenza dei busti ritratto del Laurana, estremamente idealizzati e fuori dal tempo, il ritratto Speciale esprime tutta la personalità dell'illustre personaggio, la sua forza razionale di dominio della realtà. I tratti somatici del volto corrispondono a fattezze ben precise, l'abito e il copricapo sono quelli dei signori del tempo. Se per il Laurana vale il corrispondente pittorico di Piero della Francesca, per Domenico Gagini ritrattista non si possono non richiamare i pregnanti ritratti di Antonello da Messina, dedicati a uomini oggi a noi sconosciuti, ma che al loro tempo e nel loro ambiente politico, sociale e professionale esercitarono quella consapevole centralità della conoscenza, posta alla base dell'Umanesimo, che gli artisti chiamati a ritrarli seppero cogliere e trasformare in immagine. L'originaria sistemazione museale dell'opera a Palazzo Abatellis, nella sala adiacente al capolavoro di Francesco Laurana, nel contesto progettato negli anni Cinquanta del Novecento da Carlo Scarpa, esaltava tale confronto fra le due concezioni preminenti dell'uomo e dell'arte del Rinascimento italiano.



BUSTO DI "ELEONORA D'ARAGONA"

Francesco Laurana (Lo Vrana fra il 1420 e il 1430 - Avignone? fra il 1500 e il 1502)

Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

.....
Via Alloro, 4 Palermo

tel. +390916230011/0047

.....
Il busto è tradizionalmente riferito a *Eleonora d'Aragona*, defunta nel 1406, moglie di Guglielmo II Peralta, signore di Sciacca, Conte di Caltabellotta e Vicario del Regno aragonese. 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. 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 di Magnanimo, grande committente di Francesco Laurana per l'arco di Castelnuovo.

La scultura fu accolta come opera del Laurana e trasferita ai primi del Novecento nelle pubbliche collezioni da Antonino Salinas, direttore dell'allora Museo Nazionale. Essa si pone all'apice della serie di busti muliebri realizzati dal Laurana, 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 presenze del Laurana fra Sciacca e Partanna.

A distanza di più generazioni dall'illustre personaggio, l'intento politico del committente poté essere 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 tratterebbe in questo caso di un ritratto postumo della gentildonna, idealizzata in un modello assoluto di perfezione formale così come si era andato definendo nel corso del Quattrocento nel sud della Francia e in Italia con il contributo fondamentale Piero della Francesca. Quest'ultimo si pone come riscontro in pittura per l'elaborazione di un modello di bellezza muliebri astratta, che presenta i valori umanistici di equilibrio spirituale e le virtù etiche del personaggio ritratto, mediante la definizione di forme pure, 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 e sullo sfondo di pannellature quadrangolari di colori freddi verde e blu che legano il classico rinascimentale al classico contemporaneo.



DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte



ARCO MARMOREO DELLA CAPPELLA MASTRANTONIO

Francesco Laurana (Lo Vrana fra il 1420 e il 1430 – Avignone? fra il 1500 e il 1502) con Pietro de Bonitate (notizie a Palermo dal 1466 al 1501)
Chiesa di San Francesco d'Assisi

.....
Piazza S. Francesco d'Assisi Palermo
tel. +39091582370
.....

Negli anni ottanta del Novecento i marmi dell'arco Mastrantonio furono oggetto di un intervento conservativo sostenuto economicamente dal contributo di privati cittadini e associazioni. Quell'iniziativa diede avvio al rinnovato interesse per i restauri dei marmi rinascimentali della chiesa, riconosciuta come la sede della scultura del Rinascimento a Palermo, ove lasciarono le loro alte testimonianze, sia Domenico Gagini che Francesco Laurana, aprendo al Rinascimento in scultura.

Già segnalato per la sua attività nel territorio di Sciacca e Partanna, Francesco Laurana si trova a Palermo nel 1468, quando, insieme al lombardo Pietro de Bonitate, entrambi qualificati come scultori, "abitatori" a Palermo, si impegnano con il *magnifico* Antonio Mastrantonio, *regi militi* per la realizzazione della cappella di famiglia in San Francesco d'Assisi. La commissione riguardava sia l'arco di accesso alla cappella che tutto l'arredo marmoreo, l'altare, le sepolture e una statua della Madonna. Il progetto iconografico dell'arco era molto complesso, come ancora oggi

appare : entro le formelle rettangolari che scandiscono i pilastri si dispongono le figure, a rilievo progressivamente crescente, dallo stacciato del basamento con i putti e cornucopia, fino al rilievo più pronunciato nelle parti più alte e nell'intradosso dell'arco. Le altre formelle raffigurano i padri della Chiesa e gli evangelisti. Nei pennacchi dell'arco, secondo una disposizione derivata dall' antico, vi sono due tondi, qui raffiguranti l'Annunciazione, mentre nella chiave vi è il rilievo con l'Eterno. L'interno dell'arco, sempre alla maniera antica, presenta lacunari con rilievi a carattere fitomorfo e protomi umane, entro composizioni rigorosamente centralizzate. Alla base dei pilastri che svettano oltre la cornice, si pongono, da un lato e dall'altro gli stemmi Mastrantonio. L'insieme presenta una forma architettonica rigorosa e classica (arco a tutto sesto fra pilastri). Il rivestimento marmoreo, figurato e decorativo è incentrato sui principi di equilibrio compositivo e sobrietà decorativa, affidate al dispiegarsi del repertorio classico. Tali elementi appaiono indicativi di una maturazione formale e stilistica che richiama la cultura del cantiere del Castel Nuovo di Napoli cui prese parte anche il Laurana e che nell'arco Mastrantonio a Palermo egli ha modo di esprimere con diversa sensibilità e maestria nel raggiungere un sorprendente livello di definizione dell'immagine mediante il rilievo minimo della superficie marmorea, purezza di forma, rigore ed essenzialità di elementi descrittivi e iconografici.



DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

I SANTI AGOSTINO, GIROLAMO, GREGORIO

Antonello da Messina
[Messina 1430 ca. - 1479]
Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo
Abatellis

.....
Via Alloro, 4 Palermo
tel. +390916230011/0047

.....
I tre dipinti sono riferibili ad un perduto polittico a più scomparti, ciascuno culminante con una delle tavole cuspidate. Poiché raffigurano tre dei quattro Dottori della Chiesa Occidentale, si ipotizza che in origine vi fosse una quarta cuspidate raffi-

gurante *Sant'Ambrogio*. Altra osservazione riguarda la posa dei personaggi rivolti verso il centro di una ipotetica cuspidate centrale di un perduto polittico. Le tavolette furono acquistate per le pubbliche collezioni museali nel secondo Ottocento con la consapevolezza che si trattasse di opere di Antonello da Messina. Il restauro conservativo eseguito nel 1952 in occasione della storica mostra dedicata ad Antonello a Messina, ne comportò il trasferimento dal supporto originario su tavola a quello su tela e ciò per eliminare i fattori di degrado che potessero aggredire la superficie dipinta. La mostra del '53 ne confermava in modo definitivo il riconoscimento ad Antonello che in alcune



occasioni, seppure da grandi conoscitori, come Bernard Berenson, era stato posto in dubbio. A sintetizzare l'importanza delle tre opere vale la odierna esposizione museale a Palazzo Abatellis che le colloca come "anticipo" dell'*Annunciata* e nello stesso tempo in soluzione di continuità con il polittico della sala che precede, di linguaggio figurativo differente seppure di compatibile cronologia e similare assetto a polittico su fondo oro.

Nell'esiguo numero di opere di Antonello pervenute, le tre cuspidi non sono riconducibili a nessuno dei due polittici noti, quello di San Gregorio del Museo Regionale di Messina e l'altro ricomposto fra le due

tavole degli Uffizi e l'anta che appartiene alle collezioni del Castello Sforzesco di Milano. Nelle tre tavolette cuspidate è possibile riscontrare quella che poteva essere la cultura di Antonello nei primi anni settanta del Quattrocento, attivo in Sicilia per una committenza tradizionalmente legata ai modelli tardo medievali dei polittici fondo oro a rames, ove tuttavia introdurre una concezione che già è spaziale e reale nella restituzione ritrattistica e naturale della figura umana che determina uno spazio intorno a sé, in ciò mostrando la conoscenza della pittura fiamminga che aveva potuto approfondire nel corso della sua formazione, fra la Sicilia e soprattutto Napoli con particolare riferimento agli esempi di Petrus Christus ma anche alle tangenze di pittura provenzale.





RITRATTO D'IGNOTO

Antonello da Messina
[Messina 1430 ca. - 1479]
Museo Mandralisca

.....
Via Mandralisca, 13 Cefalù
tel. +390921421547
.....

Il dipinto ha accresciuto nel tempo la sua forza comunicativa e “empatica” che trascende dalla necessità di ogni tipo di cognizione storica e artistica per stabilire una relazione con il fruitore. Ciò per diverse ragioni, quali la perfezione esecutiva, l’aura della narrazione circa la sua provenienza dall’isola di Lipari, occultato per secoli nell’anta interna di un armadio di farmacia. Da qui il costituirsi dell’aura e già nel 1915 il fotografo Anderson catalogava il soggetto come “ignoto marinaio di Lipari”, provocando la reazione del principe degli storici dell’arte, Roberto Longhi, che precisò che Antonello non faceva ritratti per i pescatori ma bensì per i

notabili. Ma l’aura si mantenne e continuò a suggerire storie. Nel 1975 Vincenzo Consolo pubblicava *Il sorriso dell’ignoto marinaio*, in edizione limitata con una acquaforte di Renato Guttuso che accentuava l’ “incredulità sottile” carica di silenziosa ironia del sorriso del personaggio. Ben prima di allora Leonardo Sciascia aveva incontrato il *Ritratto d’ignoto*, riconoscendogli per sempre un ruolo guida dei suoi interessi per l’arte. Un indubbio elemento di fascino dell’opera risiede nel dato che nella lacunosità e diaspora delle preziose pitture di Antonello, essa costituisce un caso unico di permanenza nella sede fisica dove ebbe inizio la sua storiografia, nella dimora del Barone Mandralisca, odierna sede della omonima fondazione e sede museale. Gli studiosi riferiscono il dipinto alla attività svolta dal pittore a Messina negli anni ‘60-’70 del Quattrocento, a riprova della esistenza già in loco di una “committenza nell’ambito della borghesia emergente di base mercantile” (Bologna) cui la ritrattistica nuova di Antonello era congeniale e funzionale per la promozione e visibilità di uno status di elite socio culturale. Tutto ciò ancor prima, sottolineano gli studiosi, dello spostamento a Venezia che avrebbe accresciuto la fortuna di Antonello nel ritratto. Il *Ritratto d’ignoto* presenta già quei caratteri del linguaggio di Antonello che egli avrebbe continuato ad affinare in seguito, applicando la lezione fiamminga sulla resa pittorica in dettaglio della realtà, alla ricerca di una superiore sintesi plastica e volumetrica della figura, cui la luce di provenienza certa e nitida conferisce quella unitarietà e soprattutto quella “gran forza e gran vivacità e maxime in li occhi” (Michiel) della produzione matura.

