



Maria Concetta Di Natale

Il Museo Diocesano di Palermo

FLACCOVIO EDITORE

Grafica Dario Taormina
Fotografie, Enzo Brai, Palermo

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma della Legge
22 aprile 1941, n. 633. È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale
anche a mezzo di fotoriproduzione, Legge 22 maggio 1993, n. 159.

ISBN 88-7804-295-1

www.flaccovio.com info@flaccovio.com

© 2006 copyright by S. F. Flaccovio s.a.s. - Palermo, via Ruggero Settimo, 37

Stampato in Italia - Printed in Italy

Il Museo Diocesano
di Palermo

Introduzione

Nel presentare il catalogo della Mostra allestita nel salone Filangieri del Palazzo Arcivescovile nella primavera del 1998, così scrivevo: *«è questa dunque una occasione che si offre alla Città per ricordare le tappe fondamentali di un percorso dello spirito umano le cui varie componenti di un'arte legata alla fede e alla devozione solo un Museo Diocesano può significativamente proporre: ...Ex sacris imaginibus magnum fructum...»*.

Silenziosamente, da quel momento i lavori – sia quelli di restauro architettonico e di adeguamento dei locali (compreso il rinvenimento e la sistemazione delle aree archeologiche), sia quelli riguardanti la catalogazione, lo studio, la selezione delle opere da esporre presenti nei nostri depositi – sono continuati a pieno ritmo, e l'esortazione latina dei padri conciliari tridentini sopra citata campeggia oggi su una parete nella sala di accoglienza del Museo Diocesano, riaperto dopo 22 lunghi anni grazie ai concomitanti sforzi di progettisti, maestranze, tecnici e dirigenti della Soprintendenza, della Prof.ssa Maria Concetta Di Natale e dei suoi collaboratori, introducendo il percorso espositivo e ricordando a noi ed ai visitatori l'importantissimo ruolo ricoperto dalle immagini e dalle suppellettili sacre che conserviamo, non solo per il culto e l'evangelizzazione, ma anche per la cultura e la storia del territorio.

Il nostro Museo vuole difatti proporsi come *«strumento di evangelizzazione cristiana, di elevazione spirituale, di dialogo con i lontani, di formazione culturale, di fruizione artistica, di conoscenza storica»*, secondo gli auspici della Lettera circolare della Pontificia Commissione per i BB.CC. della Chiesa su *La funzione pastorale dei musei ecclesiastici* (15 agosto 2001).

Peraltro, facciamo tesoro di quanto il Santo Padre Giovanni Paolo II, di venerata memoria, in occasione della sua visita al Parlamento italiano (14 novembre 2002), ebbe a dire, dando forza al nostro discorso: *«Già negli anni degli studi a Roma e*

poi nelle periodiche visite che facevo in Italia come Vescovo, specialmente durante il Concilio Ecumenico Vaticano II, è venuta crescendo nel mio animo l'ammirazione per un Paese in cui l'annuncio evangelico, qui giunto fin dai tempi apostolici, ha suscitato una civiltà ricca di valori universali ed una fioritura di mirabili opere d'arte, nelle quali i misteri della fede hanno trovato espressione in immagini di bellezza incomparabile. Quante volte ho toccato, per così dire, con mano le tracce gloriose che la religione cristiana ha impresso nel costume e nella cultura del popolo italiano, concretandosi anche in tante figure di Santi e di Sante il cui carisma ha esercitato un influsso straordinario sulle popolazioni d'Europa e del mondo. Basti pensare a San Francesco d'Assisi ed a Santa Caterina da Siena, Patroni d'Italia».

Se è vero che l'opera d'arte comunica un messaggio, ci auguriamo che ogni fruitore ben disposto riceva serenità e pace interiore, ed impari, sull'esempio di Abramo che ospita senza saperlo Dio apparso sotto forma di tre angeli, il valore civile e cristiano dell'accoglienza, che sta dietro le due raffigurazioni dell'episodio biblico che aprono e chiudono non a caso l'esposizione.

Mons. Giuseppe Randazzo
Direttore Museo Diocesano

CRITERI MUSEOLOGICI
PER UN MUSEO D'ARTE CRISTIANA

Il Museo Diocesano è quel sito privilegiato che consente di offrire alla pubblica fruizione significativi capolavori d'arte sacra, che narrino la storia della fede, della cristiana devozione e della variegata espressione artistica di una Diocesi. Sembra idealmente ricollegarsi agli indirizzi della Controriforma, sicché sia possibile anche oggi trarre *ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum...*¹, frase emblematica scelta come filo conduttore del Museo Diocesano di Palermo². Nella *Lettera circolare sulla funzione pastorale dei Musei ecclesiastici* del 5 agosto 2001 si ricorda infatti che “nel periodo post tridentino quando il ruolo della Chiesa in ambito culturale fu rilevante, il Cardinale Federico Borromeo, Arcivescovo di Milano (...), concepì la sua collezione di pittura come luogo di conservazione e nello stesso tempo come polo didattico aperto ad un pubblico selezionato. Per questo le affiancò la Biblioteca Ambrosiana nel 1609 e nel 1618 l'Accademia di pittura, scultura e architettura e ne pubblicò nel 1625 un catalogo il *Musaeon*, inteso però in senso squisitamente illustrativo. In tali iniziative, che riprendono modelli di mecenatismo tipici dell'aristocrazia del tempo, è evidente l'integrazione tra Biblioteca, Museo e Scuola, per realizzare un progetto formativo e culturale unitario”³.

Legandosi al passato e aprendosi al presente il Museo Diocesano oggi, come nota Mons. Giancarlo Santi, “è pensato come uno strumento ecclesiale che, utilizzando in modo originale strumenti e tecniche di comunicazione tradizionali, faciliti il dialogo tra le generazioni contigue e, più in profondità, con le generazioni che nel corso dei se-

coli hanno comunicato a noi la fede. Anche in una società che diventa sempre più aperta verso tutte le culture, senza conoscere apparentemente limiti geografici o culturali, il nuovo che fa leva sui linguaggi artistici, può diventare uno straordinario e nuovissimo strumento di comunicazione a dimensione internazionale”⁴.

Se da un lato un Museo Diocesano deve articolarsi e proporsi come un moderno contenitore di opere d'arte, disposto secondo i più consolidati criteri scientifici, le più aggiornate teorie museologiche e le più recenti tecniche espositive, deve altresì chiaramente presentarsi e distinguersi come un luogo propriamente idoneo a contenere, conservare e offrire lo spaccato di fede cristiana di un ampio arco di tempo in cui si è sviluppata la storia sia dei committenti, ora nobili famiglie, ora alti prelati, ora importanti congregazioni religiose o laicali, sia degli artisti, ora pittori e scultori, ora maestri di arti decorative diverse, sia dei devoti fruitori.

La ricordata lettera circolare sottolinea come questo Museo sia “intimamente legato al vissuto ecclesiale, poiché documenta visibilmente il percorso fatto lungo i secoli dalla Chiesa nel culto, nella catechesi, nella cultura e nella carità (...), documenta l'evolversi della vita culturale e religiosa oltrechè il genio dell'uomo”; e continua “il Museo ecclesiastico può diventare il punto di riferimento principale attorno a cui si anima il progetto di rivisitazione del passato e di riscoperta del presente negli aspetti migliori e talvolta sconosciuti”. “I beni culturali, infatti, in quanto espressione della memoria storica, permettono di riscoprire il cammino di fede attraverso le opere delle varie generazioni. Per il loro pregio artistico rivelano la capacità creativa degli artisti, artigiani e maestran-

ze locali che hanno saputo imprimere nel sensibile il proprio senso religioso e la devozione della comunità cristiana”⁵.

Il percorso cronologico contestuale tra le diverse tipologie di opere d’arte si presenta, pertanto, come il criterio espositivo più idoneo per le varie collezioni del Museo, consentendo sia una generale percezione dello scorrere e del conseguente mutare nel tempo dei gusti e degli stili, sia la ricomposizione ideale della Chiesa d’origine o di provenienza, dove tutte le svariate opere d’arte compresenti svolgevano singolarmente e complessivamente precise funzioni, nell’intento di ricreare il messaggio univoco dell’arte cristiana. Non si deve, infatti, dimenticare, come nota Gianni Carlo Sciolla, che, “in taluni periodi storici come quello della Controriforma, la funzione devozionale-didattica delle immagini assume una centralità rinnovata per il loro carattere di propaganda e di persuasione sia a livello individuale che collettivo”⁶.

Di fondamentale importanza diviene pertanto fornire informazioni, in maniera chiara e sintetica, circa il luogo di provenienza dell’opera esposta, corredandola, ove possibile, con fotografie relative alla chiesa d’origine, qualora ancora esistente, o di vecchie immagini, stampe, dipinti, foto storiche, che la raffigurano, nonché, auspicabilmente e a maggior ragione, della cappella dove era ubicata, in modo da tracciarne *ab origine* l’itinerario attraverso secoli di storia e cristiana devozione. Come nota ancora Sciolla, “in un Museo l’oggetto viene distaccato dalla sua cornice originale, viene isolato o inserito in una sequenza artificiosa con altri oggetti e cambia la sua illuminazione”⁷. Nei pannelli didattici che devono accompagnare e guidare discretamente il visitatore, è opportuno,

dunque, fornire non soltanto nozioni storico-artistiche, ma anche notizie legate al divenire devozionale dell’opera esposta, alla sua iconografia e al messaggio iconologico, a notizie agiografiche e al locale culto dei Santi di volta in volta raffigurati. Fondamentali risultano ancora le fotografie relative ai restauri, documentando le fasi del prima e del dopo, sottolineando così importanti recuperi e fermando nella memoria immagini talora devotamente care pur nelle loro pesanti ridipinture. Informazioni utili da fornire al visitatore sono anche le eventuali esposizioni di opere a importanti mostre che ne hanno consentito una più globale fruizione e approfondita conoscenza, i cui risultati acquisiti divengono strumento di corretta divulgazione. L’architetto museografo che si occupa dell’allestimento deve porre tuttavia molta attenzione che gli apparati didattici siano posti in secondo piano, che non diventino prevaricanti rispetto alle opere d’arte, vero protagonista dell’esposizione⁸, nei confronti delle quali devono assolvere solo ad una funzione di supporto. Le informazioni fornite al visitatore devono aiutare a comprendere quel legame che c’è tra le genti del passato e quelle del presente, come a divenire il luogo, per dirla con Walter Benjamin, di un “appuntamento misterioso fra le generazioni che sono state e la nostra”⁹.

Le opere d’arte mobile in genere e le suppellettili liturgiche, in particolare, trovano idonea sede espositiva nei Musei Diocesani, come pure in Tesori di Cattedrali (ovvero in sintesi nei Musei Ecclesiastici), dove, come tutte le diverse opere d’arte decorativa del Museo, vanno inserite nello specifico percorso cronologico insieme ai dipinti e alle sculture, e dove peraltro possono esserne appositamente delucidate le primarie funzioni liturgi-

che e le variazioni tipologiche nel tempo. Dalle sale espositive, inoltre, possono talora essere momentaneamente prelevate per un più proprio uso, aderente all'originaria destinazione, in occasione di celebrazioni liturgiche particolarmente solenni. Non a caso Gianni Carlo Sciolla nota che "la funzione liturgica di un'opera d'arte è collegata alla sua specifica finalità nell'ambito delle cerimonie religiose"¹⁰.

Il Museo Diocesano di Palermo, dopo lunghi anni di forzata chiusura al pubblico, offre oggi ai visitatori una mirata selezione di opere d'arte delle sue prestigiose collezioni, accompagnate da pannelli esplicativi e fotografici in cui sono fornite preziose indicazioni che consentono l'unitaria riappropriazione di estesi brani di fede, storia e arte che sembravano perduti. Vengono a tale scopo fornite anche immagini delle sale espositive del Museo Diocesano così come si presentava nell'allestimento degli anni venti-quaranta dovuto a Mons. Guido Anichini e cinquanta-settanta curato da Mons. Filippo Pottino¹¹, riesumando pagine di vita cittadina del secolo scorso da tempo dimenticate. "Un museo ecclesiastico – per citare ancora la ricordata lettera circolare del 2001 – si radica sul territorio, è direttamente collegato all'azione della Chiesa ed è il riscontro visibile della sua memoria storica. Non si riduce alla semplice raccolta di antichità e curiosità, come intendevano nel Rinascimento Paolo Giovio e Alberto Lollio, ma conserva, per valorizzarle, opere d'arte e oggetti di carattere religioso. Un museo ecclesiastico non è neppure il *Mouseion*, ovvero il tempio delle Muse, nel senso etimologico del termine (...), ma è l'edificio nel quale si custodisce il patrimonio storico-artistico della Chiesa. Infatti anche tanti manufatti che non svolgono

più una specifica funzione ecclesiale continuano a trasmettere un messaggio che le comunità cristiane viventi in epoche lontane hanno voluto consegnare alle successive generazioni"¹².

LA STORIA DEL MUSEO

Il Museo Diocesano di Palermo fu fondato nel 1927 dal Cardinale Alessandro Lualdi (1904-1927), il cui ritratto è attualmente esposto nella Sala Azzurra del primo piano del Museo. Il presule aveva attuato così l'orientamento di Papa Pio XI che, integrando le disposizioni di Papa San Pio X, aveva promosso l'istituzione di tali Musei d'arte cristiana legata al culto, destinati a raccogliere quel materiale artistico che rischiava di andare perduto nelle chiese in abbandono. Il Museo era inaugurato in occasione del "festino" in onore di Santa Rosalia e la prima direzione fu affidata a Mons. Guido Anichini¹³.

Il nucleo iniziale delle opere del Museo Diocesano di Palermo era costituito soprattutto dalle numerose sculture che decoravano la Cattedrale della città prima della ristrutturazione progettata da Ferdinando Fuga, triste frutto della cultura dell'epoca, e che erano precariamente ammassate nei sotterranei della chiesa e del Palazzo Arcivescovile¹⁴. Lo stesso Anichini scriveva a proposito della Cattedrale: "la smania delle cupole fece sacrificare il carattere basilicale del tempio, che perdettero all'interno il suo aspetto antico (...). Con gli elementi forniti dallo sventurato del maggior tempio palermitano, si è in gran parte costituito il Museo Diocesano di Palermo"¹⁵. Tra questi sono gli straordinari bassorilievi marmorei provenienti dalla fa-



Fig. 1 - Il Museo Diocesano nel 1927, *Sala (C) della Rinascenza*.

mosa tribuna di Antonello Gagini e aiuti (fig. 1), nonché altri, tra cui mensoloni, figure simboliche e diverse decorazioni a marmi mischi (fig. 2), così caratteristiche dell'arte siciliana e che avevano dato una particolare impronta nel XVII secolo alla Cattedrale. Questa in quel periodo si caratterizzò con elementi tipici dell'arte barocca più specificamente siciliana, tuttavia senza che venissero distrutti splendidi complessi artistici dei secoli precedenti, come appunto la conca absidale con la tribuna gaginiana e il coro ligneo quattrocentesco, commissionato dall'arcivescovo barcellonese Nicolò Pujades (1466-67). Erano pure raccolti nel Museo di-

versi frammenti scultorei di mausolei di arcivescovi, già nello stesso Duomo (fig. 3). Nota ancora Mons. Anichini: "Dopo l'inconsulto rifacimento del Duomo, a cui lasciò il proprio nome Ferdinando Fuga, una parte considerevole di marmi era stata depositata nei sotterranei della Cattedrale, dell'Incoronata e del Palazzo Arcivescovile: erano frammenti preziosi di eleganti cappelle, di mausolei arcivescovili, della celebre tribuna del Gagini (...). Può bene immaginarsi in che stato sono tornate alla luce dopo un secolo e mezzo di indecoroso oblio"¹⁶.

In questo momento iniziale di formazione del Museo, la scultura era dunque maggior-



Fig. 2 - Il Museo Diocesano nel 1927, *Sala (A) dei marmi*.

mente presente rispetto alla pittura e agli altri settori delle arti, ma si raccoglievano anche i materiali artistici diversi asportati dalle chiese in demolizione a causa degli sven-tramenti subiti dal centro storico palermitano già dalla fine dell'Ottocento.

Appoggiavano il Cardinale Lualdi nella sua opera l'allora Soprintendente alle Belle Arti Francesco Valenti e il Direttore del Museo Nazionale di Palermo Enrico Brunelli, cui si deve il passaggio al Museo Diocesano delle mattonelle maiolicate già raccolte da Mons. Bartolomeo Lagumina.

Il Museo constava del vestibolo e, come notava lo stesso Anichini, "nelle sale terrene

erano stati collocati i marmi più pesanti: primeggia tra questi il grande capitello corintio sul quale Antonello Gagini posava, nello scolpirle, le sue divine Madonne"¹⁷ (fig. 4), della scala ornata da stemmi arcivescovili, tra cui quello con l'aquila del Cardinale Giannettino Doria (1607-1642), iscrizioni e mattonelle maiolicate, che portava alla sala del lucernaio, che esponeva lapidi sepolcrali, come quella dell'Arcivescovo Simone Beccadelli di Bologna (1445-1465). Nel secondo piano, in una sala e nella stanza della direzione erano esposti quadri di diverso periodo storico, nella sala detta della 'Rinascenza', sculture prevalentemente della bot-

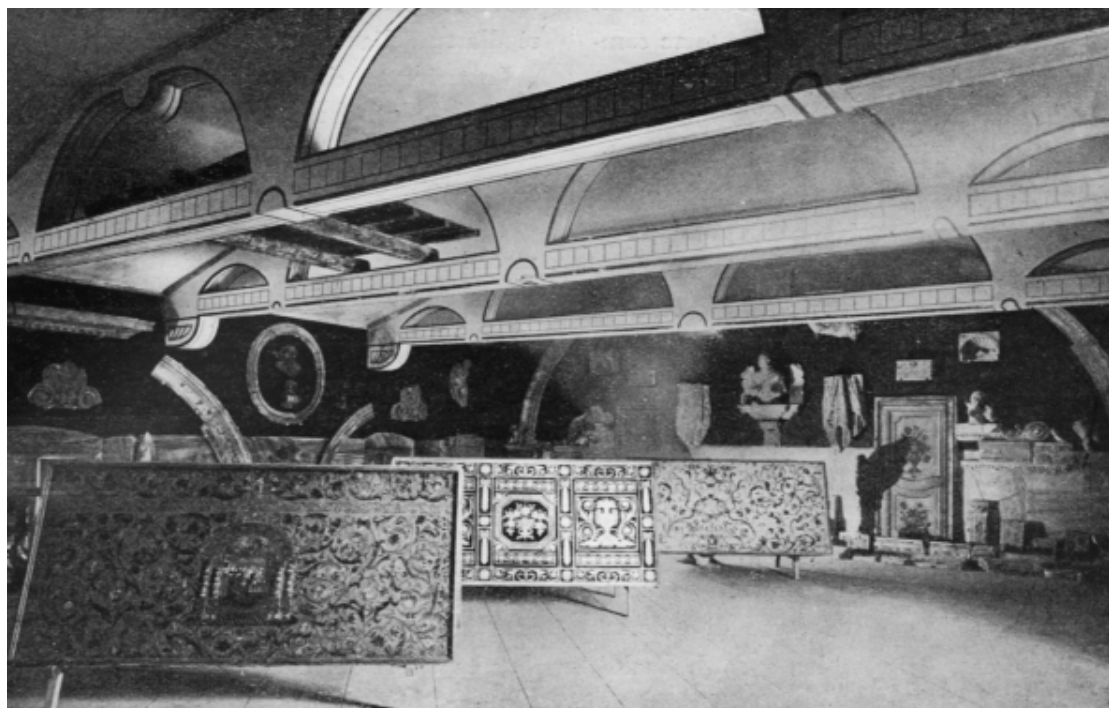


Fig. 3 - Il Museo Diocesano nel 1927, Sala F.

tega gaginiana (fig. 5), come quelle già nella cappella di Santa Cristina, insieme ad altre di secoli diversi, nella sala detta della 'Pittura classica' dipinti di vario periodo storico, dal XV al XVIII secolo, in quella della 'Pittura del Settecento' dipinti di questo secolo, in un'altra sculture decorative delle demolite cappelle della Cattedrale, tra cui il busto dell'Arcivescovo Giovanni Lozano (1669-1677) disegnato da Paolo Amato e scolpito da Antonio Anello, "fiancheggiato da un drappeggio a grande rilievo di stile barocco molto ricco e di effetto" e alcuni paliotti ricamati¹⁸ (figg. 6-7-8). "Il 14 luglio del 1927 veniva solennemente inaugurato il Museo Diocesano di Palermo con l'intervento del compianto Card. Lualdi, di Mons. Filippi

Arcivescovo di Monreale, di Mons. Lagumina, Vescovo di Girgenti, del Podestà di Palermo, On. Di Marzo, e di una schiera di artisti e di cultori e amatori d'arte della città di Palermo" e Mons. Anichini stesso parlava "delle origini e degli scopi di esso; mettere cioè al sicuro tanto patrimonio d'arte e di storia, che potrebbe per tanti motivi essere in pericolo di dispersione, e tenere in mostra i documenti delle benemerenze della Chiesa nella vita civile"¹⁹. Fissava in quel periodo così solo due delle funzioni del museo diocesano: la conservazione e l'illustrazione. Alla fine della II Guerra Mondiale il Museo Diocesano di Palermo era pressoché inesistente e fu il Cardinale Ernesto Ruffini (1945-67) che si preoccupò di farlo risorge-

re, affidandone la direzione a Mons. Filippo Pottino. Questi, oltre a recuperare le preesistenti opere d'arte, portate in diversi rifugi durante il periodo bellico, raccolse molti dipinti che, cautamente ricoverati a San Martino delle Scale prima dei bombardamenti, non trovarono più le chiese d'origine ove tornare, perché distrutte o danneggiate o abbandonate.

Si provvide poi ad ampliare i locali già destinati al Museo, divenuti insufficienti. Il materiale così raccolto, dopo un necessario restauro, venne esposto e il Museo aperto al pubblico il 21 giugno 1952, con una inaugurazione in occasione del Concilio Plenario Siculo²⁰ (figg. 9-10).

Nella nuova disposizione del Museo, descritta nella Guida di Mons. Pottino, non si utilizzava più la vecchia scala e si costruiva un ingresso più grande nel secondo cortile del Palazzo Arcivescovile. I marmi più pesanti erano esposti nel cortile e negli ambienti del piano terreno del precedente ingresso. La nuova scala era pure ornata da marmi, ferri battuti e dipinti.

Al primo piano era la direzione del Museo, la sala dedicata allo "Zoppo di Gangi", che raggruppava opere dei secoli XVI, XVII e XVIII, la 'sala del Settecento siciliano', che esponeva dipinti di tale periodo, la 'sala di Santa Rosalia' che raccoglieva quelli di diversi secoli raffiguranti la Santa patrona di Palermo, che veniva coerentemente evidenziata da parte di una istituzione museale, come quella della Diocesi, particolarmente attenta alle devozioni cittadine.

Si saliva poi, tornando indietro, al secondo piano, dove nell'ampia e luminosa 'sala dei Trittici', erano esposte preziose tavole dei secoli XII-XVI. Seguiva la 'sala di Santa Cecilia', che conteneva dipinti del XV e XVI

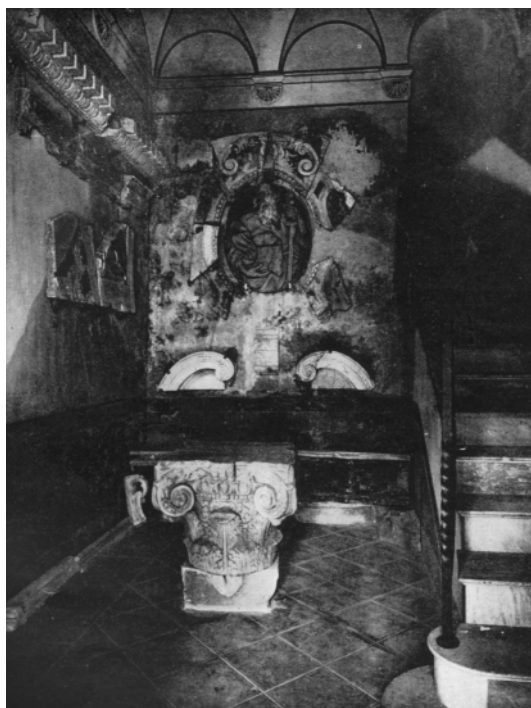


Fig. 4 - Il Museo Diocesano nel 1927, vestibolo.

secolo (fig. 11), come pure la successiva 'sala dei velluti', in cui erano anche esposti velluti di seta con ricami d'argento di diverso periodo. La progressione di queste luminose sale terminava con quella dedicata a 'Pietro Novelli', in cui erano pure riunite opere dei suoi allievi e altre. Si passava poi per la suggestiva loggia (fig. 12), realizzata per collegare i vecchi ai nuovi locali del Museo, che si affacciava su due cortili del Palazzo Arcivescovile, dove erano esposte statue gaginiane e anche mattonelle maiolicate. Seguiva la 'sala dei Gagini' (fig. 13), con sculture lauranesche, opere di Domenico Gagini e bottega e con diversi frammenti marmorei della smembrata tribuna di Antonello Gagini della Cattedrale (fig. 14). Si tornava alla pittura



Fig. 5 - Il Museo Diocesano nel 1927, *Sala (C) della Rinascenza*.

del Cinquecento con la ‘sala di Mario di Laurito’ (fig. 15), ove non erano raccolte tutte le sue opere esposte al Museo e che conteneva anche altro materiale artistico, come interessanti sculture lignee e paliotti ricamati non coevi. Nella successiva ‘sala di Sant’Agata’, oltre al fercolo processionale con la statua lignea della titolare, erano visibili ancora dipinti del Settecento siciliano e diverse opere d’arte decorativa, come sculture lignee dorate e reliquiari d’argento (fig. 16). Nella seguente ‘sala del Vasari’ erano, insieme ad altre opere d’arte, due opere del famoso artista toscano, in deposito dal 1927 e recentemente passate alla Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis. Nella ‘sala del Barocco’ (fig. 17) erano poi ricom-

posti alcuni brani scultorei già facenti parte di mausolei arcivescovili del Duomo, pavimenti di mattonelle maioliche e altre opere. Per uscire era necessario rivisitare alcune sale, fino a quella di Mario di Laurito, da dove si scendeva nel cortile attraverso la scala preesistente, sul cui pianerottolo erano raccolti alcuni progetti di trasformazione e restauro della Cattedrale²¹.

Mons. Filippo Pottino si rendeva conto della complessiva mancanza di un ordine cronologico globalmente coerente nel Museo: “quanto alla disposizione nei vari ambienti sono state tenute presenti esigenze di raggruppamenti, seppure in modo approssimativo, sia per difficoltà opposta alla distribuzione e capacità dei locali, che delle con-

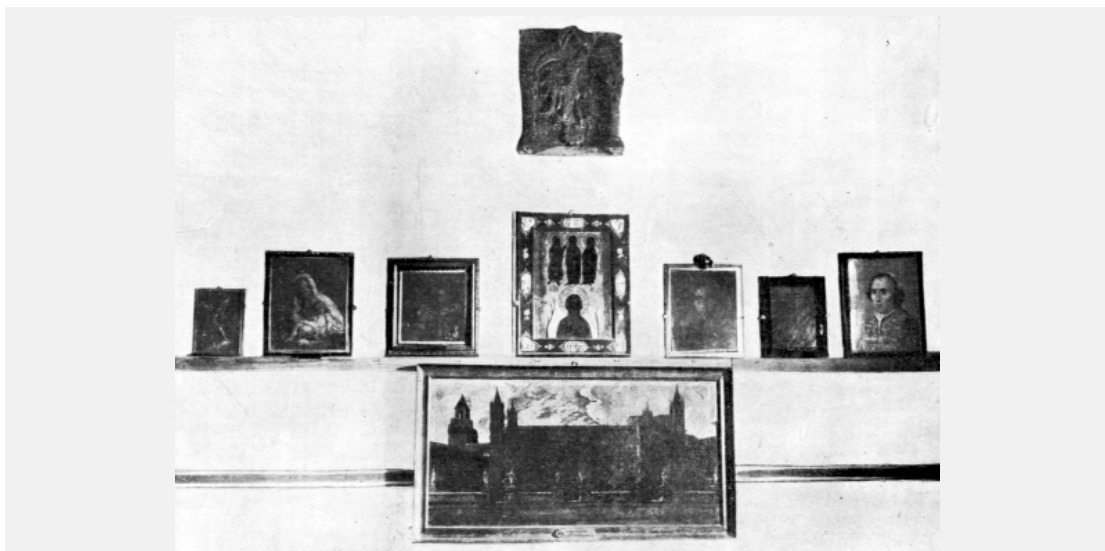


Fig. 6 - Il Museo Diocesano nel 1927, *Sala della direzione*.



Fig. 7 - Il Museo Diocesano nel 1927, *Sala (D)*.

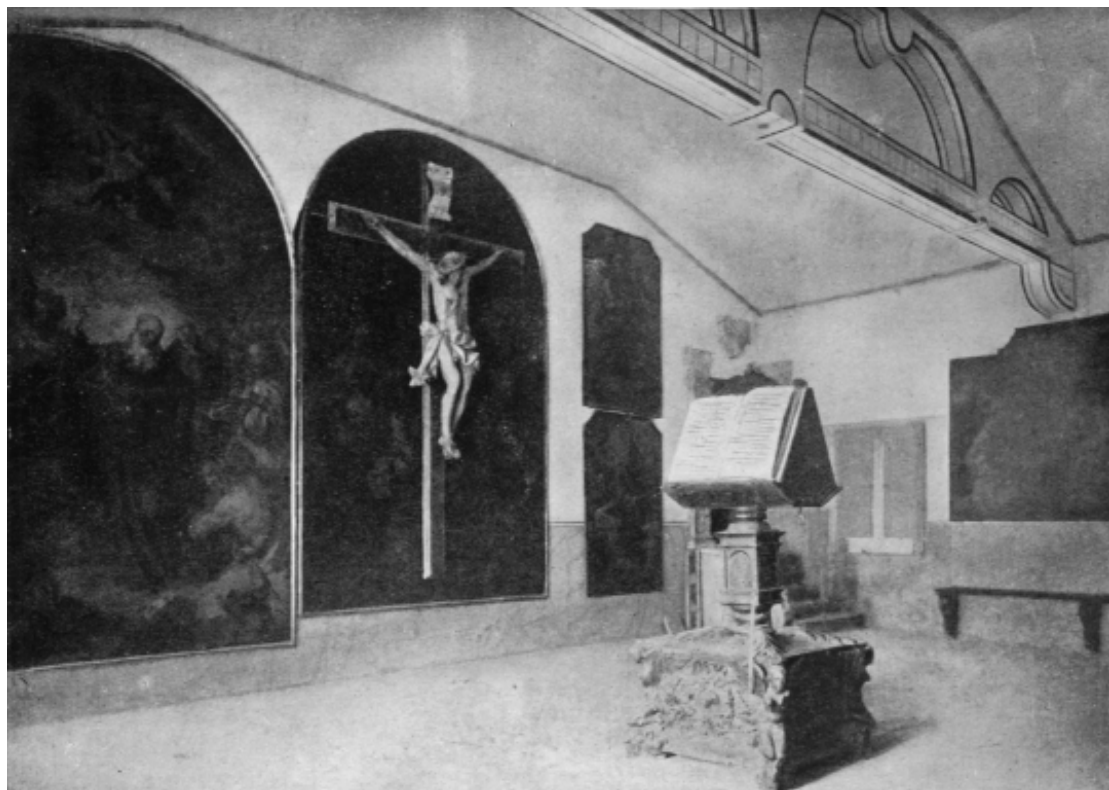


Fig. 8 - Il Museo Diocesano nel 1927, *Sala E*.

dizioni di luci, nondimeno, pur sacrificando talvolta cronologie, scuole e pause spaziali, v'ha qualche raggruppamento omogeneo in successione cronologica²². L'esposizione museografica di Mons. Pottino, infatti, per i tempi in cui era stata realizzata, si può considerare come un ben riuscito sforzo organizzativo, sia per la collocazione delle opere nelle ampie e luminose sale dalle grandi finestre, che offriva talora scorci suggestivi, come nella loggia delle statue, sia per la varietà e la qualità del materiale esposto che veniva così portato alla conoscenza del pubblico. Accanto, infatti, alle opere cosiddette di "arte maggiore" Mons.

Pottino aveva sistemato e valorizzato di tanto in tanto anche quelle, ormai solo convenzionalmente definite "d'arte minore", grazie a una moderna e aperta sensibilità artistica che lo distingueva e in linea con quella che era la specifica funzione dei Musei Diocesani, nati proprio per accogliere anche materiali d'arte decorativa, come le suppellettili liturgiche legate al culto.

Dopo il 1952, come scrive Mons. Paolo Collura, successivo direttore del Museo, "ragioni di carattere economico impedivano che il Diocesano rimanesse aperto al pubblico", malgrado nel 1965 fosse stato inserito dal Ministero della Pubblica Istru-



Fig. 9 - Il Museo Diocesano nel 1952: inaugurazione.



Fig. 10 - Il Museo Diocesano nel 1952: inaugurazione.



Fig. 11 - Il Museo Diocesano dopo il 1952, Sala di Santa Cecilia.



Fig. 13 - Il Museo Diocesano dopo il 1952, *Sala dei Gagini*.



Fig. 12 - Il Museo Diocesano dopo il 1952, *Loggia delle statue*.



Fig. 14 - Il Museo Diocesano dopo il 1952, *Sala dei Gagini*.



Fig. 15 - Il Museo Diocesano dopo il 1952, *Sala di Mario di Laurito*.

zione nella categoria dei “Grandi Musei d’Italia”²³. In seguito, scrive ancora questi, “il clamoroso furto del Caravaggio”, avvenuto nella notte tra il 17 e il 18 ottobre 1969, “impose la necessità di trasportare con urgenza al Diocesano le numerose opere d’arte che si trovavano nelle chiese chiuse al culto”²⁴. Così dal 1970 al 1972 Mons. Collura raccoglieva numerosi prodotti artistici che venivano restaurati per la maggior parte dalla Soprintendenza competente e nel 1972 il Museo, ancora una volta più ricco di opere d’arte, in particolare di pittura siciliana, veniva riaperto al pubblico con

una nuova inaugurazione, promossa dal Cardinale Salvatore Pappalardo (1970-1996) (figg. 18-19-20).

La mancanza di fondi e di personale e i continui guasti alle strutture dell’edificio costringevano Mons. Collura a chiudere il Museo, pur continuando a lavorarvi e a raccogliere materiale artistico, prendendone anche in deposito da chiese, ove per momentanee contingenze sarebbe rimasto a rischio. Mons. Paolo Collura lasciava tuttavia il Museo sempre accessibile a studiosi e studenti. I locali venivano riaperti saltuariamente per una più vasta fruizione, anche con l’organiz-



Fig. 16 - Il Museo Diocesano dopo il 1952, *Sala di Santi'Agata*.

zazione di visite guidate, in concomitanza con le *Rassegne del Sacro nell'Arte*²⁵, che si tenevano periodicamente nel Palazzo Arcivescovile. Il Museo manteneva ancora, intorno agli anni Ottanta, la sistemazione riportata nella *Guida* di Mons. Filippo Pottino nel 1969, che ripeteva pressappoco l'ordinamento del 1952, con gli ampliamenti di materiale e le variazioni che Mons. Paolo Collura aveva potuto qua e là apportare.

A metà degli anni Ottanta del XX secolo si iniziavano i restauri del secondo piano del Palazzo Arcivescovile, dove, in ambienti adeguatamente ristrutturati dall'Arch. Salvatore

Forzisi e dall'Ing. Francesco Siragusa, erano trasferiti gli uffici già al piano terra²⁶.

Negli anni Novanta gli stessi procedono alla nuova sistemazione degli ambienti del piano terreno, di quello seminterrato e del piano nobile, i cui splendidi saloni di ricevimento del Palazzo erano stati destinati dal Cardinale Salvatore Pappalardo con illuminata lungimiranza a sale museali, sotto la guida del nuovo direttore del Museo Diocesano, Mons. Giuseppe Randazzo. La trifora, restaurata²⁷ (fig. 21), si pone come emblematico simbolo del Palazzo Arcivescovile, segno della restituzione alla città di Palermo del suo Museo



Fig. 17 - Il Museo Diocesano dopo il 1952, *Sala del Barocco*.

Diocesano che, insieme alla Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, consente di completare la visione della storia dell'arte palermitana e, nello specifico, dell'arte cristiana. La trifora, gotico-catalana, insieme al portale durazzesco, di ispirazione napoletana, sono le uniche parti superstiti della primitiva facciata del Palazzo, voluto nel 1452 dall'Arcivescovo Simone di Bologna (1445-1465), di cui recano lo stemma, completato nel 1460 con chiara matrice culturale iberica²⁸. Lo stemma interno al portone è dell'Arcivescovo Didaco Haedo (1589-1603). Dal 1991, con la collaborazione del Dott.

Maurizio Vitella, prima, e del Dott. Pierfrancesco Palazzotto, poi, l'inventario delle opere del Museo è stato verificato e informatizzato, l'archivio fotografico è stato riordinato e i volumi della Biblioteca, specialistica nel settore storico-artistico, arricchita dalla cospicua e continua donazione di testi del Cardinale Salvatore Pappalardo, ed oggi anche del Cardinale Salvatore De Giorgi, sono stati catalogati.

Essendo stati ultimati gli scavi archeologici, emersi nel corso dei lavori degli anni 1991-92, guidati dalla Dott. Carmela Angela Di Stefano, e degli anni 1999-2000, dalla Dott.



Fig. 18 - Il Museo Diocesano nel 1972: inaugurazione.



Fig. 19 - Il Museo Diocesano nel 1972: inaugurazione.

Francesca Spatafora,²⁹ per conto della competente Soprintendenza, e definiti anche i restauri del piano seminterrato e di quello terreno, si è proceduto ad una temporanea esposizione, per la ferma volontà della Soprintendente Dott. Adele Mormino, che consente di offrire una generale significativa campionatura del ricco e vario patrimonio del Museo attraverso i secoli. Si resta tuttavia in fiduciosa attesa che si possano completare i restauri del piano nobile del Palazzo Arcivescovile, ampliando il percorso con altre stanze, come l'interessante salone dal caratteristico pavimento maiolicato, proveniente da una villa settecentesca di Bagheria, e la cappella affrescata da Guglielmo Borremans (figg. 22-23), ambiente prestigioso quest'ultimo, il cui motivo d'interesse contribuirà ad aumentare l'importanza della visita al patrimonio artistico raccolto nel Museo,

non appena sarà completato l'ultimo lotto dei restauri programmati da tempo. Non a caso Maurizio Calvesi scriveva in proposito: "Eccezionale è certamente (...) la cappella affrescata dal Borremans, che andrà promossa al rango di una delle più preziose gemme d'arte della città di Palermo; ariosa e turbinate di cristiana letizia, nella flagranza e fragranza dei colori, nell'attacco impeccabile e aereo di un passo come di danza, così garbatamente avvitato e Rococò"³⁰. Fu l'Arcivescovo Matteo Basile (1731-36), negli anni 1733-36, a commissionare al Borremans gli affreschi della sala adiacente il torrione trecentesco, poi trasformata in cappella dal Cardinale Ruffini, nonché delle altre sale del piano nobile sul lato della Cattedrale, di cui sono rimasti brani, che lasciano sperare ulteriori recuperi³¹. Lo stemma dell'Arcivescovo Basile è dietro l'altare della cappella; di fronte



Fig. 20 - Il Museo Diocesano nel 1972: inaugurazione.



Fig. 21 - La Trifora gotico-catalana del Palazzo Arcivescovile.

compare quello del Cardinale Alessandro Lualdi (1906-1927), nella parete di sinistra quello del Cardinale Ruffini (1945-67).

Dopo il completamento dei lavori a cura dell'architetto della Soprintendenza Lina Bellanca³², un altro architetto della Stessa, Marilù Miranda, progettava un allestimento "rispettoso del manufatto monumentale in cui veniva realizzato, tanto da permettere la visione contemporanea sia dell'architettura dell'edificio contenitore, che delle opere d'arte in esso esposte"³³.

Il Museo Diocesano così apre di nuovo i suoi battenti per la prima volta agli albori del terzo millennio, in occasione del XXX

anniversario di episcopato del Cardinale Salvatore De Giorgi Arcivescovo di Palermo. Sono in questa fase di esposizione provvisoria separate forzatamente le sculture marmoree e i materiali lapidei diversi, come i marmi mischi, o le mattonelle maiolicate, esposti nel piano seminterrato, dai dipinti presentati nel piano terreno, contestualmente alle diverse opere d'arte decorativa, mantenendo così solo parzialmente l'intento di riproporre l'unitarietà dei diversi settori d'arte compresenti nelle chiese d'origine e il loro unitario messaggio di fede cristiana attraverso i secoli.

Il Direttore del Museo, Mons. Giuseppe



Fig. 22 - Cappella Borremans.



Fig. 23 - Guglielmo Borremans, *Adorazione dei Magi*, 1733-34, affresco, Cappella del Palazzo Arcivescovile.

Randazzo, in occasione dell'inaugurazione, nota che "l'antica sede vescovile si apre così alla città ed acquista una rinnovata funzione di polo culturale, di luogo istituzionale in cui arte e fede, in un connubio estetico e pastorale, convivono con il precipuo scopo di rendere visibili grandi capolavori del passato e far meditare il visitatore del presente su quanta devozione ha motivato la realizzazione di questo patrimonio"³⁴.

IL PERCORSO MUSEALE

Supportato, per dirla con Gianni Carlo Sciolla, dai criteri "della nuova scienza museologica, che insieme alla museografia (...) si è prefissa l'indagine storica sulle collezioni, sulle varie forme e finalità dell'istituzione museo e quindi anche delle modalità della fruizione delle opere che conserva"³⁵, il Museo Diocesano tende a proporre un percorso cronologico che contestualmente espone opere d'arte di settori diversi per riproporre il messaggio globale originario.

L'attuale percorso espositivo del Museo, per quanto provvisorio e non ancora completo, consente di focalizzare l'attenzione su un complesso notevole di opere d'arte cristiana che hanno bisogno di tutto l'interesse e l'amorevole cura dei più diretti fruitori perché possano continuare a vivere e perché il loro messaggio possa essere trasmesso alle generazioni future. "L'accesso al museo ecclesiastico – pertanto – richiede una particolare predisposizione interiore poiché qui si vedono non soltanto cose belle, ma nel bello si è chiamati e invitati a percepire il sacro"³⁶. Si offre quindi una panoramica delle più significative opere del Museo dal XII al

XVIII secolo, scelte tra quelle in migliore stato di conservazione, poiché molte sono bisognose di urgente restauro. Sarebbe auspicabile, infatti, che ai finanziamenti relativi agli ultimi progetti della ristrutturazione dei locali del piano nobile del Palazzo Arcivescovile, se ne aggiungessero altri destinati al restauro delle opere. Inevitabile peraltro è stata la selezione di quelle più emblematiche attraverso il tempo a causa dell'attuale limitazione degli spazi espositivi. Se, come notava Mons. Anichini, "fra le regioni d'Italia, la Sicilia è forse quella che presenta maggior varietà di manifestazioni nel campo dell'arte, recando l'impronta delle varie civiltà e delle genti diverse che, col succedersi dei secoli, passarono per la bella Trinacria"³⁷, il Museo Diocesano riesce, tuttavia ad offrirne un interessante, ricco e variegato spaccato.

SALA DEI FONDI AUREI

PITTURA A PALERMO DAL XII AL XV SECOLO

Superata la prima sala d'accoglienza in cui è temporaneamente esposta la tela con la *Descrizione del Distretto della Parrocchia di S. Nicolò all'Albergheria fatta nell'anno 1749*, pregevole testimonianza della topografia della città nel XVIII secolo con i relativi edifici ecclesiastici, in parte ormai perduti, e i pannelli didattici con le notizie storiche sul museo, si accede alla Sala II (fig. 24), dalla quale inizia il percorso attraverso l'arte cristiana di Palermo dall'età normanna con il mosaico del XII secolo raffigurante la *Madonna orante*, già detta *Madonna della Luce* (fig. 25), proveniente dalla Cattedrale della città³⁸. Pure dal Duomo provengono la colonnina tortile e il frammento di fregio in calcarenite coevi (fig. 26), frammenti di decorazioni archi-

tettoniche, i cui elementi caratterizzanti, quali ad esempio le palmette tripunte, richiamano quelle analoghe non solo degli ornati dei mosaici, ma anche dei codici miniati dell'epoca³⁹. Sarebbe opportuno affiancare questi frammenti architettonici della Cattedrale, nonché il codice miniato, significativamente proveniente dallo *scriptorium* dello stesso Duomo al tempo di Gualterio "Protophamiliaros" del Re, Arcivescovo di Palermo dal 1168 al 1193, poi conservato presso l'Archivio storico Diocesano, che attualmente, per motivi di spazio, sono allocati nella grande vetrina all'interno della scala della sala della trifora⁴⁰. L'*Epistolarium*, codice membranaceo, presenta diverse iniziali miniate strettamente affini a quelle del *Liber Cantus Chori* della Biblioteca Nazionale di Madrid, che Filippo V di Spagna portò con sé a Madrid, nonché stilizzate aquile, *droleries* e elementi decorativi in cui emergono le immancabili palmette tripunte⁴¹ (fig. 27).

Altro dipinto d'età normanna è l'*Odigitria*, la *Madonna della Perla* (fig. 28), così appellata "per le molte perle ex voto che la ricoprivano", come spiega Mons. Filippo Pottino nella sua *Guida* del Museo. Fu donata da "Matteo d'Ajello Gran Cancelliere dei Re normanni, fondatore della chiesa detta appunto del Gran Cancelliere dove la tavola ebbe culto per secoli trasferitavi alla fine del Seicento da chiesa preesistente sul posto stesso". La chiesa e il suo monastero, distrutti con l'ultima guerra, "avevano anche un belvedere che si affacciava sul Cassaro di fronte a Piazza Bologna"⁴². È interessante quanto scrive anche il successivo Direttore del Museo Diocesano, Mons. Paolo Collura: "Nel marzo e nel maggio del 1171 Matteo d'Aiello, vicecancelliere di Guglielmo II, re di Sicilia, consegnava a Marotta, prima badessa del monastero di S.