**MADONNA COL BAMBINO IN TRONO
E SANTI AGATA, LUCIA, GIUSEPPE,
CALOGERO, CRISTOFORO E DOMENICO
(ANTE LATERALI, FRONTE), SEBASTIANO
E BIAGIO (ANTE LATERALI, RETRO)**

Tommaso de Vigilia

(Palermo, notizie dal 1444 al 1497)

Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo
Abatellis

.....
Via Alloro, 4 Palermo

tel. +390916230011/0047
.....

L'opera fu acquistata per il pubblico museo nel 1910. Ancor prima aveva fatto parte dalla raccolta del Duca della Verdura che a sua volta la aveva "prelevata da una chiesa di Sciacca" come scrisse Gioacchino Di Marzo, cui a fine Ottocento si deve l'individuazione del trittico come opera di rilievo, firmata e datata 1486 da Tommaso De Vigilia. Il trittico fu considerato rappresentativo della cultura figurativa dei "Primitivi", intesi, per tradizione vasariana, come gli artisti del periodo precedente la "triade" di Leonardo, Raffaello e Michelangelo. La odierna critica ne considera l'importanza come testo figurativo che ben esemplifica la pittura a Palermo a chiusura del secolo XV, quando le istanze formali rinascimentali rifluiscono in un sostrato tradizionale non scosso dalle svolte che altrove e ancor prima, avevano avuto come esito la pittura di Antonello da Messina. La ricchezza degli elementi iconografici che il trittico raffigura, dalla araldica, alle numerose figure di santi, ai particolari ambientali, quali il paesaggio toscaneggiante degli sfondi e le maioliche pavimentali in prospettiva, così ben rappresentative di un contesto sociale

di committenza elevata, fino alla dettagliata iscrizione / descrizione del nome del pittore stesso e della data, testimoniano infatti la distanza fra una visione rinascimentale umanistica di sintesi assoluta sia formale che spaziale che iconografica e la parallela visione di "medioevo umanistico", volta ad una irrinunciabile visione enciclopedica, gerarchica e dottrinale. La ricerca archivistica odierna attesta la commissione dell'opera al De Vigilia nel 1484 da parte del nobile Giacomo Bonanno, maestro razionale e fra i magnati della città di Palermo, il cui stemma, il gatto nero in campo oro, è ben visibile sull'opera. Il formato del trittico "a tri pecci...quatum unum cum duabus ianuis", così come specificato nella commissione, è anch'esso una interpretazione in chiave monumentale, di una tipologia già evoluta dai modelli gotici. Altre iscrizioni graffite sull'opera sono da riferire a interventi successivi sulle ante posteriori.



DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

SAN MICHELE ARCANGELO

Antonello Gagini

(Palermo 1478 - 1536)

Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo

Abatellis

.....
Via Alloro, 4 Palermo

tel. +390916230011/0047
.....

L'opera racchiude una parte significativa della storia di Palermo, per secoli posta entro la nicchia che sormontava il portale della Collegio Massimo dei Gesuiti lungo il Cassaro, odierna sede della Biblioteca Regionale. Le fonti ne tramandano l'attribuzione "al Gagini" e l'originaria provenienza da un caseggiato della nobile famiglia Ventimiglia che sorgeva ad angolo fra il Cassaro e l'antica via del Gambino, oggi via dell'Università. Dunque l'opera, di dimensioni contenute, ebbe fin dall'origine una destinazione esterna, non da altare. Nel passaggio ai Gesuiti fu modificato lo scudo aggiungendovi il monogramma dell'Ordine. L'attribuzione "al Gagini", inteso come Antonello, trova conferma nelle ultime ricerche documentali che attestano l'esistenza dell'opera già nel 1517, quando venne citata nel testamento del Ventimiglia, proprietario della "domo novissima in cantonera et contrata de Gambino, in qua est posita imago Sancti Michaelis gloriosi". Evidentemente l'area veniva identificata dalla presenza e visibilità che la statua aveva sul Cassaro. La notazione d'archivio è fondamentale per attribuire con certezza il San Michele ad Antonello Gagini, rispetto ad altre ipotesi riguardanti i suoi eredi e continuatori. Infatti alla data del 1517, quando la statua risulta già esistente, morto il padre



Domenico e non ancora in età i figli, l'unico esponente dedito alla scultura era lo stesso Antonello, il quale già nel 1514 risulta avere preso bottega nella "ruga di Misser Gambino". Negli anni seguenti Antonello estese le sue pertinenze lungo la medesima via e ciò in relazione al grande cantiere della Tribuna della Cattedrale che lo avrebbe impegnato fino alla morte nel 1536, continuato dai figli che pure mantennero le proprietà in via del Gambino. Il "San Michele Glorioso", così come lo cita il documento, presenta caratteri formali coerenti con la produzione di Antonello del secondo decennio del Cinquecento, con un plasticismo più attenuato e forme di memoria donatelliana e da Desiderio da Settignano.

**“TRITTICO MALVAGNA”
MADONNA IN TRONO COL BAMBINO
E ANGELI, LE SANTE CATERINA E
DOROTEA (ANTE LATERALI), ADAMO ED
EVA E STEMMA LANZA (RETRO)**

Jan Gossart

(Maubeuge 1478 - Anversa 1532)

Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo
Abatellis

Via Alloro, 4 Palermo

tel. +390916230011/0047

L'opera è conosciuta con il nome dei pro-
prietari Principi di Malvagna di antica

famiglia Migliaccio e Lanza che nel 1866, per volontà del discendente Alessandro Migliaccio e Galletti, fecero dono del prestigioso capolavoro al pubblico museo di Palermo, che lo incamerò nel 1868. Le guide a stampa ottocentesche della città di Palermo segnalavano presso Palazzo Malvagna nella odierna via Lungarini il “quadro trittico non molto grande sopra tavola di Alberto Duro”. Il riferimento al Durer era allusivo a quel tempo di capolavoro di pittura nordica. In occasione della recentissima mostra che il Metropolitan di New York ha dedicato al Gossart, detto Mabu-se da Maubeuge nel nord della Francia,



DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

suo probabile luogo di origine, il trittico Malvagna è stato nuovamente studiato e sottoposto ad analisi ed indagini non invasive che hanno dato inaspettati esiti e significative conferme: sul gradino del trono della Vergine, mimetizzate fra i dorati



intagli, si individuano le lettere NNI e G; il trittico si conferma l'unico attualmente noto del Gossart che sia pervenuto nella sua originaria integrità, non privato delle ante laterali. Se ne potrebbe supporre la presenza in Sicilia, nel territorio di Mesina, fin dall'origine, cioè dai primi del Cinquecento, dal momento che l'opera è databile entro il 1515. A Palermo giunse per asse ereditario nei secoli successivi, non senza intricate vicende che lo portarono nel corso del Seicento presso il Granduca di Toscana, per poi ritornare ai proprietari legittimi. Riguardo al linguaggio figurativo specifico, è emersa la particolare prassi esecutiva di estrema specializzazione, evidenziando a fianco del Gossart, il contributo di un altro maestro, Gerard David, autore di alcune parti, fra cui il bellissimo paesaggio con architettura a pianta centrale sulle ante posteriori, mentre la composizione e gran parte delle figure e, sul retro Adamo ed Eva, che interpretano, alla maniera italiana, una incisione di Durer, sono interamente di mano del Gossart. In tale dialogo, da un lato, fra cultura figurativa italiana (resa spaziale e prospettica, plastica morbidezza e fisicità delle figure), che Gossart apprese direttamente nei luoghi nel corso dei suoi soggiorni nelle città italiane e, dall'altro, interpretazione fiamminga, virtuosistica e minuziosa nella resa di lenticolari prospettive finite, in piccoli campi visivi, ottenute con perfezione di disegno preparatorio ed esecuzione pittorica, consiste ancora oggi il fascino del Trittico Malvagna, simbolo della *Gossart's Renaissance*.

PIETÀ

Vincenzo da Pavia
 (m. Palermo 1557)
 Chiesa della Pietà

.....
 Via Torremuzza, 1 Palermo
 tel. +390916165266

Fra le numerose opere che Vincenzo da Pavia eseguì a Palermo, alcune delle quali raccolte nelle sale della Galleria di Palazzo Abatellis, altre, come questa, tuttora presenti sugli altari delle chiese più cariche di storia della città, la *Pietà*, risalente alla stagione matura del pittore, costituisce una sintesi significativa della sua cultura. L'opera fu commissionata al da Pavia nel 1546 dalle suore domenicane del convento della Pietà per l'altare maggiore della chiesa appena edificata per servire alla loro casa religiosa, la grande dimora che Francesco Abatellis che vi aveva vissuto con la moglie, aveva destinato a convento, l'odierna Galleria di Palazzo Abatellis. La lezione di Raffaello, appresa per vari tramite, quali le opere lasciate dal Maestro a Roma, le stampe e il contatto diretto con Polidoro da Caravaggio che aveva lavorato nelle Logge Vaticane, è calibrata dallo studio che il da Pavia poté effettuare prolungatamente su *Lo Spasimo*, la grande tavola uscita dalla bottega di Raffaello, giunta a Palermo alla fine del primo decennio e posta su uno degli altari dell'omonima chiesa di Palermo. Le figure delle dolenti della *Pietà* mostrano una riflessione in senso drammatico delle note iconografie raffaellesche. Tale intonazione deriva al da Pavia dalla conoscenza della pittura di Polidoro e della sua *Andata al Calvario*, la cui

citazione diretta si riscontra nella soluzione della quinta rocciosa sormontata da vegetazione sulla destra della pala come anche nelle sagome sfuggenti dei personaggi sullo sfondo. Infine si evidenzia la componente nordica fiamminga che si manifesta fin dalla scelta iconografica che integra il tema del Compianto a quello della *Vesperbild* che pone al centro del campo visivo il corpo riverso e impietosamente sfinite del Cristo.



ARCHITETTURE DEL TARDO '400 E DEL PRIMO '500 A PALERMO

Salvatore Greco

MATTEO CARNILIVARI

Protagonista dell'architettura di fine Quattrocento a Palermo è il *magister* Matteo Carnilivari.

Poche le notizie documentarie rinvenute sulle sua vita, sulle opere realizzate, ma sufficienti a fornire un quadro chiaro di una figura esperta e complessa, che è riuscita ad accogliere e interpretare l'antico linguaggio gotico rinnovandolo con esiti di elevata valenza architettonica.

Nativo di Noto, si forma, come tutti i maestri all'interno di una bottega, dove da garzone segue un periodo di apprendistato sotto l'egida di un maestro, per raggiungere quella competenza, nell'arte edile, che gli avrebbe permesso di assurgere al ruolo di *magister fabricator*.

Il Carnilivari apprende l'arte del taglio della pietra, acquisendo i segreti della stereotomia e le regole del disegno, conoscenze senza le quali era impossibile realizzare giuste forme, proporzioni, profili, per portali, finestre e cornici e per la costruzione di volte.