Maria de Latinis, da lui fondatovi in Palermo, i beni immobili e mobili dettagliatamente elencati in due documenti notarili" nei quali "particolare attenzione è riservata alla grande icona della Madonna delle Perle o Imperlata, che ambedue descrivono con le stesse parole: abbiamo donato anche un'altra icona grande, nella quale è l'immagine della gloriosissima Vergine Maria, che tien Cristo sulle braccia. Essa nella corona di Cristo, nella corona della Vergine e tutt'intorno ha cinque libbre ed once tre d'argento e nella corona della Vergine ci sono sette smeraldi grandi e otto perle grandi a modo di lupini e nella corona di Cristo ci sono quattro smeraldi grandi ed altri dodici smeraldi piccoli e sedici perle della quantità di un cece, e nella corona di Cristo e della Vergine ci sono millequattrocentonovantadue perle"⁴³. Continua Mons. Paolo Collura: "Oggi l'argento, gli smeraldi e le perle non ci sono più, ma la tavola (...) splende in tutta la sua fascinosa bellezza nel Museo Diocesano di Palermo", dopo essere stata messa in salvo prima che il 9 maggio 1943 i bombardamenti distruggessero "la chiesa del monastero del Gran Cancelliere, dove era stata venerata per otto secoli"⁴⁴. Sembra di vedere la ricchezza di perle così caratteristica dell'oreficeria d'età normanna di cui rimane tra i più preziosi il rifulgente esempio della corona di Costanza del tesoro della Cattedrale di Palermo⁴⁵. Mons. Pottino ricorda a proposito della tavola che "il titolo primitivo era di Madonna dell'Udienza", che bene conferma la secolare devozione di questa immagine che trova testimonianza nella pala della chiesa di Maria Santissima Ausiliatrice (via Sampolo), già residenza di campagna delle suore del Monastero del Cancelliere, dipinta da Giuseppe Crestadoro nel 1781-82 raffigurante il *Sogno del Gran Cancelliere*⁴⁶.



Fig. 24 - Sala dei fondi aurei.

Significativo appare quanto narra Ottavio Caietano nel 1654 sulla *Santissima Vergine imperlata* a proposito di una donna che “vinta da cieca cupidigia (...) involassi una delle perle più grandi della corona e nel pugno chiuso seco la portò via (...) ma ecco che non potè più aprire la mano”, fino a quando, pentita “di tutto cuore del commesso fallo”, non tornò in Chiesa a restituire la perla⁴⁷.

La tavola della Madonna della perla è stata esposta alla Mostra *Federico e la Sicilia, dalla terra alla corona*, tenutasi nel 1995 nei locali dell’Albergo dei Poveri di Palermo, se-

de privilegiata delle Grandi Mostre della Regione Siciliana, grazie alla moderna apertura con cui ancora oggi, per la costruttiva operosità del nuovo Direttore, Mons. Giuseppe Randazzo, il Museo si è posto anche nel lungo periodo di forzata chiusura⁴⁸.

Maria Andaloro, la curatrice della sezione relativa alle *Arti figurative e suntuarie* della Mostra, scrive della tavola: “Quanto all’aspetto compositivo e iconografico, esso appare condensato nel generico *imago gloriose Virginis Marie Cristum in ulnis tenens*”, se-

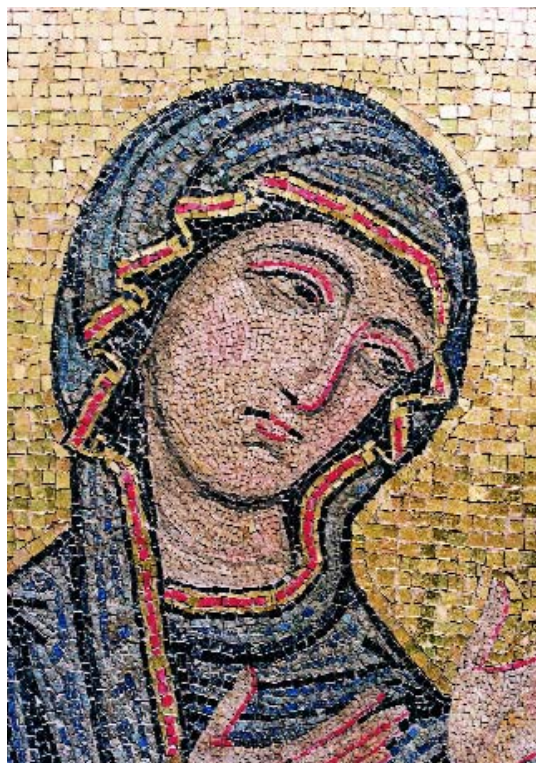


Fig. 25 - Ignoto mosaicista, *Madonna orante*, XII secolo, mosaico in pasta vitrea (part.).

condo la descrizione, riportata tradotta dal Collura e in latino dal Garufi, del ricordato documento relativo alla donazione del 1171⁴⁹. La studiosa continua: “in vero, il soggetto consiste nella Vergine rappresentata a mezza figura, nell’atto di sorreggere il Figlio, seduto sul suo braccio sinistro, con ambedue le mani. La particolarità del gesto, sul quale è costruito il nesso Madre-Figlio, induce a riconoscere nello schema iconografico qui presente quella variante che, nel repertorio elaborato dalla Sandberg Vavalà, corrisponde alla quinta modificazione della grande famiglia dell’Odigitria”⁵⁰.

L’utilità di offrire al visitatore indicazioni



Fig. 26 - Ignoto scalpellino, frammento di fregio in calcarenite

come questa, è sottolineata anche nella più volte ricordata *Lettera circolare* del 2001, ove si precisa che “alla breve scheda tecnica identificativa che comprende il titolo dell’opera, l’autore, la datazione, la materia, la provenienza, è auspicabile affiancare due diversi tipi di sussidi illustrativi, in supporto informatico e cartaceo. Il primo comprende schede che mettano in relazione ciascuna opera con quelle presenti all’interno del museo e fuori di esso sul territorio. Il secondo comprende schede che approfondiscono la conoscenza delle singole opere, indicando la destinazione liturgica o paraliturgica, il significato del nome, il contesto spazio-temporale originario, le simbologie ed eventualmente aggiungendo richiami a oggetti più famosi, spiegazioni iconografiche, note agiografiche e brevi riferimenti bibliografici. Il



... XII secolo.



Fig. 27 - Ignoto miniatore, *Epistolario* codice membranaceo, seconda metà XII secolo, c. 57 recto (part).

tutto può favorire e orientare lo studio, contestualizzando globalmente la conoscenza dei manufatti esposti”⁵¹.

Nel percorso espositivo del Museo si passa all’età Sveva con un’altra preziosa tavola, l’*Odigitria*, già della chiesa di San Nicolò all’Albergheria, detta la *Madonna della Spersa* (fig. 29), perché la sua festa cadeva nella Domenica dell’Ottava dell’Epifania, quando, secondo la narrazione evangelica, il Redentore all’età di dodici anni si separò dalla Madonna, fermandosi a conversare con i Dottori nel Tempio. Dell’opera scrive Maria Andaloro: “Il dipinto nel suo nucleo originario comprendente la Vergine e il Bambino è un frammento di indubbio interesse (...). Il gruppo corrisponde all’iconografia dell’*Odigitria* e precisamente a quello che nell’elaborazione del tema fornito dalla Sandeberg Vavalà è il tipo puro. Un particolare piutto-

sto raro è dato dalla mano destra della Madonna a forchetta”⁵². Anche questo dipinto doveva essere in passato ricoperto da una *manta*, la cui asportazione ha dovuto causare la perdita della pellicola pittorica del manto della Vergine, mettendo a nudo la pergamena che ricopre la tavola, particolare di non poco interesse, ed era dipinta a tempera, secondo una tecnica dell’epoca.

Dello stessa epoca sveva è il *diploma* con cui Federico II concede alla Cattedrale di Palermo due prebende canonicali, pergamena del 1210 cui è legato il *sigillo* in cerlacca rossa con l’immagine dell’imperatore, tenente lo scettro nella destra ed il globo nella sinistra”⁵³,



Fig. 28 - Ignoto pittore, *Madonna della Perla*, 1171, tempera su tavola.



Fig. 29 - Ignoto pittore, *Madonna della Spersa*, XIII secolo, tempera su pergamena applicata su tavola.

che momentaneamente è esposto nella grande bacheca della sala della Trifora, ma che andrà opportunamente avvicinato alla tavola della stessa epoca nell'auspicata esposizione complessiva delle opere del Museo.

Meno nota è ancora un'altra opera, più tarda, verosimilmente della fine del XIII secolo, non chiaramente giudicabile prima di un restauro, la *Madonna orante* su rame, dal fondo aureo, proveniente dalla Chiesa di San Giovanni dei Lebroisi, anch'essa provvisoriamente esposta nella stessa vetrina della Sala della Trifora⁵⁴.

Un'altra tavoletta mandata a Denver nel 1993 in occasione della Mostra *Vatican Treasures 2000 years of art and culture in the Vatican and Italy*, in concomitanza di una visita del Papa per la giornata mondiale della gioventù, è quella raffigurante *Santa Oliva con i Santi Elia, Venera e Rosalia* (fig. 30), opera tradizionalmente ritenuta del 1194 in riferimento all'iscrizione della tela del 1703 di Giacinto Colandrucci per la Chiesa del Santissimo Salvatore, oggi in deposito al Museo Diocesano, raffigurante la Santa in abiti di monaca basiliana che ad essa rimanda "tabula omnium antiquissima ad 1194 in Ecclesia Sancte Mariae de Ammirato". La cornice dell'opera in legno d'abete rivestita d'ebano porta incastonati dei piccoli medaglioni d'avorio finemente scolpiti, raffiguranti la vita di Santa Rosalia, da datare alla fine del XVII, inizi del XVIII secolo⁵⁵. La tavoletta è un importante recupero del Museo Diocesano da collezione privata, essendo in origine della Chiesa della Martorana. Fu il conte Salvatore Tagliavia ad acquistarla per donarla al Museo. Mons. Anichini considerava quest'opera "il cimelio più pregevole del Museo"⁵⁶. È significativamente rappresentato in questa tavoletta, dove protagonista primaria evidenziata dalle maggiori di-

mensioni è Sant'Oliva, rispetto alle immagini di Santa Venera, Sant'Elia e Santa Rosalia, come, dopo il 1624, quando quest'ultima assurge a Santa taumaturga e liberatrice dalla peste, divenendo la principale patrona della città, nuovi committenti e nuovi devoti pensano di far realizzare una raffinata cornice entro la quale vengono inserite storie della sua vita, conferendole un nuovo ruolo emergente nell'opera. Si voleva, verosimilmente anche, sottolinearne l'antichità del culto della vergine Rosalia a Palermo, presentando peraltro la Santa in abiti basiliani, secondo le ricordate remote tradizioni che la volevano monaca nel monastero del Santissimo Salvatore⁵⁷. Nelle storiette d'avorio, appositamente realizzate da abili maestri siciliani, si vede Santa Rosalia, secondo l'iconografia e l'agiografia tramandata dal padre gesuita Giordano Cascini⁵⁸, dopo il commiato dalla regina normanna, tentata dal diavolo, cui, riscattando la debolezza di Eva, resiste, e ancora mentre incide nella roccia della grotta l'usuale iscrizione, assorta in preghiera davanti al Crocifisso, incoronata di rose e via via accompagnata dagli angeli da una grotta all'altra, dalla Quisquina all'Ercata, fino alla sua immagine in estasi alla presentazione alla Madonna e all'Incoronazione da parte di Cristo⁵⁹. L'iconografia delle storiette è tratta dalle incisioni fatte realizzare a Roma da Giordano Cascini nel 1627⁶⁰ e poi inserite nel suo volume edito dopo la sua morte avvenuta nel 1635 a cura di un altro gesuita, Pietro Salerno, nel 1651⁶¹. La stessa iconografia si ritrova puntualmente nelle scene relative alla Vergine palermitana della seconda grandiosa *vara* processionale d'argento realizzata nel 1631 su progetto dell'architetto del Senato Mariano Smiriglio da Giancola Viviano, Francesco Ruvolo, Matteo Lo Castro, Giuseppe Oliveri, Michele



Fig. 30 - Pittore e maestri siciliani, *Sant'Oliva e i Santi Elia, Venera, e Rosalia*, 1194, tempera su tavola e cornice in ebano con scene della vita di Santa Rosalia in avorio del XVII-XVIII secolo.

Ferruccio, oggi nella nuova cappella dedicata a Santa Rosalia nella Cattedrale di Palermo⁶². La tavoletta è uno dei significativi esempi di come si possano fornire nei pannelli didattici, che devono accompagnare e guidare il visitatore, non soltanto le nozioni storico-artistiche, ma anche notizie legate al divenire storico-devozionale dell'opera, e ai risvolti iconografici e iconologici, in relazione alle notizie agiografiche legate al culto locale del santo raffigurato.

Dipinta su fondo aureo è la tavola della *Santa Restituta* che, dal monastero di Santa Chiara, passò alla sacrestia della Cattedrale, dove la sua presenza è documentata dal 1332. Mons. Filippo Pottino definisce l'opera "di scuola siciliana del secolo XIV" e informa che, quando venne trasferita al Museo, "fu liberata da una sottile lamina d'argento traforata che la ricopriva"⁶³. L'opera, privata dunque in anni piuttosto recenti, alla metà del XX secolo, della sua manta d'argento, senza tramandarne l'immagine neppure con una documentazione fotografica, attende di essere inserita nel percorso espositivo del Museo dopo un idoneo restauro.

Nel XIV secolo, periodo storico turbolento e sanguinoso per la Sicilia, non vengono tuttavia meno i contatti commerciali consueti all'isola con i maggiori porti d'Italia. Alle comunità immigrate, come la colonia pisana, si devono opere d'arte di diversa tipologia, sia suppellettili liturgiche d'argento ornate di smalto, sia sculture marmoree, sia dipinti, che giungono dalla città d'origine per commissioni dalla Sicilia da parte delle famiglie che vi si trasferiscono. Questa committenza non siciliana induce gli artisti locali a guardare come modelli le opere importate, provocando la richiesta di lavori di gusto affine e larealizzazione di manufatti di ispirazione toscana.



Fig. 31 - Iacopo De Michele detto Gera da Pisa (1371-1395), *Trittico della Madonna con Santi Anna e il Bambino*, tempera su tavola (part.).

Tra le opere pisane importate più significative del Trecento è il trittico del Museo Diocesano raffigurante *Santi Anna con la Madonna e il Bambino tra i Santi Giovanni Evangelista e Giacomo Apostolo* (fig. 31), che sul listello di base reca la firma: *Iacopo Di Michele dipingitore ditto Gera da Pisa me pinse*. Il pittore attivo tra il 1371 e il 1395, rimanda da un lato ai modi senesi di Luca di Tomè e dall'altro a quelli del pisano Cecco di Pietro⁶⁴. L'opera proviene dall'Arciconfraternita dell'Annunziata di Palermo, già in via Squarcialupo, distrutta dai bombardamenti della seconda guerra mondiale. Mons. Filippo Pottino ricorda, a proposito della chiesa, che: "sul prospetto si leggeva la data 1501",

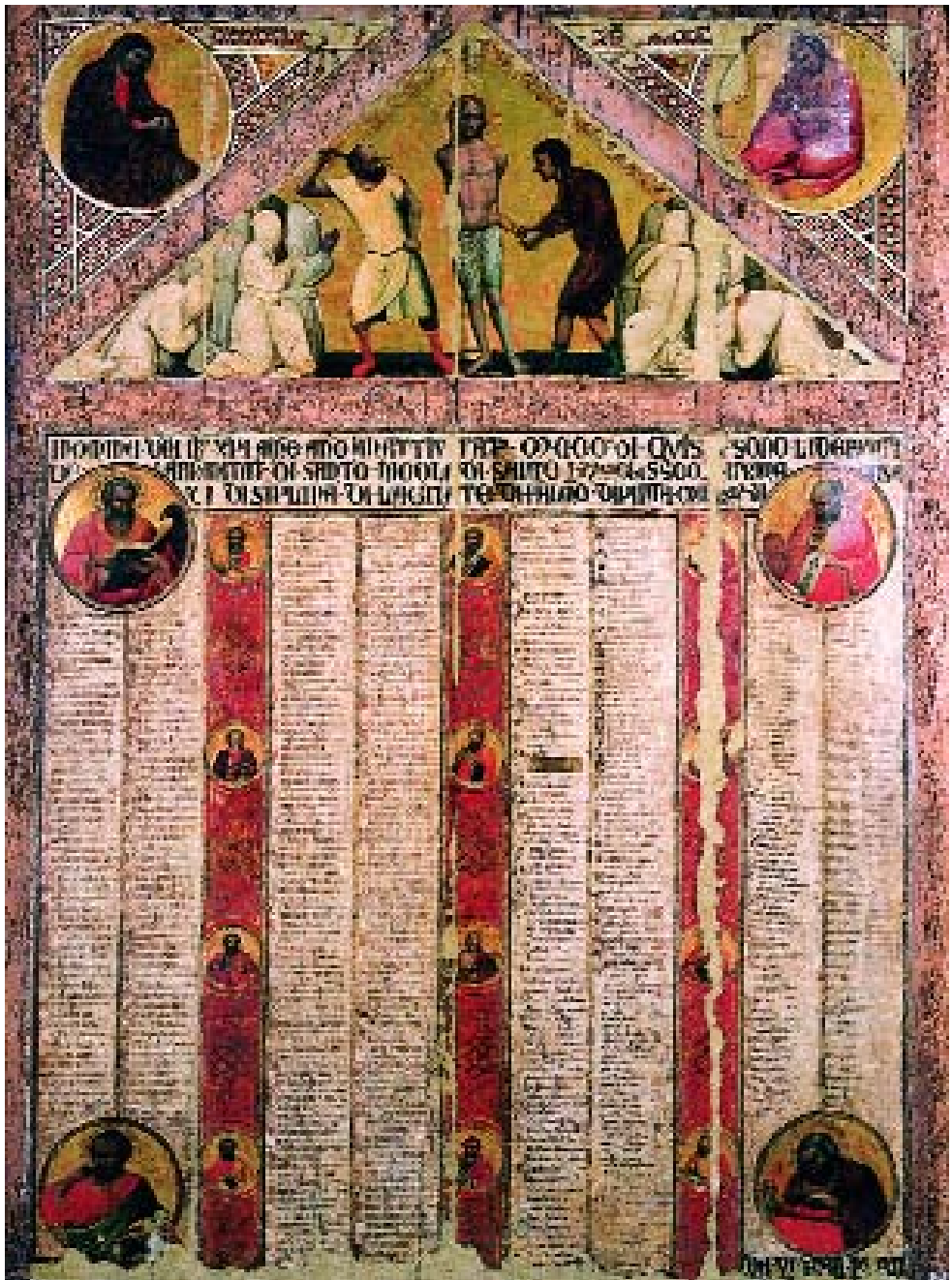


Fig. 32 - Antonio di Francesco da Venezia detto Antonio Veneziano, *Ruolo dei Confrati defunti*, 1388, tempera su tavola.

che “nel 1517 vi si compì il tragico epilogo della congiura di Luca Squarcialupo”, e che “del tempio rimane soltanto il campanile incorporato nell’edificio del conservatorio di musica”⁶⁵. In questo trittico, secondo il Longhi, il pittore “sembra distinguersi dalla comune trafila pisana seneseggiante per maggiori rapporti con la cultura fiorentina del periodo 50-70 (...) probabilmente per l’azione di quel notevole pittore che fu Francesco Neri da Volterra, operoso a Pisa, ma educato piuttosto a Firenze”⁶⁶. Lo studioso ancora nota come il fondo d’oro del trittico lavorato a *ouvrage* a compassi, molto diffuso a Pisa, fosse “importante per l’origine del fondo *estofado*” che verrà usato a lungo in Sicilia⁶⁷. Diffusa a Pisa è l’iconografia della Sant’Anna con la Madonna e si ricordano in proposito le analoghe figure di Cecco di Pietro e di Giovanni di Nicola e quella del Museo Princeton attribuita a Francesco Traini, che il Carli stima di origine pisana⁶⁸. A Palermo sono ancora di Gera da Pisa due sportelli laterali di uno smembrato polittico. Si tratta delle tavole dei *Santi Giorgio e Agata* della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis⁶⁹, che mostrano forti affinità stilistiche con i Santi laterali del trittico del Museo Diocesano, fornendo uno dei tanti esempi di come la pittura di uno dei due Musei palermitani si affianchi, completandola, al panorama di quella esposta nell’altro. In presenza di spazi espositivi più ampi, con il futuro allestimento, sarà utile riproporre tali immagini nel pannello didattico dedicato all’artista.

Da Pisa, dove era attivo nella realizzazione dei famosi affreschi del Camposanto negli anni 1385-1388, Antonio di Francesco da Venezia, detto Antonio Veneziano dovette mandare a Palermo il tabellone, firmato e datato 1388, *An. da Vinexia pinxit*, con il *Ruolo dei Confrati defunti* della Confraterni-

ta di San Nicolò di San Francesco, raffigurante nel timpano la *Flagellazione di Cristo*, nei tondi più grandi la *Madonna, San Giovanni e le figure degli Evangelisti* accompagnati dai loro simboli apocalittici, e nei tondi più piccoli gli *Apostoli* (fig. 32)⁷⁰. Come annota Gaspare Palermo nella sua *Guida*, “La Confraternita di S. Nicolò di San Francesco, la prima Casa di disciplina de la Citate di Palermo” annovera tra i confrati defunti “re Fridericus tertius Regni Siciliae”⁷¹, sottolineando l’importanza dei committenti che potevano rivolgersi a famosi artisti peninsulari, senza badare a spese.

Lo stesso schema compositivo è usato dall’anonimo pittore siciliano che dipinge il *Necrologio* della Confraternita dei Santi Simone e Giuda del Monastero della Martorana del 1396, esposto a Palazzo Abatellis, che raffigura i dodici apostoli nel tabellone e la Pietà con i confrati in adorazione nella cuspidi, una modesta risposta locale ad un aulico modello⁷². L’inserimento nel pannello didattico dell’immagine del *Ruolo* di Palazzo Abatellis evidenzia al visitatore tale derivazione dell’opera locale da quella importata. Entrambe le tavole presentano le figure caratteristiche dei confrati vestiti di sacco con i cappucci e i segni dei flagelli sulle spalle. Doveva probabilmente ripetere lo stesso schema, che si rifà al prototipo di Antonio Veneziano, il *Ruolo dei Confrati defunti* della confraternita di San Pietro Martire dipinto da Giovanni Bujchiello nel 1414, di cui resta solo la notizia documentaria⁷³. Genevieve Bresc Bautier individua tre tipologie di opere d’arte che vengono abitualmente commissionate dalle confraternite: il ruolo dei confrati defunti, il gonfalone processionale e la tavola, per lo più un trittico, per l’altare principale della chiesa⁷⁴.

Allo stesso Antonio Francesco da Venezia è



Fig. 33 - Pittore toscaneggiante, *Madonna con Bambino*, XIV secolo, tempera su tavola (part.).



Fig. 34 - Maestro delle Incoronazioni, *Trittico dell'Incoronazione della Vergine*, fine XIV-inizi XV secolo, tempera su tavola (part.).

attribuita dal Longhi la *Madonna con il Bambino* di Palazzo Abatellis, ancora un dipinto che molto probabilmente giunge da Pisa e che mostra come il maestro nella sua pittura, su reminiscenze venete, innesti una cultura padovana non scevra di influssi fiorentini, senesi e pisani, la cui riproduzione fotografica potrà completare il previsto pannello didattico dedicato alla sua opera nel Museo Diocesano⁷⁵.

Alla fine del Trecento sono poi da porre i due sportelli di uno smembrato trittico, proveniente dalla chiesa di San Giovanni dei Lebbrosi di Palermo, raffiguranti quello centrale la *Madonna in trono con il Bambino* e nella cuspide superiore la Trinità, ri-

proposta secondo l'iconografia diffusa in Toscana del Dio Padre con la colomba dello Spirito Santo che regge la croce del Figlio, e quello laterale *San Giovanni Battista*, recante il cartiglio con la simbolica scritta, *Ecce Agnus Dei qui tolli(t) pecca(ta mundi)*, che culmina con la figura dell'Angelo annunziante, cui doveva corrispondere nella cuspide del terzo sportello mancante l'Annunziata (fig. 33)⁷⁶. Entrambi sono caratterizzati non dall'usuale fondo aureo punzonato con elementi fitomorfici e floreali, ma da un tappeto di fiori variopinti. Un analogo sfondo è comparso, dopo il recente restauro, nella tavoletta tardo-trecentesca del Santuario di Altavilla Milicia, raffigurante

la *Madonna con il Bambino, San Francesco e il committente*⁷⁷. Questo è uno dei possibili raffronti programmati per il futuro percorso espositivo nel pannello dedicato ai due scomparti, di cui è pure possibile documentare le fasi prima e dopo il restauro, grazie alle fotografie conservate nell'Archivio Fotografico del Museo. La biblioteca, l'archivio fotografico, la diateca, sono strumenti indispensabili per la storia del Museo e delle sue collezioni e come tali devono essere curati e sistemati, schedati con moderni sistemi che ne consentano una fruizione non riservata solo agli addetti ai lavori, ma aperta in particolare ai giovani, ai quali l'accesso potrà essere agevolato anche grazie a moderni sistemi computerizzati. "L'apporto di nuove tecnologie multimediali", come sottolinea ancora la *Lettera circolare* del 2001, può essere utile a "presentare virtualmente, sinteticamente e visivamente l'intimo legame del museo con il territorio da cui provengono i pezzi in esso contenuti. In questo senso il museo ecclesiastico si specifica come museo integrato e diffuso"⁷⁸. È in fase di costruzione, nell'ambito della Comunicazione del Museo, il sito specificatamente dedicato in cui troveranno spazio tutte le informazioni utili per la sua fruizione anche virtuale⁷⁹.

Tra le nuove acquisizioni del Museo è un'opera di maestro veneto del XIV secolo, una pregevole tavoletta raffigurante la *Madonna con il Bambino e San Giovanni Battista*, recente dono di Mons. Giuseppe Pecoraro, già esposta per la prima volta nella Mostra organizzata nel salone Filangieri nel 1998, e attualmente in attesa di una nuova sistemazione nei locali del Museo⁸⁰. Il salone del piano nobile del Palazzo prende il nome dall'Arcivescovo Serafino Filangieri (1762-76), che negli anni 1764-76 ne affidò la de-

corazione a fresco a Gaspare Fumagalli, il quale vi lavorò con il figlio⁸¹.

Tra le opere d'importazione toscana può inserirsi anche la tavola raffigurante una dolce e accattivante figura di *Madonna con il Bambino* della fine del XIV, inizio del XV secolo, che probabilmente proviene dalla Chiesa di Santa Maria della Catena di Palermo⁸². Personalità pittorica, verosimilmente locale, che guarda alle opere pisane, senesi, fiorentine, attiva tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, è il "Maestro delle Incoronazioni", così denominato da Vigni e Carandente, in occasione della *Mostra di Antonello da Messina* del 1953⁸³. Del 1419, secondo il Mongitore, che vi lesse questa data, *Hoc opus fieri fecit fraternitas S. Nicolai S. Francisci A.D. MCCCCXVIII*, è il trittico dell'*Incoronazione della Vergine tra i Santi Giovanni Battista e Nicola*, della confraternita di San Nicolò in San Francesco, poi passato alla sacrestia della Chiesa di San Nicolò lo Reale e oggi facente parte delle collezioni del Museo (fig. 34)⁸⁴. Lo stesso *Maestro delle Incoronazioni* dipinge una replica pressoché coeva del trittico per la confraternita di San Pietro La Bagnara di Palermo, oggi esposto alla Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, raffigurandovi una identica *Incoronazione della Vergine*, però tra i Santi Pietro e Paolo, come richiesto dalla committenza⁸⁵. Roberto Longhi sottolinea come il Maestro delle Incoronazioni "rappresenti il decadentismo gotico in Sicilia in una forma marcata e secca (...) senza ardire di liberarsi della partitura architettonica del Trecento toscano nelle sue varie ibridazioni pisane"⁸⁶. Recentemente è stato attribuito al *Maestro delle Incoronazioni* un gonfalone processionale di collezione privata di Palermo, raffigurante da un lato la *Crocifissione* e

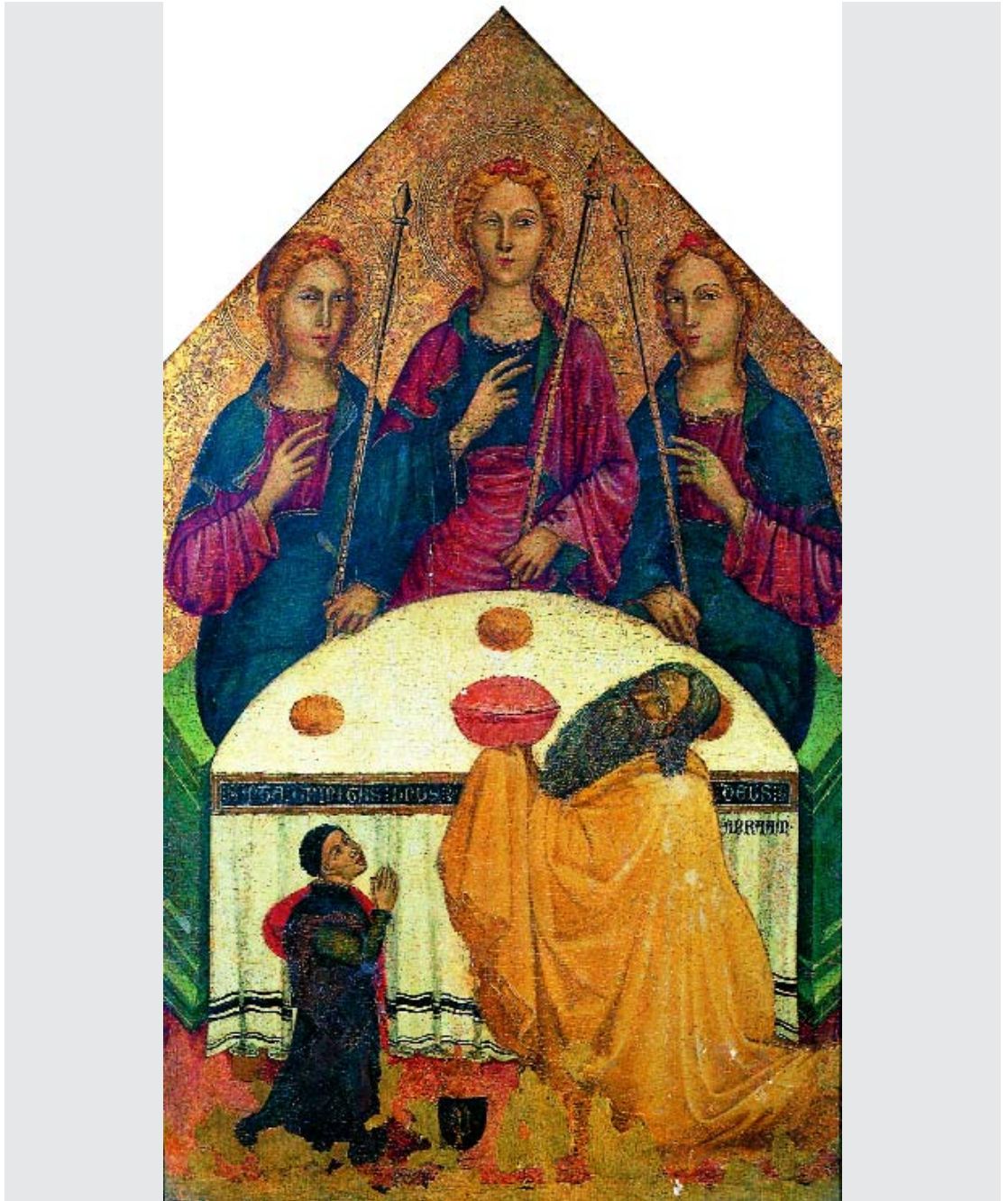


Fig. 35 - Maestro delle Incoronazioni, *Abramo e i tre angeli*, fine XIV-inizi XVI secolo, tempera su tavola.

dall'altro la *Resurrezione*, opera della fine del XIV, inizi del XV secolo⁸⁷, che si viene ad aggiungere alle altre già riferite al pittore a Palermo, come la tavoletta con l'*Annunciazione* della Galleria Regionale di Palermo, con cui presenta notevoli affinità⁸⁸. Allo stesso artista è attribuita la tavoletta cuspidata con *Abramo e i tre Angeli*, simbolica raffigurazione della Trinità, e il committente dell'Ordine teutonico, proveniente dalla chiesa della Magione di Palermo, che è divenuta l'immagine emblematica del Museo Diocesano essendo riprodotta nella copertina della *Guida* di Mons. Pottino (fig. 35), quasi a simbolo dell'accoglienza che il Museo vuole offrire ai visitatori⁸⁹. La tavoletta dovette costituire il modello per l'affresco dello stesso soggetto che Tommaso De Vigilia dipinse nella cappella del casale di Risalimi, non a caso, come la chiesa della Trinità della Magione, appartenente ai Cavalieri Teutonici; l'affresco staccato è oggi esposto a Palazzo Abatellis⁹⁰. Un pannello didattico che ripropone tutte le opere del *corpus* del "Maestro delle Incoronazioni", nonché le altre derivate da queste, che non manchi di dare indicazioni su Chiese e Confraternite di provenienza e sulle diverse devozioni, potrà essere di notevole interesse nel definitivo percorso espositivo del Museo.

Un altro pregevole trittico che Filippo Pottino definisce "di scuola siciliana del sec. XV" è quello del 1420 raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Caterina* (fig. 36)⁹¹. L'opera, che reca in basso la data MCC(CC)XX, proviene dalla Chiesa della Misericordia nel piano di Sant'Anna, riedificata in forma di oratorio dalla Compagnia di Santa Maria di Gesù, dove la vide Lazzaro Di Giovanni che così la descrive: "Nel mezzo vi è la Madonna sedu-

ta su di una sedia lavorata a mosaico, la quale tiene in braccio il Bambino Gesù ed è correggiata da quattro angeli due per lato. Dalla parte destra vi è S. Giovanni Battista il quale tiene in mano una croce ed in una striscia pendente a caratteri gotici si legge: *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata* e dall'altro lato vi è S. Caterina la quale in una mano tiene un libro e nell'altra una palma. Sotto la sedia in cui sta seduta la Madonna vi è in cifre gotiche l'anno 1220 in cui fu fatto"⁹². Il trittico presenta affinità, già notate dal Di Marzo⁹³, con la figura di San Giovanni Battista del citato trittico del Maestro delle Incoronazioni e uno spiccato gusto toscano nell'ornato geometrico che decora il trono della Vergine, inserendosi pertanto tra le opere legate al filone culturale toscaneggiante in Sicilia. Il prato verde ai piedi del Battista, che rientra nella cultura del Gotico fiorito, parrebbe rimandare inoltre a quello dello sportello con San Giovanni Evangelista, già parte di uno smembrato trittico, di Palazzo Abatellis, attribuito al Maestro del Polittico di Trapani, altro anonimo artista locale del periodo che si ispira a modi toscani⁹⁴. Tali affinità culturali sarà possibile evidenziarle al visitatore attraverso immagini e indicazioni nel relativo pannello esplicativo, ove non mancheranno indicazioni sui risultati dei restauri attualmente in corso, e sull'iconografia di Santa Caterina d'Alessandria, secondo la tradizione, martirizzata nel IV secolo. La *Legenda Aurea* ne ricorda l'origine regale; la Santa porta infatti nei dipinti spesso la corona, anche se il suo principale attributo iconografico è la ruota dentata alla quale fu legata per il martirio, ma che venne poi distrutta da un fulmine. È talora anche presentata nell'atto di calpestare l'imperatore Massenzio e accompagnata dalla spada con cui venne deca-



Fig. 36 - Pittore toscaneggiante, *Trittico con la Madonna e il Bambino tra San Giovanni Battista e Santa Caterina d'Alessandria*, 1420, tempera su tavola (durante il restauro).



Fig. 37 - Matteo de Perruchio, *Trittico con la Madonna e il Bambino tra Santi Alberto e Pietro*, 1422, tempera su tavola.

pitata⁹⁵. Diffuso nell'epoca e particolarmente in Sicilia è il rametto di corallo al collo del Bambino, prefigurazione del suo martirio e simbolo del suo sangue versato per la salvezza dell'umanità.

Del 1422 è un altro trittico, raffigurante lo stesso tema dell'*Incoronazione della Vergine tra i Santi Alberto e Pietro* e, nella predella, *Cristo morto tra la Madonna, San Giovanni e gli Apostoli*, riferito a Matteo de Perruchio, già nell'oratorio di Sant'Alberto al Carmine (fig. 37)⁹⁶. Gioacchino Di Marzo pensa che il trittico sia da identificare con quello che il Cannizzaro, riportando erroneamente i dati, vide con la firma di Matteo De Perruchio e la data 1412, *Hoc opus depinxit magister de Perruchu an. D. 1412*, anche se l'anno 1422 è ancora oggi leggibile in alto nel dipinto⁹⁷. L'opera si caratterizza per certe asprezze e durezza che rimandano ancora alla pittura toscana e particolarmente ai modi di Nicolò di Tommaso, pittore fiorentino attivo nella seconda metà del XIV secolo, cui sono attribuite opere anche a Pisa⁹⁸. Stefano Bottari raffronta questo trittico con quello, raffigurante pure l'*Incoronazione della Vergine*, già in San Pietro La Bagnara ed oggi a Palazzo Abatellis, inserendolo nel filone della pittura di maestri siciliani di ispirazione pisana⁹⁹. Entrambi i trittici presentano la particolarità, rispetto a quelli maggiormente legati all'arte toscana (come quelle dello stesso Maestro delle Incoronazioni appena ricordato), di non recare dietro le principali figure della Madonna e del Cristo il drappo retto da angeli, che fa quasi da sfondo e insieme da baldacchino, racchiudendo ancora di più i due sacri personaggi. Il Perruchio è documentato a Palermo dal 1392 al 1435. Tra le notizie documentarie risulta particolarmente interessante la commissione da parte della Confraternita di San-



Fig. 38 - Pittore siciliano, *Croce dipinta*, inizi XV secolo, tempera su tavola.

ta Barbara del Castellammare di una icona per l'altare maggiore della relativa chiesa raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, soggetto che dunque il maestro dovette trattare più volte¹⁰⁰. Notizie storiche, firme perdute, e raffronti offrono ancora una volta interessanti spunti da sottolineare al visitatore.

Tra le prime presenze di croci dipinte con capicroce polilobati della Sicilia occidentale è quella del Museo Diocesano, proveniente dall'Oratorio di San Giovanni di Malta, già in via Maqueda a Palermo, distrutto a causa dell'ultima guerra mondiale, raro esempio tardo-trecentesco o dei primissimi anni del Quattrocento, purtroppo non facilmente giudicabile per le ridipinture, che s'attarda a ricalcare moduli desueti, come il nimbo sol-



Fig. 39 - Pittore spagnolo, *Incoronazione della Vergine*, fine del XV secolo, tempera e olio su tavola.

levato che fuoriesce dall'incrocio dei bracci e le aureole con ornati a rilievo¹⁰¹ (fig. 38). L'opera si distingue per la presenza nel capocroce superiore al posto dell'usuale immagine del Redentore benedicente, della figura di un angelo, elemento più facilmente riscontrabile nelle croci d'area messinese.

La croce presenta un Cristo morente, caratterizzato da una generale rigidità formale, nei capicroce laterali le figure della Madonna e San Giovanni e in basso il simbolico teschio di Adamo, cosicché simbolicamente e visivamente il sangue salvifico di Cristo, lavi il progenitore e l'umanità tutta dal peccato originale. La grande diffusione e l'originalità delle croci dipinte della Sicilia occidentale del XV secolo, la cui pittura si articola sia nel recto sia nel verso, saranno prossimamente descritte e illustrate in un apposito pannello fotografico che presenterà, come significativo esempio, quelle di Palazzo Abatellis chiarendone le caratteristiche iconografiche e i messaggi iconologici¹⁰².

Ai primi del Quattrocento, al decadere della potenza dei baroni locali, e al 1415, all'arrivo del primo vicerè, corrisponde l'infiltrarsi nell'isola della nobiltà e dei prelati spagnoli, molto più che nei periodi precedenti. Si ha dunque una maggiore circolazione di opere della penisola iberica, di artisti spagnoli nell'isola e di commissioni di dipinti e opere d'arte decorativa, come argenterie e oreficerie d'ispirazione spagnoleggiante. Quando poi nel 1442 Alfonso il Magnanimo ricongiunge la Sicilia a Napoli, nella capitale campana, attivo centro culturale, giungono pittori da ogni parte dell'area mediterranea, i cui riflessi non mancano peraltro di irradiarsi nell'isola, che si apre così ad altri contatti artistici, inserendosi nel più ampio giro di quella circolazione con maggiori recezioni dalla Spagna e dall'Italia centro-meridionale. Nel percorso museale, attraverso le opere ricordate, è possibile evincere il travaglio politico e culturale che l'isola e Palermo subirono allontanandosi dalla cultura toscana tardo-tre-

centesca, per passare agli influssi spagnoli del XV secolo voluti dalla dominazione vicereale, fino a quelli rinascimentali italiani. Questi ultimi giungono più tardi ed hanno minore presa in una città legata al passato e alle tradizioni come Palermo, dove la classe nobiliare dominante e il clero erano restii particolarmente in quell'epoca a recepire qualunque rivoluzione innovativa, comprese quelle che avvenivano in campo artistico. Tra le opere di importazione iberica che circolavano in Sicilia nel periodo del vicereame poteva essere anche la tavola raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* di Maestro spagnolo del tardo Quattrocento (fig. 39), nuova acquisizione del Museo, prezioso dono di Mons. Giuseppe Pecoraro, che viene ad aggiungersi quale ulteriore gemma alla già ricca quadreria. La tavola, apparsa anni or sono nel mercato antiquario con una improbabile attribuzione a Tommaso De Vigilia¹⁰³, proveniva da una nobile famiglia palermitana e, salvata da un possibile acquisto fuori dell'isola, viene a costituire oggi un significativo esempio di opere spagnole presenti a Palermo. L'opera è stata accostata a quelle del Maestro di Santa Chiara di Palencia, attivo nella vecchia Castiglia, fra Palencia e Burgos, negli anni 1490-1510¹⁰⁴. Palencia è infatti un centro importante della cultura ispano-fiamminga in Castiglia. A questo maestro o ad altro che rappresenti una cultura affine, si può comunque riferire questa *Incoronazione della Vergine*, che ripropone contemporaneamente anche il tema della Trinità. Entro una simbolica mandorla è infatti racchiusa la figura del Dio Padre che reca sul petto la colomba dello Spirito Santo e nel suo mantello contiene l'immagine del Figlio nell'atto d'incoronare Maria. La composizione



Fig. 40 - Pittore siciliano, *Madonna dell'Itria*, XV secolo, affresco staccato.

centrale è racchiusa entro un coro di angeli, in basso, musicanti. Risulta quasi giustapposto il tema iconografico tipicamente toscano dell'*Incoronazione della Vergine*, davanti ad un drappo di preziosa stoffa retto dagli angeli e accompagnato analogamente in basso da altri musicanti, all'altro della Trinità ove il Padre allarga le braccia per reggere la Croce con il divino Figliolo.

Tra le opere in deposito temporaneo al Museo è l'affresco staccato quattrocentesco raffigurante la *Madonna dell'Itria*, già nella chiesa omonima, poi denominata della Pinta, da cui proviene (fig. 40)¹⁰⁵. La primitiva chiesa risalente ad anni successivi al 1390 fu demolita nel 1620 per dar luogo alla Porta di Castro, dedicata al vicerè conte di Castro, e la seconda venne ricostruita vicino all'oratorio di San Mercurio, dove fu trasferita l'immagine, oggetto di grande devozione. Dopo la demolizione della chiesa

della Pinta nel 1648, che fece spazio ai ba-
luardi del Palazzo Reale, le opere di quella
e della confraternita dell'Annunziata, pas-
sarono in questa chiesa, che venne pure
detta della Pinta. Quando si collocò nell'al-
tare maggiore la pittura dell'*Annunciazione*
della prima metà del XVI secolo (oggi nei
depositi del Museo), l'affresco fu imbianca-
to e solo recentemente, spostando la tavo-
la, è riemerso ed è stato restaurato. L'attua-
le esposizione dell'opera consente così la
sua fruizione e un'adeguata conservazione,
in attesa della conclusione dei restauri del-
la Chiesa e di tutti quegli accorgimenti e si-
stemi di sicurezza, elementi indispensabili
per la sua riproposizione in loco. Nell'af-
fresco, da datare al pieno Quattrocento, so-
no state notate reminiscenze goticheggianti
alla Gentile da Fabriano, novità rinasci-
mentalità, dal "rigore masacesco e alla chia-
rità di Piero, che da Arcangelo di Cola si
declinano attraverso Girolamo Di Giovan-
ni e Giovanni Boccati"¹⁰⁶. Il tema iconogra-
fico della *Madonna dell'Itria* era diffuso a
Palermo nel Quattrocento; si ricorda infat-
ti che un'opera dallo stesso soggetto dove-
va dipingere Tommaso De Vigilia nel 1457
per la chiesa di Santa Margherita e non cas-
ualmente l'impostazione dell'affresco è si-
mile a quello della tela del 1488, dello stes-
so maestro, raffigurante la *Madonna con il
Bambino tra i Santi Gerolamo e Teodoro*,
già nel Monastero delle Vergini ed oggi nei
depositi di Palazzo Abatellis¹⁰⁷. La *Madon-
na dell'Itria* appare solitamente retta da
"due monaci dell'ordine di San Basilio che
chiaman Caloiri", per dirla con il Mongito-
re, in ricordo di un'antica tradizione che da
Costantinopoli giunse in Sicilia¹⁰⁸. Raffron-
ti significativi, come questi, possono chiara-
re al visitatore particolari devozioni locali.

SALA DELLA TRIFORA

ARTE A PALERMO NEI SECOLI XV E XVI

Nuova, sia pure temporanea, acquisizione
del Museo è la *Croce* dipinta già del Collegio
di San Rocco di Palermo¹⁰⁹ (fig. 42), restauro-
ta a cura della competente Soprintendenza e
inserita nell'esposizione per volontà della So-
prientendente Adele Mormino sensibile alla
"matrice spirituale della produzione cultura-
le", che sottolinea come "l'uso culturale e li-
turgico non viene negletto né annullato dal-
l'espressione artistica, al contrario la esalta e
la vivifica"¹¹⁰. L'opera offre, in questa fase di
sistemazione provvisoria del Museo, una
suggestiva presentazione con lo sfondo della
trifora, e consente peraltro visivamente il raf-
fronto con l'altra croce dipinta, posta nella
sala precedente e con quella reliquiaria della
stessa sala. La Croce, verosimilmente di tar-
da ispirazione bizantina, dopo il restauro si
presenta tuttavia come un'opera fortemente
compromessa che ha mantenuto ancora il
volto del Cristo, come ce lo ha consegnato
un restauro ottocentesco che ne ha irrimedi-
abilmente manomesso l'immagine. È stato
comunque preferibile nell'intervento odier-
no lasciare questa ridipintura ottocentesca,
segno peraltro della volontà di restaurare e
comunque di far arte dell'epoca, piuttosto
che presentare il drammatico Cristo, che ri-
manda alle immagini del Gotico doloroso,
diffuse in Sicilia, senza volto.