La particolare competenza tecnica acquisita nella costruzione di strutture voltate, *mastru in dammusi et arti multo expertu*, lo farà arrivare a Palermo, per volontà del viceré Fernando de Acuña, che gli affiderà il compito di *adamosari* la regia Cancelleria (*Steri*) nel dicembre del 1489. Tale competenza si sarà sviluppata nell'ambito della realizzazione di strutture militari, torri e castelli dove gli orizzontamenti con volte in pietra garantiscono la solidità delle fabbriche, formando con le mura una struttura compatta unitaria.

Questi interventi eseguiti con particolare

maestria, gli procureranno una particolare fama e nel novembre del 1494 verrà invitato dal Viceré ad eseguire lavori urgenti nella fortezza di Augusta in quanto *homo experto et practico in reparari et fortificationi di castelli et muri*.

La sua sapienza costruttiva, legata alla capacità di intaglio, doveva essere ben nota a Palermo, se già nell'aprile del 1487, un *magister* (quindi una figura di pari livello professionale e non un garzone, come comunemente avveniva), si impegna a lavorare per un anno per il Carnilivari, in cambio dell'insegnamento per la realizzazione di un



portale in pietra intagliata con piattabanda e di un pagamento.

L'aspetto della sua professione più noto è quello relativo all'ambito progettuale.

Nel periodo in cui opera Matteo Carnilivari l'elaborazione progettuale si realizzava nel contesto del cantiere, il progetto teorico si misurava con la realtà pratica.

Alla realizzazione del progetto contribuivano abili maestri intagliatori insieme ai committenti che richiedevano negli atti di incarico la realizzazione di elementi architettonici che riprendevano a modello quelli realizzati in altri edifici coevi.



PALAZZO AJUTAMICRISTO

Via Garibaldi, 41 Palermo
tel. +390917071411

Nel 1490 il facoltoso banchiere di origine pisana Guglielmo Ajutamicristo, barone di Calatafimi, Favara e Misilmeri, decide di far realizzare in *ruga Porte Thermarum* la sua dimora cittadina, avvalendosi dei benefici del *Privilegio* di Ferdinando il Cattolico del 1482.

Tale Privilegio consentiva l'impianto di grandi palazzi e la rettifica di strade irregolari, finalizzato al miglioramento del decoro urbano, avvantaggiando i più ricchi committenti.

La scelta per la progettazione e la direzione dei lavori ricade sulla figura più competente ed esperta a quella data, il maestro netino, che aveva mostrato al banchiere le proprie capacità intervenendo nei lavori di completamento e ampliamento del castello di Misilmeri.

La *fabbrica* ha inizio con la fase di demolizione delle costruzioni che ricadevano sull'area da edificare a cui fanno seguito le nuove opere murarie. Predisposta la struttura principale, vengono scelti i maestri intagliatori che si sarebbero occupati dell'intaglio dei conci dei prospetti, delle finestre e di tutti gli altri intagli.

La presenza di Matteo Carnilivari nel cantiere risulta dai documenti d'archivio fino al dicembre 1493, da quella data sarà sostituito per il completamento della fabbrica dal capomastro dei fabbricatori della città di Palermo, Nicolò Grisafi, autore della loggia a tre archi posta sul fronte interno

DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

del corpo d'ingresso, che riprende la forma di quella realizzata nella corte interna. L'esito delle ricerche fino ad oggi condotte sull'impianto quattrocentesco, ha consentito di ipotizzare una struttura originaria costituita da un corpo principale sull'attuale via Garibaldi e due bracci retrostanti ortogonali formanti un impianto a C, chiuso da un muro delimitante una corte interna, immancabile nelle dimore di pregio.



Confrontando gli ipotetici impianti planimetrici originari di Palazzo Abatellis e di Palazzo Ajutamicristo, si nota in quest'ultimo la mancata chiusura del quarto lato con corpi di fabbrica, presentando un singolare impianto a C delimitato da una parete. Un recente rinvenimento di due monofore quattrocentesche, in corrispondenza della parete che delimitava la corte interna, testimonierebbe la presenza di un corpo di fabbrica verso il lato interno del muro, che avrebbe completato il quadrilatero delimitante una corte interna di forma rettangolare, rendendo l'impianto planimetrico analogo a quello di Palazzo Abatellis. Probabilmente il corpo di fabbrica, a una o due elevazioni, potrebbe essere stato demolito per ampliare lo spazio della corte interna in occasione dell'ampliamento del Palazzo che alla fine del Settecento annetterà un nuovo corpo edilizio, all'esterno del vecchio muro.

Il prospetto principale in pietra da taglio non presentava alcun accesso per gli ambienti di piano terra, raggiungibili esclusivamente dalla corte attraverso due portali e illuminati da cinque bifore finemente intagliate.

La tipologia delle finestre al piano terra e al secondo veniva scelta ad arco ribassato con ghiera in rilievo e poggiante su peducci, per il piano nobile si preferiva la tipologia più articolata a bifore e trifore ad archi acuti con ghiera multipla a rilievo, poggiate sulla cornice marcapiano. Più elaborato risulta il modello scelto per le due trifore del piano nobile inserite sopra il corpo d'ingresso, architravate con ricco traforo. Altro modello utilizzato, riscontrato in diversi palazzi coevi, è la semplice monofora, senza intagli a rilievo con architrave composta da due blocchi simmetrici formanti un profilo curvilineo con punta rivolta verso l'alto.

Nel fronte posteriore del corpo principale dell'edificio spicca il portico con archi ribassati policentrici con loggiato soprastante con archi acuti perfettamente intagliati. Non potevano mancare infine i saloni con soffitti lignei con mensole ad archi pensili finemente decorati come si addiceva alle più importanti dimore nobiliari del Quattrocento.