Altra preziosa nuova acquisizione del Mu-
seo è una *Croce d'argento* del XV secolo, ri-
maneggiata nel 1586, dalla duplice funzione
processionale e reliquiaria, dono del Cardi-
nale Salvatore Pappalardo¹¹¹ (fig. 43). L'ope-
ra consente di arricchire il panorama delle
suppellettili liturgiche dei secoli XV e XVI
del Museo. La croce, di area centro-italiana



Fig. 41 - Sala della Trifora.

del XV secolo, passata al Papa Sisto V nel 1586, come si rileva dall'iscrizione: *Ex dono Xisti V Pont. Max. Anno DNI 1586*, trae ispirazione, come nota Maurizio Vitella, dalle croci processionali dai capicroce trilobati, quali ad esempio quella del XV secolo della Chiesa di San Cipriano di Trieste o l'altra di Bartolomeo Rocchi della Chiesa dell'Incoronata di Lodi, nonché anche quella riferita a Giovanni di Spagna del Museo Diocesano di Mazara del Vallo¹¹².

Non è stato possibile esporre in questa fase due tavole del palermitano Tommaso De Vi-

gilia, il pittore più richiesto dalla committenza della Sicilia occidentale della seconda metà del XV secolo, del quale sono al Museo Diocesano due opere di dubbia attribuzione che versano in cattivo stato di conservazione, per le quali solo dopo il restauro sarà possibile un preciso pronunciamento e comunque l'esposizione. Si tratta del *San Nicolò* con le storielle laterali relative a scene della sua vita, che presenta strati di ridipinture che lo rendono ingiudicabile, tranne che per qualche tratto del viso che parrebbe tradire il primitivo intervento del più famoso pittore del



Fig. 42 - Ignoto pittore, *Croce dipinta*, XV-XVI secolo, tempera su tavola con ridipinture del XIX secolo.



Fig. 43 - Argentieri romani, *Croce reliquaria*, XV secolo e 1586, argento sbalzato e cesellato.

Quattrocento palermitano, e della *Madonna con il Bambino tra le Sante Agata e Lucia*, già nella chiesa della Pinta¹¹³. Quest'ultima tavola nei volti dei personaggi, particolarmente nelle figure della Madonna con il Bambino e nei due angeli dietro il parapetto, sembra maggiormente riferibile al maestro, mentre aggiunti in un momento successivo parrebbero gli angeli-putti reggicorona. Tra le notizie essenziali da affiancare ai dipinti del pittore, di cui si auspica un prossimo restauro e la conseguente esposizione, è l'indicazione che lo documenta attivo a partire dal 1444. Nel testamento del famoso pittore Gaspare da Pesaro del 1461 risulta che Tommaso abi-

tava nella casa confinante con quella del maestro scomparso nel quartiere Seralcadi (Capo) a Palermo, avvalorando l'ipotesi di un allunato di Tommaso presso Gaspare¹¹⁴. Non è poi casuale, circa l'importanza e la fama del pittore nel tempo, che, come riferisce Gioacchino Di Marzo, una sua opera ancora nel 1519 venisse indicata come modello per una scultura ad Antonello Gagini¹¹⁵.

La stima goduta da Tommaso De Vigilia presso i contemporanei dovette essere dovuta sia alla sua facile vena artistica, sia alla dolce e accattivante aristocraticità dei suoi personaggi, nonché alla sua congeniale capacità di adattamento ai desideri di una

committenza non aperta alle novità e legata al potere iberico. Egli riesce a rielaborare con gusto personale forme diverse, senza risultare eclettico, creando un'arte tipologicamente affine a quella di Angiolillo Arcuccio, attivo a Napoli e legato agli esempi valenzani di Jacomart Baço e del suo seguace Juan Rexach, che però Tommaso unisce agli influssi catalani del Borassà da un lato e dell'Huguet dall'altro¹¹⁶. Sono presenti inoltre nel pittore caratteri stilistici tipicamente italiani, da quelli "marchigiani" a quelli "liguri-piemontesi", segno tangibile della varia circolazione della cultura in Sicilia nel periodo¹¹⁷. Del resto che Tommaso De Vigilia sia legato ai modi gotico cortesi, per cui sembra rimandare ad Antonio da Fabriano, rende certamente non casuale l'antica tradizionale identificazione del pittore con l'aiuto del "Maestro del Trionfo della Morte", che dovette comunque conoscere, come pure l'opera di Antonello da Messina¹¹⁸. Il grande pittore messinese tuttavia viaggia e rinnova il suo bagaglio culturale, mentre il maestro palermitano verosimilmente non si muove dalla Sicilia e resta compiacentemente chiuso nella ben avviata bottega locale, teso ad appagare i desideri di una committenza essenzialmente ecclesiastica.

Attribuita al cosiddetto *Maestro delle Madonie*, che s'inserisce nella cultura pittorica tra De Vigilia e Guglielmo da Pesaro, pressochè suo coetaneo e rivale, figlio di Gaspare, è la tavola della *Madonna Libera Inferni* del Museo¹¹⁹, altra opera la cui esposizione, condizionata al restauro e allo spazio nelle sale, costituirà, come le precedenti, un fondamentale tassello nel percorso conoscitivo della pittura del Quattrocento siciliano e delle più caratteristiche iconografie legate alla devozione dell'epoca. Di Guglielmo da



Fig. 44 - Guglielmo da Pesaro, *Breviario miniato*, 1452-53, pergamena, c. 1r.

Pesaro, come del padre, si hanno diverse notizie documentarie, ma nessuna opera certa¹²⁰. Le notizie biografiche relative al pittore risalgono alla nascita, che dovette avvenire intorno al 1430, mentre l'inizio della sua attività pittorica è documentata dal 1457¹²¹, e doveva già essere morto nel 1488¹²². Viene al pittore concordemente riferita la *Croce dipinta* della Cattedrale di Cefalù, databile intorno agli anni 1460-65, che presenta forti analogie con il polittico dell'*Incoronazione della Vergine* del Monastero del Santissimo Salvatore di Corleone oggi esposto a Palazzo Abatellis e allo stesso attribuito¹²³. Accanto alla recente attri-

buzione al pittore del *trattico della Madonna del cardellino* della Chiesa Madre di Caccamo¹²⁴, si può affiancare questa tavola del Museo, che presenta dettagli pittorici di estrema raffinatezza. Guglielmo, oltre ad essere legato alla pittura spagnola catalaneggiante, più che a quella rinascimentale italiana, che pur conosce, e a quella provenzale e genovese, rivela anche rapporti con l'opera di Antonello da Messina¹²⁵. Guglielmo Da Pesaro doveva essere, come il padre Gaspare, miniatore oltre che pittore, e a lui sono attribuite alcune carte del *Breviario* miniato della Cattedrale di Palermo del 1452-53, commissionato dall'arcivescovo Simone Beccadelli di Bologna di cui la carta 1r. riporta lo stemma¹²⁶ (fig. 44).

Significativa è comunque la dizione *Maestro delle Madonie* perché proprio per quest'area montana della Sicilia vengono realizzate talune tipologie di opere d'arte del tutto originali. È il caso dei calici di maestranza palermitana tardo-quattrocenteschi e del primo Cinquecento che Maria Accascina definisce "madoniti", caratterizzati da una decorazione con foglie di cardo, che si ispira a modelli iberici, barcellonesi, sotto la coppa, e talora anche nel nodo e ad ornamento della base polibata, secondo la tipologia dell'epoca¹²⁷. Il cardo è peraltro un simbolo cristologico e bene si adatta, dunque, come ornamento di calici e ostensori del periodo, sacri contenitori del sangue e del corpo di Cristo. Probabile aiuto di Tommaso De Vigilia fu Pietro Ruzzolone, pittore palermitano attivo tra la seconda metà del XV e la prima del XVI secolo, con il maestro probabilmente presente nella realizzazione degli affreschi della cappella del casale teutonico di Risalaimi (dei quali gli vengono attribuiti in particolare i resti di una *Crocifissione*, le figure



Fig. 45 - Pietro Ruzzolone, *Santi Cosma e Damiano*, fine XV secolo, tempera e olio su tavola.

della *Maddalena* e di *San Giovanni* oggi esposti a Palazzo Abatellis), e di quelli della Chiesa di Sant'Anna la Misericordia di Palermo, dove sopravvive solo una *Pietà*, con le analoghe immagini della Maddalena e del San Giovanni molto simili alle precedenti¹²⁸. La sua più importante opera superstite è la *Croce dipinta* della Chiesa Madre di Termini Imerese, che gli venne commissionata nel 1484¹²⁹. Nel 1497 Pietro Ruzzolone s'impegnava a dipingere per la Chiesa di Santa Maria della Grotta di Palermo un quadro raffigurante i *Santi Filippo e Giacomo* "della illa statura et forma et scannellu prout est depictum quatum Santi Cosimi e Damiani".

Perduto il primo quadro, rimane quello dei *Santi Cosma e Damiano* (fig. 45), già nell'omonima chiesa della confraternita ed oggi qui esposto, che presenta peraltro stringenti affinità compositive con l'abbozzo raschiato dei *Santi Pietro e Paolo* della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, che Pietro Ruzzolone lasciò incompleto, nel verso dell'omonima tavola poi dipinta da Riccardo Quartararo¹³⁰. Delle diverse opere attribuitegli, possono considerarsi suoi i due dipinti raffiguranti i *Santi Crispino e Crispiniano*, esposti nella stessa sala del Museo, già nella chiesa detta di San Crispino della maestranza dei calzolai, che si distinguono per la sontuosità degli abiti e la ricercata raffinatezza delle stoffe tipiche dell'epoca (fig. 46)¹³¹. Mons. Filippo Pottino ricorda che “nella Chiesa di S. Leonardo si trasferì nel 1620, la confraternita dei calzolai portandovi dall'altra che lasciarono le effigi dei protettori dipinti su tavola da Pietro Ruzzolone”, e continua, “la Chiesa (...) prese il titolo dei Santi patroni dei calzolai dei quali si notava l'emblema in marmo nell'architrave della porta d'ingresso”¹³². Il monumento, fortemente danneggiato dai bombardamenti dell'ultima guerra mondiale nel rione di Ballarò¹³³, è oggetto attualmente di restauro nell'ambito dei locali della vicina Biblioteca Comunale.

Tra le notizie significative da ricordare riguardo all'artista è l'importante commissione del 1499 da parte di Giovanni de Ribesaltes “milite, conservatore del regio patrimonio in Sicilia e marammiere ossia fabbriciere del Duomo di Palermo”, per affrescare la cappella “sopra l'altare di Santa Cristina e l'arco di essa” nella Cattedrale di Palermo. Nella stessa cappella lavorarono Antonello Crescenzio e Riccardo Quartararo, dipingendovi tele raffiguranti le Sante Vergini pa-



Fig. 46 - Pietro Ruzzolone, *San Crispino*, fine XV secolo, tempera e olio su tavola.

l'ermittane, tra le quali Santa Cristina, allora la principale patrona di Palermo. Gli affreschi di Pietro Ruzzolone, rovinatisi, furono fatti ridipingere, nel 1665, per volere del pretore del Senato palermitano Ottavio Corsetto, conte di Villalta¹³⁴. Le sculture marmoree raffiguranti le Sante Vergini palermitane realizzate per la stessa cappella della Cattedrale, fortunatamente sopravvissute nel tempo, sono oggi esposte nel piano seminterrato del Museo. È interessante ricordare anche che, come era peraltro consuetudine del tempo, i pittori non disdegnavano di occuparsi di opere d'arte che solo in secoli successivi sarebbero state considerate "minori", e Pietro Ruzzolone dipingeva nel 1499 "l'armi del Duomo apposte ai blandoni o grossi ceri per accompagnare nella processione il corpo ossia le reliquie di S. Cristina", e, ancora, nel 1504 forniva il disegno per le "grate" di ferro della cappella dai lui affrescata della chiesa di San Nicolò all'Albergheria di Palermo, che avrebbe poi realizzato il fabbroferraio Michele da Roma¹³⁵. Pietro Ruzzolone ampliava il suo bagaglio culturale di ispirazione devigiliana tramite l'innesto di novità colte dall'ambiente napoletano e particolarmente dall'opera di Cristoforo Scacco. L'artista, legato alla cultura catalana e provenzale, risente peraltro anche di modi pittorici circolanti variamente nell'Italia centrale.

A Nicolò da Pettineo è stata riferita dal De-logu la tavola raffigurante *Santa Cecilia*, (dallo stesso definita Santa Barbara) del Museo Diocesano¹³⁶, di cui il Di Marzo ricorda la provenienza dall'altare dedicato alla Santa nella Cattedrale¹³⁷. La tavola, altro importante tassello della pittura siciliana presente al Museo, è bisognosa di restauro per una opportuna esposizione. Il pittore firma e da-

ta nel 1498 la *Madonna con il Bambino* e angeli musicanti della Galleria Regionale della Sicilia¹³⁸. La Santa Cecilia del Museo Diocesano, pure attribuita a Riccardo Quartararo¹³⁹, è da riferire a quest'ultimo maestro e aiuti, tra cui molto probabilmente proprio Nicolò da Pettineo, ritenuto talora suo *alter ego*. Anche se Nicolò da Pettineo non fosse da identificare con Nicolò da Randazzo, Nicolò da Catania, Nicolò cittadino di Monreale e di Palermo, come si rileva dai documenti, o comunque non con tutti loro, la tavola del Museo Diocesano potrebbe essere sempre riferita al Quartararo e a quel Nicolò da Pettineo, suo aiuto, che firma la *Madonna di Palazzo Abatellis*, dove è evidente la lezione quartararesca¹⁴⁰.

Passando da una figura di artista di primo piano ad un'altra, sia pure solo attraverso un'emblematica selezione del ricco e vario patrimonio di opere d'arte del Museo Diocesano di Palermo che sono esposte in questa fase provvisoria, s'incontrano, ancora nella sala della trifora, le opere di Vincenzo da Pavia che dovette nascere in questo centro alla fine del Quattrocento dalla famiglia degli Azani, risultando erroneo il nome Anemolo con cui era stato pure appellato. Risale agli anni 1519-20 un suo primo viaggio a Palermo, dove ritornò nel 1529, dopo quel soggiorno a Roma, che gli diede il soprannome di Romano, e le soste a Napoli e Messina, città quest'ultima dove dal 1528 era già Polidoro da Caravaggio. Così dopo un apprendistato lombardo e bresciano, Vincenzo da Pavia si sarebbe ispirato al Raffaello delle Logge e ai suoi aiuti, non ultimo proprio Polidoro da Caravaggio. Dal 1529 al 1557, data di morte, Vincenzo lavorò alacremente a Palermo, come dimostrano le numerose opere tuttora esistenti nel capoluogo isolano¹⁴¹.



Fig. 47 - Vincenzo da Pavia, *San Cono e storie della sua vita*, 1536, tempera e olio su tavola.



Fig. 48 - Vincenzo da Pavia, *Sant'Antonio Abate e storie della sua vita*, 1550, olio su tavola.

Sono al Museo Diocesano dell'artista il *San Cono* del 1536 circa e il *Sant'Antonio Abate*, del 1550 circa, con storielle della loro vita, il primo proveniente dalla Chiesa di Santa Maria di Portosalvo, il secondo dalla chiesa di Santa Maria di Valverde, già nella Chiesa di Sant'Antonio a Porta Termini (figg. 47-48), entrambe restaurate in occasione della Mostra dedicata al pittore curata da Teresa Viscuso¹⁴². Nella Chiesa di Santa Maria di Portosalvo ogni anno si teneva una solenne festa dedicata a San Cono con indulgenza plenaria. Il culto di Sant'Antonio, considerato il padre del



Fig. 49 - Scultore siciliano, *Sant'Oliva*, fine XVI-inizi XVII secolo, legno policromo a estofado.

monachesimo, dal potere taumaturgico, era legato agli ospedali, come non a caso quello annesso alla chiesa di Sant'Antonio¹⁴³. Una volta restaurate le ricordate tavole quattrocentesche è ipotizzabile il loro inserimento in questa sala della Trifora, e lo slittamento delle opere del "Romano" nell'attuale sala XI vicino, e in prosecuzione, a quelle di Mario Di Laurito. Lo spostamento consentirà così un maggiore rigore cronologico e ripristinerà l'evidente dialogo tra il De Pavia e i pittori tardomanieristi come lo Zoppo di Gangi, pure presente in quella sala, che



Fig. 50 - Argentiere palermitano, *Calice*, fine XV-inizi XVI secolo, argento sbalzato e cesellato.



Fig. 51 - Argentiere palermitano, *Reliquiario di Santa Lucia*, XVI secolo, argento sbalzato, cesellato e fuso.

guardavano alle sue opere fino ai primi anni del Seicento.

Nell'usuale rapporto di interscambio tra le varie arti, si è già notato come pittori, scultori e architetti erano soliti dare i loro disegni anche per prodotti d'arte minore o apparati decorativi anche effimeri. Così anche Vincenzo da Pavia eseguì nel 1539 il disegno di un leggio in noce per il coro della Cattedrale di Palermo, che doveva essere scolpito dall'intagliatore Antonio Barbato¹⁴⁴. Questi, napoletano, era il cognato e il socio in affari di Giovanni Gili, il più noto degli intagliatori in legno del periodo e dall'affinità cultura-

le gaginiana. Quel leggio dovette andare perduto, se non è da identificare con quello conservato al Museo, pure proveniente dalla Cattedrale, che presenta una base finemente scolpita dai modi stilistici e decorativi caratteristici dell'arte della bottega gaginiana della fine del XV, inizi del XVI secolo, che potrebbe essere stato ideato dal Da Pavia, il che renderebbe comunque significativa la sua esposizione dopo un restauro che si presenta urgente per le condizioni in cui versa l'opera¹⁴⁵. La parte superiore del leggio del Museo è un'aggiunta posteriore. Ad artisti di scuola gaginiana doveva verisimil-



Fig. 52 - Paolo Bramè, *I Santi Placido, Vittorino, Eutichio e Flavia*, fine del XVI secolo, olio su rame con cornice reliquiaria d'ebano.

mente riferirsi il Romano per le due edicole con “decorazioni architettoniche in legno” relative alla *Deposizione* Scirota, già in Santa Cita e alla *Flagellazione* del 1542, quest'ultima insieme al dipinto, conservata nei depositi di Palazzo Abatellis, proveniente dalla chiesa di San Giacomo La Marina¹⁴⁶. Si può ipotizzare che nella collaborazione tra Vincenzo e la bottega gaginiana, anche per edicole, il pittore avrebbe potuto suggerire talvolta il disegno ad uno degli artisti della cerchia del Gili. Il tabernacolo ligneo con gli angeli dipinti da Mario di Laurito è un chiaro esempio al Museo Diocesano di un'edicola d'ispirazione gaginiana (vedi sala XI)¹⁴⁷. Sono infatti poche le pitture cinquecentesche ancora inserite nelle pregevoli cornici create appositamente per esse e

con le quali si completavano. Attraverso i secoli, se si sono salvati i dipinti, più facilmente invece sono andati perduti i loro contenitori, poco considerati e bollati d'inferiorità trattandosi d'opere d'arte decorativa, nonché maggiormente soggetti al variare del gusto e ad essere considerati fuori moda. Tali dipinti tuttavia venivano spesso sin dall'origine inseriti nelle cornici e poteva lo stesso pittore calcolarne entro il loro ambito la giusta visione o inserirvi lunette e predelle, creando in ultima analisi un inseparabile *unicum*.

Si passa così all'unica grande vetrina dedicata alle opere d'arte decorativa della suggestiva sala della Trifora, dove sono inseriti alcuni esempi che partendo dal periodo normanno (già ricordati) giungono al tardo Quattrocento e al Cinquecento, epoca cui è specificamente dedicata la sala. Tra le nuove acquisizioni di suppellettili liturgiche del Museo sono diversi significativi calici affini alla tipologia madonita, doni del Cardinale Pappalardo (fig. 49) e di Mons. Pecoraro¹⁴⁸, recanti il marchio della maestranza degli orafi e argentieri di Palermo, l'aquila a volo basso con la sigla RUP, *Regia Urbs Panormi*, tra i primi punzoni di questi maestri che nel 1447 fondarono la loro maestranza¹⁴⁹. Nel periodo sono diffuse non solo le foglie di cardo, ma anche i fiori, elemento ornamentale preferito pure per le stoffe, come si può rilevare anche da quelle riprodotte nelle tavole del Quattrocento e del Cinquecento dello stesso Museo. Tra le più antiche stoffe della collezione dei paramenti sacri del Museo è il *paliotto di velluto verde* con ricami in cordonetto d'oro e ad *appliqué*, della prima metà del Cinquecento, proveniente dalla Cattedrale, che presenta il motivo inusuale per l'epoca dei draghi affrontati¹⁵⁰. Il paliotto, di produzione italiana, è stato già esposto

nella Mostra del 1998, e attualmente attende, come tante altre opere d'arte, il restauro globale dei locali del Museo per potere tornare alla pubblica fruizione.

Tra le opere d'arte decorativa è la scultura lignea dai modi attardati, legata ancora a modelli quattro-cinquecenteschi, il *reliquiario a busto di Sant'Oliva* (fig. 50) che il recente restauro a cura dell'Ufficio dei Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Palermo, ha consentito di ricondurre alla fine del XVI, inizi del XVII secolo, non a caso proveniente dalla Cappella del Palazzo Napoli dietro l'omonimo cantone dei Quattro Canti¹⁵¹.

L'esemplare più significativo delle suppellettili liturgiche della grande vetrina della sala della trifora è il *reliquiario di Santa Lucia*, cinquecentesco, ancora dalla tipologia goticheggiante, come era in uso in Sicilia nell'epoca, caratterizzato da guglie, pinnacoli e immancabili foglie di cardo, che è stato esposto al Museo Regionale Pepoli di Trapani nel 1989 in occasione della *Mostra Ori e argenti di Sicilia* (fig. 51)¹⁵². Particolarmente significativo, e non casuale nell'esposizione che dedica l'ambiente ad opere del XV e XVI secolo, è l'accostamento visivo e il puntuale raffronto offerto dall'edicola d'argento del nodo del reliquiario e dalla trifora stessa sala, alla cui tipologia gotico-catalana si ispira. Recita ancora la *Lettera circolare* del 2001: "Palazzi episcopali, ambienti curiali, che in molti casi vengono utilizzati come sedi di musei ecclesiastici, devono poter mantenere la loro identità e nel contempo porsi a servizio della nuova destinazione, di modo che i fruitori siano messi in grado di apprezzare congiuntamente il significato dell'architettura e il valore proprio delle opere esposte"¹⁵³. Obiettivo che qui parrebbe raggiunto.

Nella stessa vetrina trova spazio espositivo



Fig. 53 - Argentiere palermitano, *Leggio con Immacolata*, 1698-99, argento sbalzato e cesellato, tartaruga.

anche il *sigillo* in ceramica rossa con immagine del sovrano sul cavallo a galoppo, con la spada sguainata già pendente dalla *lettera esecutoria* del 1448 della conferma di quattro grani per ogni oncia pagata sulle gabelle della Dogana e della Secrezia di Palermo, concessa dal Re Alfonso il Magnanimo alla *Maramma*, la Fabbriceria della Cattedrale¹⁵⁴. Salendo lungo le scale che affiancano la vetrina, è possibile osservare un *excursus* dell'arte *scriptoria*. Dal ricordato codice normanno si passa infatti a quello quattrocentesco di Simone Beccadelli e dunque all'avvento della stampa con il *Pontificale secundum ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, preziosa edizione giuntina del 1520, e con i *Libri Missarum (II e III)* di Giovanni Pierluigi da Palestrina, editi a Roma tra il 1567 e il 1570. Ancora ornati con miniature, esclusivamente come strumento di preziosità decorativa, quando i testi a stampa erano ormai oltremodo diffusi, sono qui esposti l'*Auten-*

tica delle reliquie dei Santi Mamiliano, Ninfa, Proculo, Golbodeo ed Eustozio, del 1666 (con le immagini dei Santi, e gli stemmi di Papa Alessandro VII e di Palermo con l'ancora sempre presente Genio pagano della città), e il *Messale-Ufficiatura della Settimana Santa*, miniato per l'Arcivescovo Pietro Martinez Rubio (1656-1677), cui si affianca il *Canon missae* stampato a Roma nel 1640, che reca lo stemma dello stesso Arcivescovo sui piatti della legatura¹⁵⁵. Nella stessa vetrina è un piccolo dipinto con cornice reliquiaria raffigurante i *Santi Placido, Vittorino, Eutichio e Flavia* attribuito a Paolo Bramè, fondamentale presenza al Museo di una personalità artistica, la cui attività si alterna tra pittura e miniatura, significativa per la circolazione culturale a Palermo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento (fig. 52)¹⁵⁶. Paolo Bramè nasce a Palermo nel 1560 e si forma nella bottega d'arte paterna. Fondamentale il suo viaggio a Roma tra il 1584 e il 1589, quando torna a Palermo. Nel 1592 lavora all'allestimento dell'arco trionfale del vicerè Enrico di Guzman conte d'Olivares insieme a Giovan Paolo Fonduli, Giuseppe Alvino, Mariano Smiriglio e Giacomo Gagini, sotto la guida di Giovan Battista Collipietra, figure tutte carismatiche della cultura della maniera dilagante in quell'epoca. Dopo un successivo soggiorno romano, negli anni della maturità si dedica anche alla miniatura¹⁵⁷. Si ricordano le carte miniate firmate dall'artista raffiguranti la *Decollazione del Battista* e i *Santi Francesco e Lorenzo*, già nei volumi dei Capitoli delle rispettive Compagnie, entrambe oggi in collezioni private¹⁵⁸. "In rapporto agli artisti palermitani", come nota Teresa Viscuso, "il Bramè si pone come tramite non solo della cultura romana, ma anche di quella maniera

internazionale che si configura sullo scorcio del secolo e che da Roma sposta la sua area d'influenza a Napoli e alla Sicilia"¹⁵⁹. Miniato è ancora il più tardo *Ruolo della Compagnia* del Santissimo Rosario in Santa Zita, ad opera di Francesco Gramignani, plausibilmente nella prima metà del '700.

Tra le suppellettili liturgiche è stato qui inserito, legandolo per l'originaria punizione di supporto ai volumi citati, il *leggio con l'Immacolata* in argento e tartaruga, opera di maestranze palermitane che reca il marchio del console degli argentieri di Palermo del 1698-99, Virgilio Cappello¹⁶⁰ (fig. 53). L'opera, un'importante testimonianza della lavorazione della tartaruga, più nota a Trapani, anche presso le maestranze palermitane¹⁶¹, è stata nel 2004 esposta alla Mostra dedicata all'*Immacolata* tenutasi presso la Basilica di San Francesco d'Assisi di Palermo e all'altra, dalla stessa tematica, svoltasi nel 2005 in Vaticano¹⁶².

Salendo le scale si accede alle prime due sale del piano nobile già fruibili grazie a un intervento della Sovrintendenza, fortemente voluto dalla Dott. Adele Mormino, e realizzato dall'Architetto Lina Bellanca. Il loro uso è destinato attualmente all'esposizione di opere d'arte restaurate e dei depositi a rotazione che non possano trovare immediatamente posto nel circuito espositivo permanente del Museo, nonché a piccole mostre temporanee, e altre attività culturali. In queste Sale dunque, sono temporaneamente esposte, opere come la scrivania della compagnia di San Giovanni Battista di Malta, in legno impiallacciato e intarsiato, opera del 1790 che reca in avorio al centro il Battesimo di Cristo e ai lati la croce dell'ordine di Malta, la testa del Battista, la corona e altri attributi del Santo come la Spada, l'Agnus

Dei e il libro dei Sette Sigilli; e alcuni ritratti di arcivescovi palermitani, facenti parte della vasta quadreria apposta, che attende un idoneo spazio espositivo, tra cui emerge quello del Cardinale Giannettino Doria¹⁶³ (fig. 54). Sono anche esposte le tele con *Santa Rosalia in abiti di monaca basiliana*, già ricordata, di Giacinto Calandrucci del 1703 (nella sala azzurra in deposito temporaneo), e la *Processione dell'Urna di Santa Rosalia*, della metà del Settecento, proveniente dalla Chiesa dell'Annunziatella a Porta Sant'Agata all'Albergheria¹⁶⁴ (restaurate nel 2003 rispettivamente con il contributo della Fondazione del Banco di Sicilia e degli Amici dei Musei Siciliani). Un'analoga scena della stessa processione è riproposta da Valerio Villareale nel 1818 nel bassorilievo a sinistra della nuova Cappella di Santa Rosalia della Cattedrale di Palermo¹⁶⁵. Giacinto Calandrucci, pittore palermitano attivo a Roma, dipinge nell'Urbe questa tela di Santa Rosalia per la chiesa del Monastero del Santissimo Salvatore di Palermo, dove una tradizione voleva che la Santa si fosse ritirata¹⁶⁶. Essa compare in abiti basiliani come nella ricordata tavoletta del Museo, ove è raffigurata insieme a Sant'Oliva a Santa Venera e a Sant'Elia, alla quale si dovette ispirare Giordano Cascini per l'incisione del suo volume del 1651 e che dovette fare riproporre nella statua della Santa posta al culmine della citata vara d'argento della Cattedrale del 1631¹⁶⁷. Una replica più tarda del dipinto del Calandrucci è la tela con *Santa Rosalia monaca basiliana* della Chiesa del Gesù di Casa Professa¹⁶⁸. Le due immagini della Santa dipinta come monaca basiliana, sono riproposte nel pannello fotografico della Sala II, e consentono di fornire tasselli sulla devozione della Santa a Palermo e della sua grande diffusione nel XVII e XVIII secolo. Del Ca-



Fig. 54 - Ignoto pittore, *Ritratto del cardinale Giannettino Doria*, XVII secolo, olio su tela.

landrucci è attualmente nella Sala Verde del palazzo la *Madonna dei Peccatori pentiti*, del 1707, proveniente dall'omonimo Oratorio in via Maqueda, poi passata alla Chiesa dell'Assunta, recentemente restaurata¹⁶⁹. Sarà talora possibile accedere dalla Sala Gialla a quella Verde, normalmente utilizzata come salone di rappresentanza dell'Arcivescovo, in modo da visionare anche quest'opera e le altre che compongono l'arredo dell'ambiente, tra cui lo straordinario *Crocifisso* d'avorio della metà del Settecento con croce rivestita di ametista con capicroce in bonzo dorato, riferito a maestri trapanesi (Francesco Nolfo o Alberto Tipa) e strettamente raffrontabile a quello della Chiesa della Magione di Palermo¹⁷⁰, o il *Bancone dei Superiori*

della fine del XVII secolo, proveniente da un oratorio di congregazione¹⁷¹.

Nella restaurata Sala Azzurra (successiva alla Gialla) è stata in qualche modo ricreata l'atmosfera dei ricchi saloni del piano nobile con l'inserimento di arredi d'epoca dell'edificio nonché con il cofanetto già dei Duchi d'Orleans¹⁷². Tutte e tre le sale riportano al centro della volta lo stemma dell'Arcivescovo Giovan Battista Naselli e Montaperto dei duchi di Gela e principi di Ficarazzi (1853-1870), committente dei lavori di ristrutturazione di questi ambienti.

Qualora gli attuali spazi espositivi del Museo fossero stati disposti come un unico susseguirsi di grandi ambienti in cui le opere d'arte tutte, pittura, scultura ed arti decorative potevano confrontarsi consentendo di mostrarne il più ampio panorama secondo un percorso cronologico, sarebbe stato auspicabile che nelle stesse sale fossero esposte, accanto ai dipinti dei maggiori artisti del Quattrocento e del Cinquecento palermitano, anche sculture marmoree e lignee. Non essendo stato possibile in questa fase realizzare l'iniziale proposito museologico, le sculture marmoree sono state allocate nel piano seminterrato.

Una scala consente al visitatore di scendere al piano sottostante lasciando ampio spazio alla vista degli scavi archeologici effettuati dalla competente Soprintendenza¹⁷³, in occasione dei restauri del Palazzo Arcivescovile, che offrono un ulteriore elemento di interesse della visita al Museo, pur essendo estranei al percorso d'arte sacra, ma tuttavia parte integrante della storia della città di Palermo e del vissuto dei suoi cittadini. Sono stati opportunamente lasciati in deposito al Museo tutti quei frammenti di ceramica ritrovati durante gli scavi che, studiati dalla Direttrice dello scavo, Francesca Spatafora, sono stati esposti e spie-

gati al visitatore da appositi pannelli didattici¹⁷⁴. Dalle aperture delle due prime sale del piano cantinato è possibile peraltro vedere l'altra parte degli scavi archeologici emersi, durante lo stesso restauro, che sono visibili anche dal primo atrio del Palazzo Arcivescovile dove insiste l'ingresso del Museo.

Attraverso un lungo corridoio, dove pannelli fotografici forniscono notizie e immagini del piano nobile del Palazzo destinato ad ambiente espositivo e non ancora restaurato, si giunge alle sale dedicate alla scultura marmorea dei XV e XVI secolo, ambienti in cui la bottega gaginiana fa da protagonista.

SALA DELLA SCULTURA DEL QUATTROCENTO

Dalla diaspora provocata dall'interruzione dei lavori per l'arco di Alfonso d'Aragona a Napoli giunsero in Sicilia Domenico Gagini e Francesco Laurana, portandovi le già acquisite novità rinascimentali. Il primo si stabilì nell'isola e vi trapiantò la sua famiglia, fondando la più attiva e ricercata bottega di artisti della seconda metà del XV secolo. Il figlio Antonello continuò l'attività del padre, anzi l'ampliò notevolmente fino alla prima metà del XVI secolo¹⁷⁵.

Tra le sculture del XV secolo sono due statue della *Vergine Annunciata*, (fig. 56) una dell'*Angelo annunciante* (ritenute dal Krufft opere di bottega)¹⁷⁶, quella delle *Sante Agata*, (fig. 57) *Oliva* (fig. 58) e un mezzo busto di Santa, verosimilmente *Cristina*, (fig. 59) provenienti dalla cappella dedicata a quest'ultima nella Cattedrale, riferite a Pietro di Bonitate dal Pottino, fatta eccezione per quella a mezzo busto che riconduce a Domenico Gagini¹⁷⁷. Il Krufft invece considera di bottega gaginiana questo busto, co-



Fig. 55 - Sala della Scultura del Quattrocento.

me la *Sant'Oliva* e la *Sant'Agata*¹⁷⁸. Di Marzo ritiene di Domenico Gagini la mezza figura di *Santa Cristina*, una delle due Vergini in piedi, (di cui non sono chiari gli attributi iconografici, forse da individuare nell'Annunciata) e la figura di Santo monaco acefalo, forse *San Basilio* o *San Benedetto*, che Kruft riferisce dubitativamente a Fazio Gagini, figlio di Antonello, della stessa provenienza dalla Cattedrale, sito nel passaggio che unisce la sala della scultura del Quattrocento a quella del Cinquecento¹⁷⁹. Il Di Marzo non dà al maestro invece le statue delle *Sante Agata* e *Ninfa* (oggi riconosciuta come *Oliva*)¹⁸⁰. Si tratta comunque di sculture dovute alla famosa scuola gagi-

niana che dominò per quest'arte tutta l'isola dalla seconda metà del XV a tutto il XVI secolo. In questa sala sono illustrate le vite e i principali attributi iconografici delle Sante vergini patronne di Palermo: per Santa Cristina, martire cristiana, la macina, simbolo di uno dei martiri che subì, quando venne buttata nel lago di Bolsena con una macina al collo e miracolosamente tornò in superficie (da cui la corda che si vede nel busto); per Agata, nata a Catania, martirizzata nello stesso periodo, le mammelle che le vennero asportate in uno dei supplizi subiti; per Oliva il simbolico ramoscello che rimanda al suo nome, come nella statua un tempo scambiata per Santa Ninfa, il cui



Fig. 56 - Bottega gaginiana, *Annunciata*, seconda metà del XV secolo, marmo.



Fig. 57 - Bottega gaginiana, *Sant'Agata*, seconda metà del XV secolo, marmo.



Fig. 58 - Bottega geginiana, *Sant'Oliva*, seconda metà del XV secolo, marmo.



Fig. 59 - Domenico Gagini e aiuti, *Santa Cristina*, seconda metà del XV secolo, marmo.



Fig. 60 - Domenico, Antonello Gagini e bottega, *Ricomposizione dell'arco di Santa Cristina*, fine XV-inizi XVI secolo, marmo.

attributo è invece una coppa con il fuoco¹⁸¹. Il Pottino ricorda inoltre le formelle raffiguranti episodi della vita e del martirio delle Sante Cristina, Ninfa, Oliva che, insieme ad altre perdute, formavano un grande arco costruito nel 1496 nella cappella di Santa Cristina e che, nel 1626 furono trasportate in quella di Santa Rosalia¹⁸², per poi finire in parte smembrate e in parte distrutte nell'infausta ristrutturazione della Cattedrale alla fine del XVIII secolo. I brani superstiti furono ammassati in magazzini della Cattedrale, con le ricordate statue, per poi fortunatamente passare al Museo Diocesano. Gioacchino Di Marzo riferisce dell'attività di Domenico Gagini per la Cappella di Santa Cristina nel 1477 e ritiene che possano essere sue le for-

melle dell'arco marmoreo del 1496, che Baronio e Auria ritengono di Antonio Gagini¹⁸³, spingendo verso la plausibile ipotesi di studio che le formelle siano opera di Domenico con la collaborazione del giovane figlio Antonello, già avanzata da Filippo Pottino¹⁸⁴. Krufft le data al 1501 e riferisce a Gabriele Di Battista¹⁸⁵. Queste formelle che componevano l'arco della cappella, insieme ad altre che sono andate poi perdute, dal 1626 al 1635 furono trasportate nella nuova cappella dedicata a Santa Rosalia, come riferisce Mons. Pottino¹⁸⁶. Tre di queste formelle, già relative alla vita di Santa Cristina, furono adattate a quella di Santa Rosalia, costituendo la parte centrale del nuovo arco che Mons. Paolo Collura da a Gabriele Di Battista che, nel 1501,



Fig. 61 - Bottega gaginiana, *Madonna di Trapani*, XV secolo, marmo alabastrino policromo.

completava il lavoro dopo la morte di Domenico Gagini¹⁸⁷. Piuttosto che rappresentare scene della vita di Santa Rosalia, come ritiene Mons. Collura, perché recano le scritte *S. Rosalia rosis coronatur* e *S. Rosalia Panormum remigrat*¹⁸⁸, è possibile che esse si riferiscano agli episodi relativi alla preghiera di Santa Cristina e a quello del rientro della Santa a Bolsena, e che le scritte siano un'aggiunta del 1626, tesa ad esaltare la nuova patrona di Palermo, di cui il padre gesuita Giordano Cascini ricostruiva, dopo il miracoloso ritrovamento delle ossa del 1624, in quegli stessi anni, agiografia e iconografia¹⁸⁹. Il Cascini infatti scrive in riferimento all'arco marmoreo della cappella barocca di Santa Rosalia: "viene ripartito l'arco in undici quadri di marmo effi-



Fig. 62 - Bottega gaginiana, *Santa Barbara*, 1496, marmo policromo.

giato con le storie delle Vergini tutt'e cinque, e cioè nel mezzo con quelle di S. Rosalia, e due per ciascuna delle altre¹⁹⁰. Delle tre formelle riadattate a storie della vita di Santa Rosalia sono superstiti solo due, essendo andata perduta, quella che, secondo Mons. Collura, raffigurava "Santa Rosalia che esce dalle mura di Palermo accompagnata da un angelo"¹⁹¹. Il Krufft nella ricostruzione grafica delle formelle dell'arco della prima cappella di Santa Cristina le articola nel seguente modo: 1) *Santa Cristina in preghiera*, 2) *la Santa in carcere*, 3) *Cristina interrogata dal padre*, 4) *il supplizio della ruota*, 5) *la Santa trasportata in barca*, 6) *condotta dall'Arcangelo Gabriele alla sua città natale*, 7) *Cristina nella culla di ferro sul fuoco*, 8) *scena di martirio*, 9) *Cristina lascia rovinare l'idolo di Apollo sulla polvere*, 10) *scena di martirio*, 11) *morte di Santa Cristina*¹⁹². La Santa dopo aver subito diversi martiri morì colpita da frecce. La ricomposizione delle formelle fatta dal Krufft nella ricostruzione grafica da proporre nell'esposizione museale comprenderebbe solo la mancanza delle formelle 2, 8 e 10. È dunque auspicabile la presentazione della ricomposizione grafica e fotografica (fig. 60), eseguita da Enzo Brai con l'ausilio di sistemi informatici, in pannelli didattici, delle formelle che componevano l'arco della cappella di Santa Cristina prima e quello di Santa Rosalia poi, affiancandovi le parti essenziali dei relativi testi del Di Marzo, e delle altre fonti che consentono di ricostruirne la storia. È, inoltre, ipotizzata qui l'esposizione, di tutte queste formelle conservate al Museo, tentando anche la riunione in una struttura, simulante l'arco, possibilmente non in muratura, lasciando gli spazi vuoti delle mancanti e inserendovi le altre¹⁹³. Sarebbe utile, anche nel generale intento di far rivivere le devozioni locali, affiancare un pannello fotografico con

l'immagine della vara di Santa Cristina, già nella stessa cappella dedicata alla Santa in Cattedrale e oggi conservata nella Cappella delle Reliquie, opera del 1556 di Paolo Gili con la collaborazione di Andrea di Peri e Scipione Casella, le cui formelle d'argento raffiguranti scene della vita della Santa sono strettamente derivate da quelle dell'arco marmoreo gaginiano, come consentono ancora di evidenziare le parti originali superstiti, malgrado anche la vara abbia subito nel tempo diversi restauri¹⁹⁴.

Non poteva mancare al Museo una statua marmorea della *Madonna di Trapani*, una delle diverse copie dell'originale di Nino Pisano realizzata *ante* 1368, del Santuario dell'Annunziata di quella città. La statua del Museo, dalla policromia non originale, ma ridipinta, è opera di bottega gaginiana del XV secolo¹⁹⁵. (fig. 61)

Nella stessa sala è una statua di *Santa Barbara* (fig. 62), altra martire, vissuta nel III secolo in Asia Minore e ricordata nella *Legenda aurea*, e solitamente accompagnata da una torre con tre aperture simboleggianti la Trinità, in cui venne rinchiusa dal padre¹⁹⁶. L'opera proviene dal coro della Cappella del Seminario Arcivescovile (già proveniente dalla Chiesa dedicata alla Santa), oggi ad uso della Facoltà Teologica San Giovanni Evangelista, nell'edificio contiguo al palazzo Arcivescovile, dove la statua non è stata riportata per lasciarla alla più ampia fruizione museale. La scultura portava la data 1496 e l'iscrizione con i nomi dei committenti: "C. P. Magnifico Joanne Antonio Perdicaro Egregio Notario Antonio Scolaro Rectoribus"¹⁹⁶. La statua marmorea era stata trasferita nella Chiesa di Santa Barbara in via Alloro, costruita nel 1666 dalla maestranza degli stagnari, insieme alla confraternita della Sciabica, distrutta dai



Fig. 63 - Francesco Laurana, *Giovane cavaliere giacente*, seconda metà del XV secolo, marmo.

bombardamenti dell'ultima guerra mondiale¹⁹⁷. La costruzione del Seminario Arcivescovile fu voluta dall'Arcivescovo Cesare Marullo, che lo fece realizzare prospiciente all'attuale Villa Bonanno, proprio sul sito dell'antica Chiesa di Santa Barbara Sottana, affidandone la realizzazione all'architetto piemontese Giorgio Di Faccio, che venne iniziata nel 1583 con cerimonia ufficiale alla presenza di Marcantonio Colonna e celebrata con tre me-

daglie commemorative coniate da Nibilio Gagini e da una lapide di Vincenzo Gagini, ancora visibile nel vestibolo d'ingresso¹⁹⁸. Nel 1587 viene realizzato da quest'ultimo il balcone con le mensole figurate del Palazzo Arcivescovile, divenendo il modello per l'altro dovuto nel 1840 ad Emmauele Palazzotto e Valerio Villareale, che presenta nelle mensole teste di artisti (da sinistra: Pietro Novelli, Ignazio Marabitti, Giuseppe Venanzio Mar-



Fig. 64 - Sala di Antonello Gagini e della Scultura del Cinquecento.

vuglia, Giuseppe Velasco, Vincenzo Riolo)¹⁹⁹. Nello stesso ambiente dedicato alla scultura del Quattrocento è programmato l’inserimento della figura di un giovane cavaliere giacente, proveniente dalla distrutta Chiesa di San Giovanni e Giacomo a Porta Carini, riferita a Francesco Laurana²⁰⁰, restaurata da Mauro Sebastianelli (a spese degli Amici dei Musei Siciliani) (fig. 63). Lauranesco è considerato dal Pottino il bassorilievo a mo’ di “stiacciato” raffigurante la *Fuga in Egitto*, talora considerato di Antonello Gagini²⁰¹ di cui è previsto l’inserimento tra i marmi della sala successiva dedicata a quell’artista.

Mons. Pottino definisce “tardo rinascimentale” l’altorilievo marmoreo della *Madonna di Loreto* della stessa sala²⁰². Dell’opera è opportuno spiegare l’iconografia, poco diffusa in Sicilia.

Attende per essere esposto dopo un idoneo restauro, come numerose altre opere conservate nei depositi del Museo, il rilievo centinato in terracotta invetriata raffigurante la *Madonna con il Bambino*, attribuito ad Andrea della Robbia nell’ultimo quarto del XV secolo, proveniente dalla Chiesa di San Nicolò Lo Gurgo, dove era posto sulla facciata nel lato sinistro del portale²⁰³.



Fig. 65 - Antonello Gagini e aiuti, *Elemento decorativo della tribuna della Cattedrale*, 1507-1515 ca., marmo.

SALA DI ANTONELLO GAGINI E DELLA SCULTURA DEL CINQUECENTO

Tra le opere dell'inizio del Cinquecento sono le sculture di Antonello Gagini e bottega. Opera di cultura gaginiana, da datare tra tardo-Quattrocento e primo Cinquecento è il *Crocifisso* in mistura proveniente dalla Chiesa di San Nicolò Lo Gurgo²⁰⁴. L'esposizione dell'opera è condizionata ad un urgente restauro, la cui illustrazione potrà fornire al visitatore interessanti notizie sulla sua tecnica realizzativa che sapientemente unisce legno, tela e colla, già utilizzata nella bottega di Antonello Gagini e dal maestro stesso, come nei *Crocifissi* della Chiesa Madre di Alcamo e di Assoro²⁰⁵, e che avrà una larga diffusione in epoca successiva specialmente nell'area trapanese dell'isola.



Fig. 66 - Antonello Gagini e aiuti, *Lo "Spasimo" e la "Elevazione della Croce"*, 1507-1515 ca., marmo.



Fig. 67 - Bottega di Antonello Gagini, *Capitello della Tribuna della Cattedrale*, 1507-1515 ca., marmo.