Palazzo Ajutamicristo nel 1558 veniva acquistato dalla famiglia Moncada dei principi di Paternò che apportava diverse modifiche alla fabbrica sia nelle decorazioni interne che nelle aperture, cancellando quasi totalmente quelle originarie.

Nel Settecento, come già accennato, un nuovo corpo di fabbrica, progettato da Venanzio Marvuglia, veniva addossato ai bracci retrostanti.

Una porzione del Palazzo è stata ceduta alla fine dell'Ottocento alla famiglia Calefati di Canalotti, l'altra, che comprende anche i corpi settecenteschi, ceduta alla famiglia Tasca, è stata acquisita al patrimonio del-



la Regione Siciliana e oggi custodisce la collezione pubblica di sculture e materiali lapidei cui appartengono, fra l'altro, le *Stele Mellerio* del Canova e il *Busto di Pietro Speciale* di Gagini (vedi sopra, p. 38)

DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

PALAZZO ABATELLIS

Via Alloro, 4 Palermo
tel. +390916230011/0047

Francesco Abatellis, gran Portulano del Regno, figura politica di spicco nella Palermo di fine Quattrocento, sceglie per la realizzazione della sua dimora cittadina, da sorgere in contrada *Ganchie Sancte Marie de Jesu* (odierna via Alloro), la figura più esperta che aveva già dato prova delle proprie capacità, il *magister* Matteo Carnilivari. L'atto di obbligo con le clausole per il cantiere viene firmato dal maestro netino il



16 gennaio 1490, tra queste il Carnilivari si impegna a seguire le indicazioni progettuali fornite dalla committenza consistenti nella prescrizione come modelli da utilizzare per la *domus* elementi architettonici e finiture di palazzi privati, il palazzo del mercante catalano Bonet e del barone di Muxaro ad Agrigento inoltre viene indicato il numero dei mastri fabbricatori e intagliatori non inferiore a dodici, oltre a lavoranti e a garzoni, a testimonianza della dimensione del cantiere.

Il Carnilivari per il palazzo a pianta quadrilatera con corte interna, scelse per collaboratori abilissimi intagliatori, che saranno presenti anche nel cantiere del Palazzo Ajutamicristo, il maiorchino Joan de Casada e Antioco de Cara, autori delle finestre architravate a traforo che vengono aperte sulle torri merlate e sui prospetti sia esterni che interni.

In analogia a Palazzo Ajutamicristo, su un lato della corte interna, viene realizzato un portico con sovrastante loggiato, in questo caso con le arcate del loggiato allineate con il portico sottostante dal quale con una scala *escuberta* veniva collegato il loggiato. Il singolare portale d'ingresso è formato da quattro ordini concentrici di bastoni, di cui l'ultimo cordonato collega la sovrastante



losanga con gli emblemi araldici delle famiglie Abatellis e della consorte Soler.

La fabbrica verrà completata nel 1495 dai *magistri* Domenico Ramundi e Bernardo de Fossato che nel 1491 sostituiranno il *magister* Matteo Carnilivari che aveva rinunciato all'incarico.

Per volontà testamentaria del maestro Portulano, che muore senza lasciare eredi, il palazzo viene donato nel 1526, dopo la morte della seconda moglie, alle monache domenicane della Pietà. Il trasferimento preservò l'immobile dal rischio di pesanti manomissioni, limitate a quelle dettate dalle esigenze della vita monastica e dal gusto del tempo.

La fabbrica definita, dallo storiografo del Seicento Vincenzo Di Giovanni, "*casa della più bella fattura di ogni altra casa di Palermo*", a seguito della soppressione delle corporazioni religiose del 1866, diventa di proprietà allo Stato.

Dopo un lungo periodo di incuria, i bombardamenti del secondo conflitto mondiale danneggiano gravemente il palazzo, causando il crollo del loggiato e di parte della torre d'angolo, l'azione tempestiva del Soprintendente Mario Guiotto permetterà il recupero delle parti crollate e il ripristino della struttura originaria, integrando gli elementi lapidei distrutti e quelli rimossi nel tempo per mutate esigenze stilistiche. Gli abili autori delle nuove opere di intaglio, Antonino Pumo e Mario Rutelli, eredi di una tradizione millenaria, sono stati capaci di riprodurre, dai più semplici ai più complessi elementi architettonici, dimostrando nell'esecuzione un'abilità tale da competere con gli antichi maestri del Quattrocento.

Al restauro post-bellico completato dal Soprintendente Armando Dillon, seguirà il progetto espositivo curato da Carlo Scarpa e concluso nel 1954, per destinare il Palazzo a sede della Galleria Regionale della Sicilia.



DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte

CHIESA DI S. MARIA DELLA CATENA

Piazzetta delle Dogane (Cala) Palermo
tel. +39091321529

La chiesa, gioiello di architettura gotico-catalana, per volontà della Confraternità di S. Maria della Catena, viene edificata all'inizio del Sedicesimo secolo, in prossimità del bacino della *Cala*, nello stesso sito dove era ubicata una cappella che portava la stessa denominazione.

La particolare cura progettuale della composizione architettonica e l'attenzione mostrata agli elementi decorativi, ha spinto diversi storiografi ad attribuire al *magister* Matteo Carnilivari la paternità dell'opera, anche se le fonti documentarie, fino ad oggi rinvenute, non permettono di suffragare tale attribuzione.

La chiesa realizzata interamente in pietra da taglio, la cui esecuzione è stata definita dall'architetto Hittorff *la più raffinata*, riprende come riferimento, sia nell'impianto



planimetrico che spaziale, lo schema costruttivo del più importante luogo di culto palermitano, il tempio di Gualtiero.