Dovuta alla bottega gaginiana è la statua lignea di *San Giacomo Maggiore*, di cui un programmato restauro dovrebbe consentire la prossima esposizione. La scultura, proveniente dalla Chiesa dei Santi Giovanni e Giacomo a Porta Carini, che non esiste più, dove era pure l'altra di *San Giovanni*, che si trova oggi nella Chiesa di San Giovanni dei Lebbrosi, presenta, come già notava Mons. Filippo Pottino, caratteri vicini all'arte gaginiana²⁰⁶. Un preciso raffronto si può fare con la statua marmorea dello stesso soggetto già nella tribuna e ora posta tra quelle che ornano la conca absidale della Cattedrale²⁰⁷. San Giacomo fu detto Maggiore per distinguerlo dall'altro apostolo, cugino di Gesù definito Minore, era il fratello dell'Evangelista Giovanni e morì decapitato al tempo di Erode Agrippa, intorno al 42 d. C.²⁰⁸ Si può pure inserire in ambito gaginiano la scultura lignea dorata di San Giovanni Battista, opera tardo-cinquecentesca, proveniente dalla Chiesa di San Cristoforo, già nella Chiesa di San Giovanni Battista La Galca, anch'essa bisognosa di un restauro che ne consenta l'esposizione²⁰⁹.



Fig. 68 - Antonello Gagini e aiuti, *Parasta della Tribuna della Cattedrale*, post 1507, marmo.

Nella sala è esposta la scultura marmorea di *Santa Restituta* riferita dal Kruft ad Antonello e Giacomo Gagini, proveniente dalla Chiesa di Santa Chiara e poi passata in Cattedrale. La statua di cui fece il disegno Antonello nel 1535, fu realizzata dal figlio Giacomo nel 1557²¹⁰. A Fazio Gagini Kruft riferisce la formella già posta alla base della statua di Sant'Elena già in Cattedrale, oggi nel Santuario di Gibilmanna, conservata nei depositi del Museo in attesa di essere esposta vicino a quella della *Decollazione del Battista*, opera di Scipione Casella del 1542, base della statua del Santo proveniente dall'omonima cappella della Cattedrale²¹¹.

La tribuna marmorea della conca absidale



Fig. 69 - *Veduta della Cattedrale*, incisione da Gramignani, 1760.

della Cattedrale di Palermo fu commissionata dall'Arcivescovo Giovanni Paternò nel 1507 ad Antonello Gagini, con atto notarile redatto alla presenza del vicerè don Raimondo Cardona. In quell'occasione l'artista aveva presentato un disegno dell'opera su pergamena²¹². La grandiosa opera, smembrata alla fine del XVIII secolo, come ricordato, su progetto di Ferdinando Fuga, venne in gran parte riutilizzata nella Cattedrale stessa. Dei numerosi frammenti finiti nei depositi della stessa e già ricoverati al Museo Diocesano si espongono solo taluni elementi decorativi (fig. 65), taluni peraltro ritenuti proprio della mano del maestro dal Krufft, due formelle, cui dovettero collaborare con il maestro i figli²¹³. Una raffigura l'*Elevazione della Croce* e l'altra, particolarmente significativa, ripropone in marmo lo *Spasimo* di Raffaello (fig. 66), oggi al Museo del Prado di Madrid, proveniente dalla Chiesa di

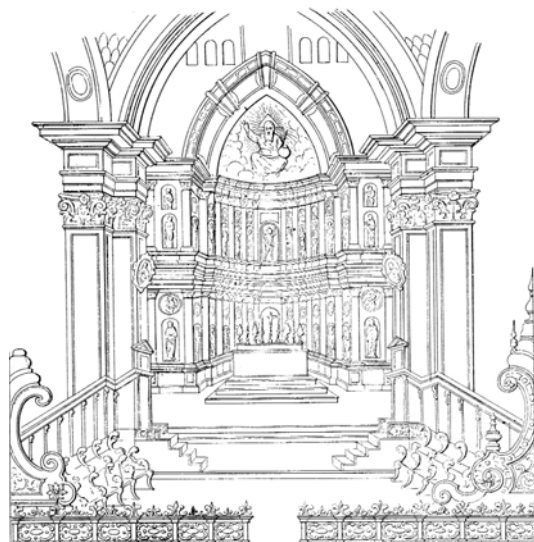


Fig. 70 - *Veduta della Tribuna*, incisione da Di Marzo, 1880.

Santa Maria della Vittoria di Palermo, per la quale era stato realizzato e che divenne fonte d'ispirazione per gli artisti dell'epoca che ne proposero diverse repliche. Particolarmente significativo risulta in proposito ricordare che la cornice marmorea del dipinto era stata realizzata proprio da Antonello e che oggi è in attesa di essere ricomposta nella Chiesa cui era destinata *ab origine*²¹⁴. Gioacchino Di Marzo, a proposito della formella marmorea di tal soggetto, scrive: "Consta intanto del sommo Antonello avere dinanzi scolpito per la parte inferiore nel fondo della Tribuna del Duomo stesso, due storie dello Spasimo e della Sepoltura di Cristo, le quali poscia egli tolse, sostituendone altre del Transito ed Assunzione di Nostra Donna sotto la statua di essa recata in cielo dagli angeli. Notando quindi l'Auria, l'Amato e il Mongitore come opere di quel sommo due storiette (...) dello Spasimo e

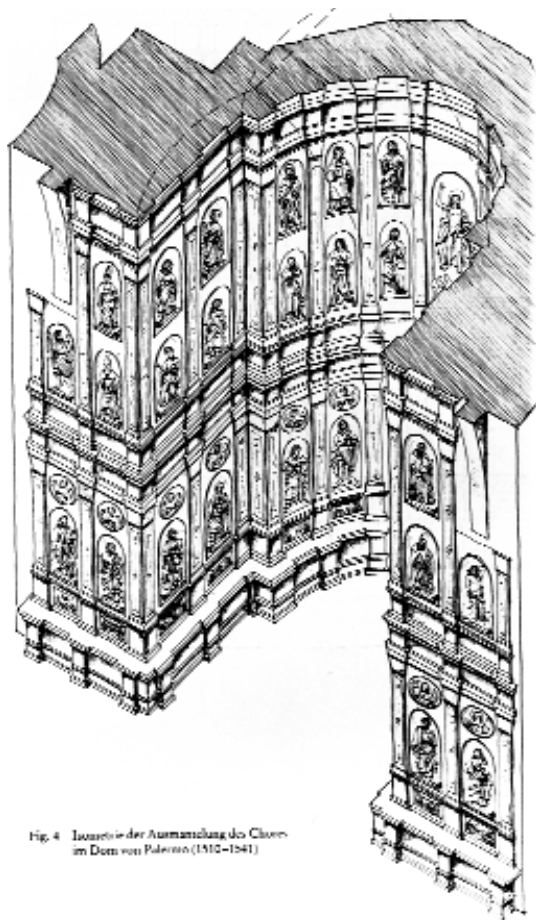


Fig. 4. Isometrie der Ausmalung des Chores im Dom von Palermo (1510-1541)

Fig. 71 - Ricostruzione della Tribuna marmorea della Cattedrale, da Krufft.

del Cristo deposto (...) esistenti nella Cappella del Crocifisso e distinte dalle altre due dei soggetti medesimi, che ivi facevan parte dell'arco di marmo di questa cappella eseguite da Fazio e Vincenzo Gagini dopo il 1539". Conclude il Di Marzo: "sembra da ciò lecito sospettare, che le cennate due storie scolpite da Antonello (...) siano le stesse che furono poilocate nella cappella anzidetta (...). Nulla altronde di queste rimane più

ai nostri giorni, giacchè distrutta la vecchia cappella (...) andarono disperse"²¹⁵. Grazie alle indicazioni date dal Di Marzo è stato dunque possibile individuare le due storiette che lo studioso non ebbe la fortuna di ritrovare nei diversi depositi di materiali della Cattedrale e del Palazzo Arcivescovile e che sono distinguibili da quelle attualmente nell'altare del Crocifisso della Cattedrale, pure ricordate dallo stesso come opere di Fazio e Vincenzo Gagini, che l'avevano realizzate per arco della stessa cappella, di cui si potranno affiancare le immagini nell'esposizione museale.

Nella bottega gaginiana viene più volte ripetuto il tema dello "Spasimo", nella Chiesa di San Nicolò di Randazzo, da Antonino Gagini e Baldassare Massa, nella Badia Grande di Alcamo e ancora da Antonino nella Chiesa di Sant'Antonio Abate a Palermo²¹⁶.

L'unica parasta della tribuna conservata al Museo, di cui è programmato il prossimo inserimento nella sala, considerata opera di Antonello dal Krufft²¹⁷, come le altre sparse nelle cappelle della Cattedrale, è caratterizzata da quel repertorio decorativo ricco di candelabra, grottesche, figure mostruose e di animali, tipico del periodo tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento che s'incontra nelle più diverse manifestazioni dell'arte, dalle cornici lignee a quelle dei codici miniati anche in Sicilia. Non a caso Gioacchino Di Marzo nel descrivere l'opera si sofferma sugli ornati di tali paraste marmoree: "Con vaghi avvolgimenti di foglie, con putti, vasi, maschere, sirene e strani grotteschi animali viene dato libero campo a' capricci del gusto, il quale però, guidato vi dal miglior sentimento dell'arte, vi attinge in vero il sommo della bellezza (...) Comunque non si possa concepire più adesso qual

sorprendente effetto dovevan produrre posti nella tribuna a decoro di sì gran copia di pilastri terminati da conforme eleganza di capitelli”²¹⁸. Qualora vi sarà uno spazio sufficiente al Museo, sarà utile di certo inserire nei pannelli didattici anche le immagini delle diverse paraste riprodotte nel volume del Di Marzo, nonché qualche immagine della loro attuale ubicazione nella Cattedrale. È auspicabile inoltre una maggiore presenza di capitelli, molti ancora nei depositi del Museo, raffrontabili anch’essi con le riproduzioni dello stesso testo²¹⁹ (fig. 67).

Filippo Pottino così si sofferma sulla parasta del Museo: “Della Tribuna fece parte, con altre, la candelabra di straordinaria eleganza, mirabile per finezza d’esecuzione, per fantasioso intreccio di motivi ornamentali di rami, di foglie, figure, animali, per cerea morbidezza plastica. Dalla base a soggetto pagano faunesco, con l’arca dei sacrifici si accede con le variazioni più ardite in sequenza di delicatissimi ornati al sommo, culminante con la figurazione del simbolico pellicano che nutre col suo sangue i piccoli nati. Chi non scorge nascosta, ma animatrice un’intenzione che trascende il libero gioco dell’ornato in frequenza immateriale di espressione che trasporta intanto al gusto dei raffaelleschi grotteschi delle Logge Vaticane”²²⁰ (fig. 68).

Sinteticamente Francesco Abbate riesce a indicare le componenti culturali dell’arte di Antonello: “alla base (...) si pone innanzi tutto la tradizione paterna, arricchita dalla schiera numerosissima di collaboratori e seguaci (...) e, forse ancor più determinante quella lauranca. Su queste basi le caratteristiche figurative di Antonello crescono aggiornandosi sui grandi fatti napoletani e romani del primo Cinquecento, tanto scultorei



Fig. 72 - *Plastico della Tribuna marmorea della Cattedrale*, ricostruzione del Prof. Salvatore Rizzuti e dei suoi allievi.

che pittorici: Giovanni da Nola, gli Spagnoli, Sansovino, ma anche il portato leonardesco-raffaellesco di un Cesare da Sesto”²²¹.

Particolarmente utili si presentano in questo caso i pannelli fotografici e didattici che mostrano la tribuna quando era ancora *in situ* nella conca absidale della Cattedrale, attraverso un’antica stampa del Gramignani (fig. 69), la sua riproposizione del Di Marzo (fig. 70) e la ricostruzione grafica del complesso scultoreo fatta dal Kruft (fig. 71), per offrire così un’immagine perduta²²². È stato inoltre esposto lo studio della ricostruzione dell’intera tribuna marmorea realizzato dagli allievi dell’Accademia di Belle Arti di Palermo,

guidati dal prof. Salvatore Rizzuti²²³, che consente di riproporre così un'immagine perduta (fig. 72). Indispensabile risulta tuttavia la prossima auspicabile esposizione della parasta e di altri frammenti di elementi decorativi della tribuna, perché gli apparati didattici non risultino prevaricanti, come già notato, rispetto alle opere del Museo di cui vogliono in qualche modo far rivivere la storia ma che sono le vere protagoniste dell'esposizione e che l'allestimento e gli apparati ad esso collegati non devono mai soverchiare.

Non si possono non riportare alcuni passi di Gioacchino Di Marzo, relativi ai feroci commenti dell'illuminato studioso sull'antistorica ristrutturazione della Cattedrale e lo smembramento della tribuna: "Chiamato espressamente in Sicilia dal napolitano Serafino Filangieri, arcivescovo di Palermo, il fiorentino architetto cavalier Ferdinando Fuga, che in Napoli era a servizio della corte, ed avutone incarico di proporre cheché stimasse opportuno fare nel duomo palermitano, che si dicea, bisognoso di risarcimento in molte parti delle sue fabbriche, non avea esitato costui nel maggio 1767 a dar fuori un disegno di total rinnovazione, per cui distruggendo quanto più si potesse di preziosità dell'antico in quel famoso tempio, si desse luogo ad ammodernarlo di pianta, a svecchiarlo del gotico e a tutto rifarlo di nuovo toscano stile. Alla vandalica proposta vivamente si opposero i Palermitani e lungo tempo resistettero (...) ma per disavventura prevalsero (...) in fine le autorità e i maneggi del napolitano prelato (...) e così a re Ferdinando fu carpita nel 1781 la decisiva deliberazione di dare effetto ad un de' più pazzi e dannosi devastamenti, che segnano di maggiore onta e vergogna l'uma-

na stoltezza. Fu allora che datosi corso per quasi vent'anni all'opera di spietata distruzione, (...) scomparve affatto la grand'abside per dar luogo al cappellone odierno, andando con quella totalmente distrutta e scomposta la mirabile opera del Gagini. Di quell'immensa composizione di pregiatissimi marmi, che contenea non meno di quarantacinque statue, oltre le mezze figure, le storie ed ogni bellezza di ornati, nulla più fu lasciato a serbarne a' posteri alcuna distinta idea della passata magnificenza, sconvoltone, divisono e separatone il tutto (...) Ma da quel tanto, che di sì pregiate sculture scampò alla sfrenata barbarie de' rinnovatori, risulta tuttavia in modo insigne (...) l'altissimo valore di Antonello e della sua scuola"²²⁴.

Tra i frammenti marmorei che attendono di essere esposti sono pure lastre con intarsi a mosaico già del soglio reale realizzato da Pietro di Bonitate nel 1472 e di quello arcivescovile, entrambi della Cattedrale, realizzato nel 1544 da Giacomo, Fazio Gagini e collaboratori²²⁵.

SALA DEI MARMIS MISCHI

Numerosi sono i frammenti di marmi *mischi* barocchi provenienti dalla Cattedrale di Palermo, insieme ai frammenti marmorei dei mausolei degli arcivescovi, dalla stessa provenienza, smembrati nella ricordata funesta operazione progettata da Ferdinando Fuga e che, nella vecchia esposizione museale, erano, ove possibile, talora parzialmente ricomposti, grazie anche a descrizioni di studiosi locali, preziose fonti storiche per l'arte siciliana, come l'Amato e il Mongitore²²⁶. Il folto gruppo degli angeli putto marmorei fram-



Fig. 73 - Marmoraro palermitano, *Marmi mischi*, secolo XVII.

mentari, tanto cari a Mons. Paolo Collura, analogamente provenienti dalla Cattedrale, danno il segno dell'arricchimento della decorazione barocca nel passare dal marmo *mischio* a quello *tra mischio*, da cui emergevano festosi putti, talora di gusto serpottesco. Lo spazio a disposizione attualmente consentirà l'esposizione forse solo di un esempio di tali accattivanti sculture, da affiancare a quella peraltro purtroppo in atto esigua dei marmi mischi (fig. 73), anch'essa da incrementare prossimamente con la scelta di alcuni dei tanti pregiati frammenti ancora conservati nei depositi del Museo.

Particolarmente interessante è la collezione delle mattonelle maiolicate del Museo, raccolta da Mons. Bartolomeo Lagumina e passata dal Museo Nazionale a quello Diocesano per volontà del Direttore del periodo, Enrico Brunelli. Una parte delle mattonelle della stessa collezione si trova nel vestibolo

che precede il tesoro della Cattedrale di Palermo, un'altra è conservata nei depositi del Museo e solo una piccola, ma significativa, parte è attualmente in esposizione²²⁷. È indispensabile per opere come queste spiegare origine e funzione al visitatore. Si tratta per lo più di mattonelle maiolicate di censo dei secoli XVI, XVII e XVIII, provenienti ora da oratori, ora da chiese e monasteri, come quelle con lo stemma di *Santa Maria di Monserrato* dei Padri Benedettini Spagnoli, o quello di *San Benedetto* a Monreale, con una stella sormontata dalla corona del re normanno Guglielmo II, o quello del Monastero dell'*Assunta* dell'Ordine dei Carmelitani. Alcune recano stemmi di nobili famiglie, o di vescovi, ma anche di artigiani. Si segnalano quelle della Congregazione del *Santissimo Sacramento*, quella della *Madonna della Mazza* della Confraternita del *Soccorso*, quella della *Madonna della Consolazione nel*

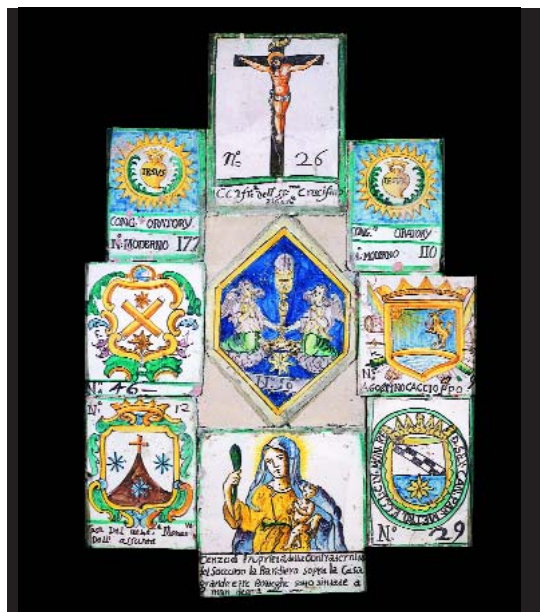


Fig. 74 - Maestri siciliani, *Mattonelle maiolicate di censo*, XVII-XVIII secolo.



Fig. 75 - Giuseppe Di Bartolo da Caltagirone, *La Madonna con il Bambino e i Santi Rocco e Francesco di Paola*, 1887, mattonella maiolicata.



Fig. 76 - Maestri siciliani, *Mattonelle maiolicate di censo*, XVI-XVII secolo.



Fig. 77 - Argentiere palermitano, *paliotto d'altare*, 1738 ca., argento sbalzato e cesellato.

deserto, oggi non più esistente, la cui devozione fioriva nell'Oratorio di San Mercurio, descritta dal Cannizzaro, come riporta il canonico Antonino Mongitore, quella già della distrutta Chiesa di *San Giovanni decollato* con la croce dei Cavalieri di Malta, quella con l'*Annunciazione*, dell'omonima Confraternita già a Porta San Giorgio, quella con la *Madonna delle Grazie*, nella tradizionale iconografia che la propone mentre allatta il Bambino – con l'iscrizione: *Prop(rietas) del Ven(erabile) Monas(tero) di S. Maria la Vergi(ne)* –, quella con la *Maddalena* con il vaso dell'unguento dell'omonima Confraternita, quella con le insegne del *Santissimo Crocifisso* all'Albergheria, quella con l'*Ecce Homo*, *Signori della Pietà*, del Monte di Pietà (figg. 74-75); tra le mattonelle maiolicate con stemmi vescovili si ricorda quella con le insegne araldiche di Mons. Ludovico I de Torres²²⁸. La mattonella maiolicata che presenta la *Madonna con il Bambino tra i Santi Rocco*

e *Francesco di Paola* come lascerebbero supporre le figure di Gesù e Maria sullo sfondo, anch'esse tuttavia, non originali, poiché il Cristo è contornato dalla corona di dodici stelle attributo iconografico dell'Immacolata, reca la firma del maestro maiolicaro, *Giuseppe Di Bartolo di Caltagirone*, fatto assai raro, e la data 1887 (fig. 76)²²⁹.

Ritorna al Museo Diocesano, dopo aver per un certo periodo di tempo ornato l'altare maggiore della Cattedrale di Palermo, il *paliotto architettonico* di argentiere palermitano del 1738 (fig. 77), proveniente dalla Chiesa dei Santi Cosma e Damiano (e, forse, prima dalla chiesa della confraternita di Gesù e Maria in Sant'Aniano che si trovava pure al Capo, le figure del Santo medico e dell'angelo in rame dorato di sinistra sono peraltro un rifacimento del XX secolo su calco di quelle di destra ancora esistenti), da ricondurre verosimilmente all'ideazione dell'architetto Nicolò Palma, secondo l'uso del tempo che vedeva



Fig. 78 - Ricomposizione del soffitto dipinto della navata della Chiesa dell'Annunziata, Mario di Laurito, 1536, legno dorato, tempera su tela.

anche importanti architetti esercitarsi nel fornire disegni di apparati decorativi²³⁰. L'opera d'argento veniva protetta e nascosta da un contropalio ligneo, dorato nelle parti più interne e colorato nelle esterne, pure conservato al Museo e che merita di essere affiancato al primo nell'esposizione quando vi sarà lo spazio disponibile²³¹. In attesa che questo palio d'argento possa divenire anche nella sala del Museo la parte frontale di un altare simulato, ornato con tutte le usuali suppellettili liturgiche e sormontato da una pala d'altare, in modo da ricreare l'ambiente di provenienza e la funzione originaria, si sono posti ai suoi lati due *angeli tedofori* lignei e dorati della metà del XVIII secolo, provenienti dalla Confraternita della Madonna degli Agonizzanti²³², per rimandare in qualche modo proprio all'ambientazione originaria.



Fig. 79 - Ricomposizione del soffitto dipinto del transepto della Chiesa dell'Annunziata, Mario di Laurito, 1536, legno dorato, tempera su tela.

SALE DI MARIO DI LAURITO, DELLE VEDUTE DELLA CITTÀ E DEL MANIERISMO

Si torna al piano terreno attraverso una scala che riporta al percorso relativo alla pittura e alle arti decorative dal Cinquecento. Nel pianerottolo sono stati inseriti i pannelli didattici, già realizzati per la Mostra delle opere del Museo del 1998²³³, che presentano le riproduzioni di antiche fotografie dell'intero complesso del soffitto dipinto del 1536 della Chiesa dell'Annunziata di Mario di Laurito²³⁴, quand'era ancora *in situ*, nonché la ricomposizione, realizzata da Enzo Brai con moderni mezzi tecnici, delle tele (fig. 78), recentemente restaurate per essere esposte alla Mostra di Vincenzo da Pavia, curata da Teresa Viscuso, entro le perdute cornici²³⁵. Diviene così più intelligibile l'originaria univocità di quell'insieme di dipinti

già mirabilmente riuniti dalle cornici ligne del soffitto variamente lavorato, arricchito e impreziosito da fregi fitomorfi aurei, interessante e raro esempio di carpenteria siciliana della prima metà del Cinquecento, purtroppo oggi distrutto. Il soffitto rappresenta dunque un triste esempio di apparato decorativo che segue il destino del suo contenitore architettonico, che, essendo ancora considerato elemento ornamentale secondario, minore, al tempo della seconda guerra mondiale, venne salvato solo nella parte dipinta. Staccate così le tele, vennero abbandonate le cornici lignee magistralmente scolpite da abili maestranze palermitane. E il soffitto cadde sotto i bombardamenti insieme alla chiesa; non essendosi allora provveduto a salvare l'intero complesso, l'opera d'arte nel suo insieme e non solo una parte²³⁶.