Pianta basilicale a tre navate, con titolo e antititolo, triabsidata e orientata a levante, così come la Cattedrale, da cui differisce per la forma poligonale delle absidi.

La zona corrispondente al presbiterio (titolo e antititolo) risulta trasversalmente più ampia rispetto a quella delle navate, originariamente senza cappelle laterali, riprendendo il modello normanno, già scelto nella realizzazione delle chiese di S. Sebastiano alla Galca e di S. Francesco d'Assisi.

Le colonne con pregiati capitelli composti in marmo e piedistalli di articolata forma geometrica, costituiscono gli elementi verticali interni di tutta la chiesa sormontati da arcate in pietra a vista con ghiera multiple a sesto ribassato nella direzione longitudinale e a sesto acuto in quella trasversale.

I muri innalzati sulle arcate presentano monofore nella navata centrale e bifore e un oculo circolare nel presbiterio.

La copertura della chiesa viene realizzata interamente con volte in muratura, a crociera costolonata nella navata centrale e nel presbiterio, ad eccezione del corpo centrale del titolo coperto da una volta stellare, le navate laterali vengono coperte da volte a botte ribassata costolonata. Tale tecnica costruttiva, che soppiantava nei luoghi di culto i tradizionali tetti lignei decorati, fu resa possibile per il trasferimento in città di abili maestri intagliatori esperti in *dammusi* provenienti dalla Spagna e dalla Sicilia Orientale, tra questi va ricordato il *magister* Matteo Carnilivari e il suo migliore allievo Antonio Belguardo.



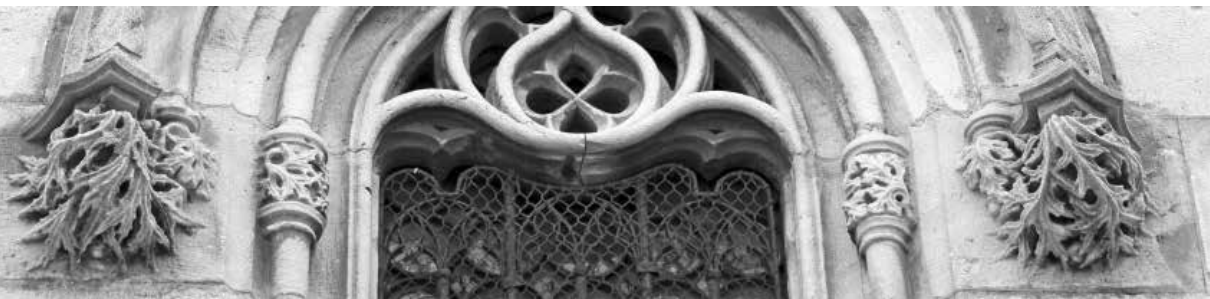
L'illuminazione delle navate è assicurata da semplici monofore nella navata centrale e ben intagliate con trafori nella navata settentrionale.

Lo spazio del presbiterio è illuminato da monofore inserite sul fronte settentrionale di forma analoga a quelle della navata settentrionale e da due oculi circolari posti sopra la parete delle absidi laterali. Due semplici monofore, ubicate nella parete del titolo al di sopra delle navate laterali, aumentano la luminosità del presbiterio che nella parete meridionale non mostra alcuna finestra per la presenza di corpi di servizio addossati.

L'elevato risultato raggiunto nella realizzazione dei diversi dettagli costruttivi, dimostra la particolare attenzione dei membri della Confraternita nello scegliere i migliori artigiani operanti a Palermo, per i portali in marmo si avvalsero dei componenti della più nota famiglia di *marmorari*, i Gagino o

DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte



della loro bottega; a Vincenzo Gagini vengono attribuiti gli altorilievi in marmo delle lunette inserite nei portali del prospetto principale.

L'esterno, caratterizzato da un portico ad archi ribassati, con torrette laterali, corona da eleganti formelle finemente intagliate, prima del 1581, doveva presentarsi con un ambiente sovrastante, così come la chiesa di S. Maria la Nova, arricchito da cinque

finestre intagliate in marmo.

Il dato si ricava da una perizia di stima fatta eseguire dalla Confraternita di S. Maria della Catena per ottenere, da parte del Senato, il risarcimento per i danni subiti a seguito del prolungamento del *Cassaro* avvenuto proprio da quell'anno.

L'intervento urbanistico voluto dal Viceré, comportò la realizzazione di una scala esterna a doppia rampa per rimediare al dislivello prodotto dall'abbassamento del livello della quota stradale e la sistemazione del fronte laterale, verso la nuova strada, con un rivestimento in pietra da taglio con lesene, leggermente aggettanti, simili a quelle del fronte settentrionale, completato con semplici finestre rettangolari di gusto rinascimentale. È probabile che la realizzazione dell'ampliamento del portico originario con arcate a pieno centro, riscontrabile nelle vedute pittoriche del primo Ottocento, sia coevo a tale sistemazione.

Nel 1835 l'architetto Hittorff, nell'*Architecture moderne de la Sicile* rappresenta graficamente il portico della chiesa sopprimendo, come discordante l'ampliamento del portico, soppressione che verrà realizzata qualche anno dopo per l'intervento della Commis-



sione di Antichità e Belle Arti che incaricherà l'architetto Francesco Saverio Cavallari alla redazione di una perizia di restauro. Tra il 1841 e il 1846 vengono demoliti i magazzini addossati a sinistra del portico e sul prospetto settentrionale, il corpo di fabbrica che ampliava il portico verso via Toledo e la scala a doppia rampa che veniva sostituita con l'attuale scala poligonale. L'intervento che aveva avuto come finalità la restituzione di un'immagine del monumento più simile a quella originaria, richieste dopo le demolizioni, il ripristino di alcune parti decorate in pietra da taglio (le formelle intagliate del coronamento, i conci

dei costoloni delle crociere e dell'arcata sinistra del portico), che per la particolare difficoltà esecutiva veniva stabilito in perizia di far *realizzare al migliore intagliatore di pietra di Palermo*.

La scelta ricadde sul maestro Nicolò Ruttelli, esperto intagliatore, uomo di fiducia della Commissione, il cui intervento è riconoscibile solo per la differenza cromatica dei conci di calcarenite impiegati. Ripristinata l'immagine esterna, l'Organo di Tutela interviene tra il 1884 e il 1891 con l'architetto Giuseppe Patricolo, per rimuovere *il manto settecentesco che avvolgeva con una volgare ed insignificante massa*



(ph D'Aguzzo/Civita Sicilia)

DAL GOTICO AL RINASCIMENTO

Le stagioni dell'arte



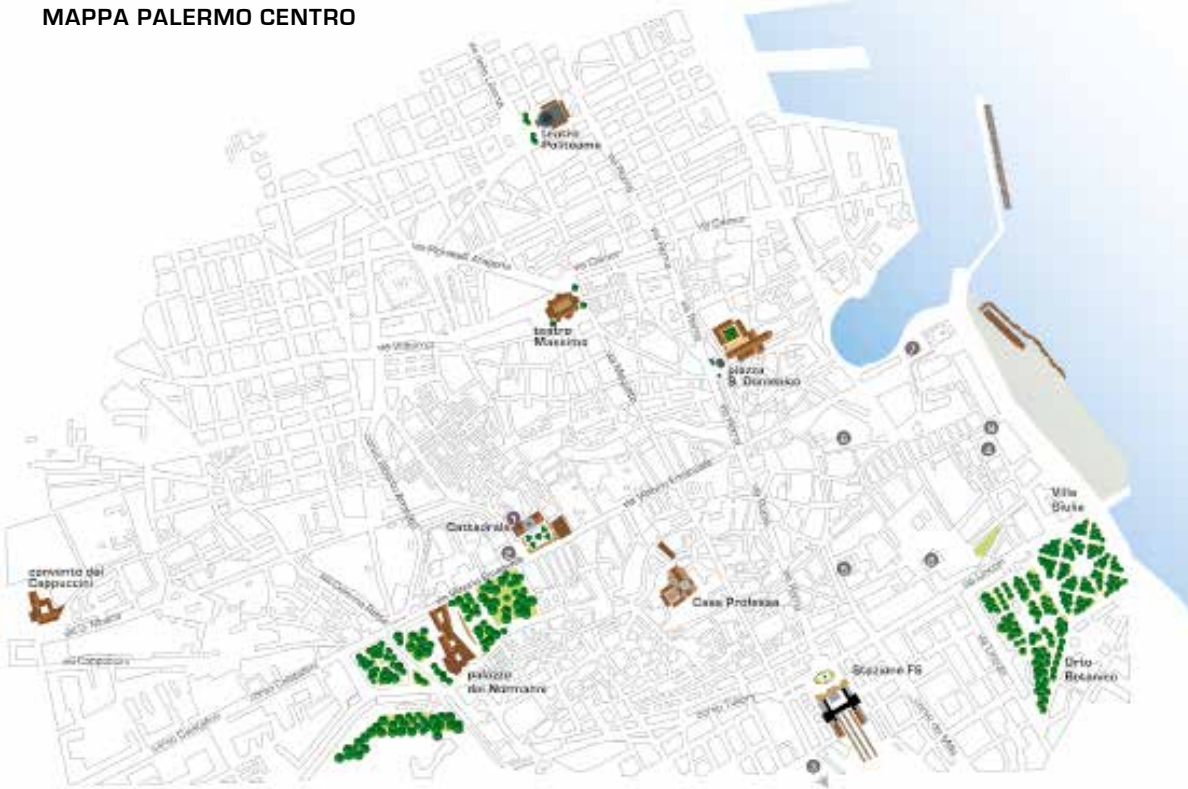
di stucco la chiesa ... e far ricomparire graziosamente il corpo di questa mirabile opera (Gustavo Giovannoni).

La chiesa subirà alcuni danni a seguito delle incursioni aeree dell'ultimo conflitto mondiale, ripristinati dalla Soprintendenza ai Monumenti, sotto la direzione dell'architetto Mario Giotto.

Negli anni Cinquanta, in occasione della costruzione del nuovo corpo di accesso all'Archivio di Stato, vengono liberate le absidi, che fino ad allora erano quasi interamente inglobate nell'antica struttura del Convento, mostrando i pregiati intagli lapidei dei coronamenti.



MAPPA PALERMO CENTRO



PALERMO CENTRO

- ① Cattedrale
- ② Palazzo Arcivescovile e Museo Diocesano
- ③ Cappella La Grua Talamanca
- ④ Palazzo Abatellis
- ⑤ Palazzo Ajutamicristo
- ⑥ Chiesa di San Francesco d'Assisi
- ⑦ Chiesa di Santa Maria della Catena
- ⑧ Chiesa della Magione
- ⑨ Chiesa di Santa Maria della Pietà

PROVINCIA DI PALERMO

- ⑩ Termini Imerese - Museo Civico
- ⑪ Cefalù - Chiesetta di San Biagio
- ⑫ Cefalù - Museo Mandalisca