Fig. 80 - Mario di Laurito, *Tabernacolo con angeli*, legno dorato, tempera su tavola, prima metà del XVI secolo.



Fig. 81 - Mario di Laurito, *Ricomposizione del trittico del Cancelliere entro la cornice*, tempera e olio su tavola, prima metà del XVI secolo.



Fig. 82 - Mario di Laurito, *San Benedetto*, sportello laterale del Trittico del Cancelliere, tempera e olio su tavola, inizi del XVI secolo.

Queste tele, l'unico complesso di opere certe di Mario di Laurito, sono tutte conservate al Museo Diocesano, grazie anche alla sensibilità del Dott. Vincenzo Abbate, Direttore della Galleria Regionale della Sicilia, che ha ceduto in deposito al Museo Diocesano anche le due che si trovavano nei depositi di Palazzo Abatellis e che si spera, quando verrà realizzato il nuovo Museo, possano essere tutte quivi complessivamente esposte. Oggi è stata realizzata solo l'esposizione di una piccola parte, ponendola al centro della sala dedicata alle opere del tardo manierismo, coerentemente rimontate nel soffitto, consentendo così la visione originaria, prevista dal pittore che non le aveva rifinite come sarebbe stato necessario fare per le pale d'altare che andavano viste a distanza più ravvicinata. L'architetto della Soprintendenza, Marilù Miranda, che ha curato l'allestimento, le ha inserite in una cornice lineare, come inesistente, fungente solo da supporto, lasciando alle immagini dei pannelli di riportare alla memoria le cornici originali, ma senza operare un falso storico. Nell'esposizione, come nel restauro, i criteri scientifici ispirati a Cesare Brandi si devono mettere in atto non solo per la pittura e la scultura, ma analogamente per tutte le opere d'arte decorative. Le tele, che raffigurano *Scene della vita della Vergine*, occupavano la navata centrale e terminavano nel transetto della chiesa (fig. 79). Qui erano al centro l'*Annunciazione* circondata dalle figure dei *Profeti Isaia, Geremia, Daniele e Ezechiele*, seguivano nella navata la *Visitazione*, la *Nascita di Gesù*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Circoncisione*, la *Fuga in Egitto*, la *Disputa con i Dottori*, la *Sacra Famiglia*, le *Nozze di Cana*, la *Predicazione di Gesù*, l'*Ascensione*, la *Pentecoste*, la *Madonna del Soccorso*, la *Madonna Odigitria*, la *Morte della Vergine* e l'*Assunzione*.



Fig. 83 - Giovanni Gili e Mario di Laurito, *San Nicola di Mira*, legno policromo a estofado, prima metà del XVI secolo.

Purtroppo queste tele avevano subito già notevoli danni quando si trovavano ancora nel luogo originario. Il Di Giovanni nel 1894 scrive: “per la ristorazione” del soffitto dipinto “fu fatta l’impalcatura da più di dieci anni e fin oggi non si è messo mano all’opera”²³⁷. Il Siciliano nel 1917 fornisce altre preziose notizie: “le tegole di coverticcio spostate, in parte rotte e mancanti lasciavano all’interno della chiesa penetrare le acque piovane rovinando le tele dipinte dal Laureto le quali, tarlate, lacerate, mancanti pezzi, e con macchie di umidità, pendevano a brandelli e molte figure qua e là avevano perduto il colore (...) Poterono in dicembre 1916 intraprendersi i lavori di ripristino e di consolidamento (...) del soffitto. Ne furono esecutori i Professori Vittorio Griffò e Filippo Fazzino (...) le tele dipinte vennero incollate sopra un’altra tela, (...) tutte le parti mancante di queste tele si supplirono con la tela della stessa grana (...) e sono state coperte con tinte d’accompagnamento, avendo tenuto conto di non entrare con tinte di restauro nel campo delle pitture originali, le quali sono state semplicemente tenute a secco e con accuratezza si sono fatte scomparire le macchie d’umidità. Ond’è che i dipinti così consolidati e restaurati sono tornati ad occupare i lacunari del soffitto”²³⁸. Le tele del soffitto del transetto, raffiguranti l’Annunciazione della Vergine tra quattro profeti, vennero restaurate nel 1918, come risulta dalla relazione dell’allora Soprintendente Ettore Gabrici, che sottolinea come “i restauri delle tele sono stati eseguiti in guisa che nulla di arbitrario venisse ad alterare l’aspetto originario dei dipinti”²³⁹. Il restauro operato a cura della Soprintendenza, tuttavia, per quanto serio, attento e studiato, ha avuto i limiti legati all’epoca in cui venne eseguito. Ciò è evidenziabile dalla stessa relazione del So-

printendente che, considerando queste tele “di carattere decorativo”, le tratta diversamente che se fossero opere da “cavalletto”²⁴⁰. Tutto ciò non sarebbe certo avvenuto oggi con i moderni criteri del restauro scientifico che non avrebbe consentito tra l’altro che si rifacessero le aureole dei personaggi sacri “con l’intonazione dell’oro antico”, che si ricostruisse la figura quasi totalmente mancante dell’angelo annunziante o che i ritocchi si facessero con tinta neutra e a tempera. Comunque è merito della Soprintendenza del tempo di aver evitato quel restauro di ripristino che avevano intrapreso i rettori della chiesa, che avrebbe rappresentato un “falso” sia dal punto di vista “storico” sia “estetico”, per rifarsi ancora una volta al pensiero di Cesare Brandi, il padre del moderno restauro scientifico.

Sotto il soffitto, nella sala della Maniera, è stata collocata la *custodia a tabernacolo* di legno dorato della prima metà del XVI secolo, proveniente dalla Cattedrale, che, prima del recente restauro curato dalla competente Soprintendenza, recava al centro l’immagine, non originaria e non pertinente, della *Madonna con il Bambino*, già attribuita a Cesare Magni, e che presenta negli sportelli laterali due angeli di Mario di Laurito (fig. 80)²⁴¹. I decori del tabernacolo ligneo sono strettamente raffrontabili a quelli delle paraste della tribuna guginiana, come sarà possibile evidenziare in un altro pannello esplicativo, e come divenne caratteristico per molte cornici lignee di dipinti della prima metà del Cinquecento. Si potrebbe inserire in questo ambiente anche uno di quei frammenti marmorei che riportano gli stessi decori degli intagli lignei della cornice.

Grazie a questa serie di tele, per quanto molto rovinata, restaurata e già all’origine destinate ad essere guardate a distanza, è



Fig. 84 - Mario di Laurito, *Madonna con il Bambino e i Santi Rocco, Sebastiano, Venera, Rosalia, Cristina, Ninfa, Agata e Oliva che proteggono Palermo*, 1530, tempera e olio su tavola.



Fig. 85 - Simone de Wobreck, *Palermo liberata dalla peste*, 1576, olio su tavola, (part.).

stato possibile attribuire al pittore diverse altre opere tra cui il *Trittico del Cancelliere* del Museo, proveniente dalla chiesa del Cancelliere, già nella Chiesa del Monastero di Monte Vergini, dunque, come nota Vincenzo Abbate, “di sicura alta committenza claustrale benedettina”²⁴². Con quest’opera si entra nella sala della torre che partendo dalle opere di Mario di Laurito raccoglie anche diversi dipinti raffiguranti vedute della città e della Cattedrale. Le varie parti smembrate del Trittico raffigurante l’*Adorazione dei Ma-*

gi tra i Santi Girolamo e Benedetto e la Natività nella lunetta, oltre ad essere riunite, vengono affiancate da un pannello riportante una fotografia dell’opera ancora nella cappella della Chiesa del Cancelliere, quando era armonicamente legata e impreziosita dalla ricca cornice (fig. 81), che ancora una volta grazie a moderne tecniche è ricomposta da Enzo Brai. L’opera dovette essere adattata entro quella cornice in occasione del rifacimento della Chiesa del Cancelliere tra Sei e Settecento. La tavola centrale del trittico

con l'*Adorazione dei Magi* è stata esposta al Metropolitan Museum di Manila, nel 1994, per la Mostra *2000 years of Vatican treasures*, realizzata in occasione di una visita in quei luoghi del Papa. Il trittico, come tutte le altre opere di Mario di Laurito del Museo Diocesano, è stato restaurato a cura della competente Soprintendenza in occasione della ricordata *Mostra di Vincenzo da Pavia*. I Magi sono ammantati da sontuose vesti ornate da preziosi monili e recano i loro doni entro auree suppellettili. Stoffe, catene, calici, pissidi rimandano ai rari esempi superstiti dell'epoca e consentono interessanti raffronti. Si notino le catene, le fibule che chiudono i manti che ricordano il tipico gioiello dell'epoca dalla forma circolare, caratterizzato da una gemma centrale e circondato di perle, gioielli tutti raffrontabili ad esempio a quelli analoghi facenti già parte del Tesoro della Madonna di Trapani, oggi esposti al Museo Regionale Pepoli della città²⁴³. Anche la mitra del Santo Abate è ingemmata e tempestata di perle, come ad esempio quella del Tesoro della Cattedrale di Palermo già detta dell'Arcivescovo Giovanni Carandolet e recentemente ricondotta alla committenza del Cardinale Giannettino Doria e alla realizzazione dell'abile orafo smaltatore Don Camillo Barbavara²⁴⁴. I bordi del piviale sono figurati (fig. 82), come gli stoloni policromi ricamati delle pianete quattro-cinquecentesche, ad esempio quella di velluto operato della Chiesa Madre di Petralia Soprana, che richiama immagini antonelliane, come quelle del polittico di San Gregorio del 1473²⁴⁵. Ammantato da una casula con stolone figurato analogamente a quelli del Trittico del Cancelliere è una statua lignea di *San Nicola di Mira*²⁴⁶ (fig. 83), opera attribuita allo scultore Giovanni Gili e al pittore Mario Di Laurito della prima metà del XVI secolo,



Fig. 86 - Simone de Wobreck, *Flagellazione*, olio su tela, 1585.

come si è potuto ipotizzare dopo il restauro scientifico operato sulla scultura lignea, (grazie all'interessamento del Rotary Club Palermo-Cefalù), significativamente esposto accanto al trittico²⁴⁷. La scultura, rivestita da un doppio strato di tela, nello stolone figurato consente peraltro uno specifico raffronto non solo con quello del piviale del San Benedetto del Trittico del Cancelliere dalle stesse particolari edicole turrite, ma anche con i personaggi più semplicemente descritti e analogamente inseriti entro archi dello



Fig. 87 - Vincenzo La Barbera, *Santa Rosalia intercede per Palermo*, 1624, olio su tela.



Fig. 88 - Pittore siciliano, *Veduta della Cattedrale di Palermo, ante 1726*, olio su tela.

stesso pittore già nel Monastero del Santissimo Salvatore, oggi nei depositi di Palazzo Abatellis²⁴⁸. È pertanto possibile ipotizzare che la scultura realizzata dall'abile maestro Gili fosse stata poi dipinta da Mario di Laurito o all'interno della sua bottega²⁴⁹. L'attribuzione al Gili è supportata dal raffronto con la scultura del San Vito, opera del maestro del 1532, individuata da Pierfrancesco Palazzotto, che necessita di un urgente restauro²⁵⁰. San Nicola, nativo di Patara in Licia, vissuto al tempo delle persecuzioni di Diocleziano, vescovo di Mira, presente al Concilio di Nicea, viene generalmente detto di Bari perché le sue spoglie furono traslate a Bari nel 1087, essendo Mira caduta in mano ai Saraceni²⁵¹. Il San Nicola di Mira proviene dalla Chiesa di San Nicolò lo Gurgu, sita vicino a quella di San Domenico, da lungo tempo chiusa al culto. In un inventario del 1846 dell'Archivio Storico Diocesano di

Palermo, relativo alla Chiesa di San Nicolò Lo Gurgu, si ricorda una "statua antichissima" di San Nicola "con baculo e taddema d'argento"²⁵², che a quel tempo erano stati pignorati e oggi sono andati perduti. In occasione del restauro della statua di San Nicolò è stato allestito nel Museo il laboratorio di restauro in una delle sale del piano seminterrato, in modo che il visitatore potesse vedere il restauratore all'opera, ricevere spiegazioni sulle modalità dell'intervento stesso, improntato ai criteri del restauro scientifico di Cesare Brandi anche su un'opera d'arte decorativa e già certamente legata a particolare devozione, ma ormai destinata solo all'esposizione museale e alla conseguente fruizione. Quest'iniziativa è inserita in un più ampio programma che prevede una serie di restauri che saranno condotti con le stesse modalità, aperti al pubblico, realizzati da restauratori di comprovata esperienza, inseriti



Fig. 89 - Giuseppe Venanzio e Alessandro Emanuele Marvuglia, *Modello per la cupola della Cattedrale di Palermo*, inizio del XIX secolo, legno policromo.

negli specifici albi professionali e seguiti non solo dagli esperti del Museo, ma anche, come è prassi, dalla competente Soprintendenza. Le varie fasi del restauro non verranno solo documentate da immagini fotografiche, ma illustrate in appositi pannelli didattici. Tale iniziativa, promossa dal Direttore del Museo Mons. Giuseppe Randazzo, coadiuvato dal vicedirettore Dott. Pierfrancesco Palazzotto, e realizzata grazie all'abilità del restauratore Mauro Sebastianelli, si appresta a diventare una delle diverse fonti d'inter-

se offerte dal Museo Diocesano che tende a porsi come un moderno contenitore propulsore di conoscenze non solo di fede, devozione, arte e storia, ma anche di informazioni diverse non ultime nozioni tecnico-scientifiche.

Tra le altre opere del pittore Mario di Laurito al Museo Diocesano, che attualmente non è stato possibile esporre per mancanza di spazio, è la *Dormitio Virginis*²⁵³ che è strettamente raffrontabile alla tela dallo stesso soggetto del soffitto dell'Annunziata, come peraltro la *Natività* della lunetta e l'*Adorazione dei Magi* del Trittico del Cancelliere che sembrano trovare tutte il loro prototipo in quelle tele, purtroppo ormai sbiadite, dove le figure risultano talora evanescenti. Il pittore dipinse ancora un'altra versione della Morte della Vergine, molto vicina stilisticamente e compositivamente alle precedenti, tanto da non lasciare dubbi sulla sua attribuzione, anche solo attraverso una vecchia immagine fotografica, che sarà opportuno, nella prossima auspicabile nuova esposizione delle opere nei locali complessivamente restaurati, affiancare in un pannello fotografico²⁵⁴.

Mario dovette nascere a Laurito, vicino Salerno, nella seconda metà del XV secolo, ma la prima notizia certa della sua attività risale al 1501 a Napoli. Nel 1503 risulta già trasferito in Sicilia e della sua produzione pittorica nell'isola rimangono diverse notizie documentarie ma nessuna opera superstite, fatta eccezione per il ricordato soffitto dell'Annunziata. Mario di Laurito, partendo a Napoli da esperienze di tipo melozzesco-antoniazzesche, affini ai modi di Cicino da Caiazzo, giunto in Sicilia, si lascia trasportare verso forme devigliane, forse spinto a tale scelta dai desideri della committenza locale, tanto che prima che Gioacchino Di Marzo ritrovasse l'atto di commissione del sof-



Fig. 90 - *La sala della Maniera.*

fitto dell'Annunziata al pittore, queste tele venivano riferite proprio a Tommaso De Vigilia²⁵⁵. La sua pittura, non scevra di caratteri fiamminghi, volge verso un'intonazione spagnoleggiante alla Jacomart Baço, tramite Juan Rexach. A Napoli Mario dovette conoscere anche l'opera di Francesco Pagano, con il quale presenta certe affinità culturali, come probabilmente anche quella di Riccardo Quartararo, di cui peraltro potè poi rivedere i dipinti anche in Sicilia. In Mario di Laurito sono notevoli inoltre le influenze an-

tonellesche; se potè conoscere l'opera di Antonello a Napoli, certamente rafforzò tale conoscenza in Sicilia, come dimostrano i suoi diversi dipinti tratti da modelli antonelliani, non ultime le due *Dispute di San Tommaso e di San Domenico*, oggi esposte a Palazzo Abatellis, che rimandano ad un esemplare perduto, già nella chiesa di San Domenico di Messina. L'arte di Mario mostra inoltre forti somiglianze con quella di Antonello De Saliba, tanto che alcune sue opere, come lo stesso Trittico del Cancelliere, sono state talora a

questi attribuite²⁵⁶. Recenti ricerche documentarie hanno permesso di rilevare una possibile attività del pittore in qualità di miniatore presso l'Abbazia di San Martino delle Scale²⁵⁷. Un dipinto, raffigurante la *Sacra Famiglia con San Gioacchino e Sant'Anna*, da aggiungere agli altri a lui attribuiti, è stato inoltre individuato nella Chiesa Madre di Corleone²⁵⁸, opere da presentare affiancate a quelle esposte del pittore, in futuro, tramite pannelli fotografici, per completarne la visione della poliedrica attività.

Dopo il recente restauro, si può considerare opera di Mario di Laurito anche la tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino e i Santi Rocco, Sebastiano, Venera, Rosalia, Cristina, Ninfa, Agata e Oliva* che sovrastano e proteggono la città di Palermo, offrendone una interessante veduta ove non manca la Cattedrale (fig. 84). La tavola venne commissionata dal Senato di Palermo come ex voto perché la città era stata risparmiata dalla peste che aveva colpito Messina e altri centri dell'isola e portata solennemente nella Chiesa di Santa Venera il 26 luglio 1530, come informa il Mangananti²⁵⁹. La pittura, ove sono raffigurati tutti i Santi "patroni di Palermo", si trova al Museo Diocesano, come precisa Mons. Pottino, in "deposito da parte della pia e nobile Compagnia della Pace che la possiede come proprietaria della Chiesa di Santa Venera non più officiata perché fatiscante"²⁶⁰. Grazie alla disponibilità della Compagnia, l'opera è stata lasciata in deposito al Museo, offerta, dunque, ad una più generale fruizione²⁶¹.

Tra i Santi protettori contro il terribile flagello della peste sono in particolare Rocco e Sebastiano. Il primo, vissuto tra il XIII e il XIV secolo, è solitamente raffigurato con bastone, bisaccia e conchiglia, attributi usuali del pellegrino che si riferiscono al suo viaggio a Roma. È caratteristico il suo gesto di mostra-

re il bubbone nella gamba e spesso è accompagnato da un cane. San Sebastiano, martire cristiano del III secolo, è solitamente rappresentato con il corpo martoriato da frecce, che tuttavia non lo uccisero, riferendosi ad uno dei diversi martiri subiti²⁶².

Un'altra storica veduta della città offre una delle più importanti opere attribuite al pittore Simone de Wobreck, la grande tavola raffigurante *Palermo liberata dalla peste* con l'intercessione dei Santi Rocco, Sebastiano, Cristina e Ninfa, esposta nella stessa sala della torre²⁶³ (fig. 85). L'opera fu realizzata nel 1576, anno di fondazione della chiesa di San Rocco, da cui proviene, per ricordare, come *ex voto*, la processione del Crocifisso Chiaromonte dalla Cattedrale partita dal piano della Badia Nuova, alla presenza del Duca di Terranova, Carlo Aragona, raffigurato nel dipinto insieme alla Compagnia dei Bianchi, affinché Palermo fosse salvata dalla peste²⁶⁴. La tavola presenta parti ridipinte che parrebbero ripensamenti dell'artista stesso nelle varie fasi del lavoro, come potrà meglio chiarire un auspicato restauro. Si noti l'interessante veduta di Palermo dell'epoca con la Cattedrale, il Palazzo Arcivescovile con la trifora, assurta a simbolo suo e del Museo Diocesano, dopo il recente restauro, e il Palazzo Reale.

Simone de Wobreck, nativo di Harlem, è documentato a Palermo dagli anni 1577-1578 e tra le principali tappe note della sua attività sono la realizzazione delle quattro tele perdute per la sala delle Quattro Colonne, detta anche dei Quattro Venti, del Palazzo Reale di Palermo, volute dal vicerè Marco Antonio Colonna²⁶⁵.

È esposta all'inizio della Sala della Maniera, in continuità con quella della torre, la *Flagellazione* firmata e datata *Simon De Wobreck f. 1585* (fig. 86) che, come nota Teresa Viscuso,



Fig. 91 - Pietro D'Asaro detto il Monocolo di Racalmuto, *Adorazione dei Magi*, olio su tela, inizio del XVII secolo.



Fig. 92 - Gaspare Bazano (Lo Zoppo di Gangi) *Sant'Antonio Abate*, olio su tela, 1600.

“dipende in modo scoperto dall’omonimo dipinto di Vincenzo da Pavia” del 1542²⁶⁶. La studiosa sottolinea come “la svolta più specificatamente fiamminga diviene sempre più caratterizzata in quasi tutta la produzione del Wobreck degli anni Ottanta e ben si lega anche ai caratteri del manierismo italiano (...) tramite gli esempi del da Pavia”²⁶⁷. Nella sala dedicata alla maniera sarebbe stato pertanto più utile poter esporre anche le opere di Vincenzo da Pavia del Museo che tuttavia attualmente concludono il panorama della pittura precedente della sala della Trifora. Ancora un’importante opera inserita nella stessa sala della torre, che ricorda un’altra miracolosa liberazione dalla peste, è quella che raffigura *Santa Rosalia che intercede per Palermo* di Vincenzo La Barbera (recente-



Fig. 93 - Gaspare Bazano (Lo Zoppo di Gangi) *La comunione di Sant'Onofrio*, olio su tela, 1620.

mente restaurata con il contributo del FAI)²⁶⁸ (fig. 87). Dopo il rinvenimento delle ossa di Santa Rosalia, il 15 luglio del 1624, in una grotta del Monte Pellegrino, il 15 agosto 1624, la città, ancora scossa dal morbo e per contro profondamente grata per la sua intercessione, assume la Santa come protettrice²⁶⁹. In quest’occasione il Senato commissiona il dipinto a Vincenzo La Barbera, di cui lo stesso dovette realizzare altre versioni, come *la Santa Rosalia pellegrina*, della Chiesa Madre di Caccamo, con la collaborazione del suo allievo Francesco La Quaraisima, e altre due dallo stesso soggetto di quella del Museo, *Santa Rosalia che intercede per Palermo*, che presentano una analoga veduta della città, una sita nella Chiesa della confraternita di Santa Rosalia ai Quattro Santi Coro-



Fig. 94 - Antonio Alberti (il Barbalonga), *Santa Cecilia*, olio su tela, prima metà del XVII secolo.

nati di Palermo²⁷⁰, e l'altra in cui Santa Rosalia intercede presso la Vergine e la Trinità, oltre che per la città anche per le anime dei defunti che vi sono raffigurati, della Chiesa di Sant'Anna la Misericordia²⁷¹.

Scrivono in proposito Mons. Paolo Collura: "Il primo (...) ad aprire la nuova serie di opere d'arte, destinate a celebrare la gloria della Santuzza in tutto il mondo cattolico, fu il pittore Vincenzo La Barbera (...). La tela commissionatagli il 27 luglio dal Senato Palermitano per la somma di onze 67 e tari 6, era già pronta il 24 agosto 1624 e fu portata in processione il 4 settembre successivo. Essa è degna di nota non solo per l'interessan-



Fig. 95 - Giuseppe Alvina (il Sozzo), *La Crocifissione*, olio su tela, fine del XVI secolo.

te prospettiva che fa da sfondo, cioè il lazaretto, il porto e il Monte Pellegrino, ma anche perché, (...) oltre agli elementi iconografici tradizionali, cioè il giglio, il libro e la corona di rose, il pittore aggiunge per la prima volta il nuovo dato caratteristico, cioè il teschio²⁷². La presenza del teschio nelle tematiche iconografiche della nuova Patrona di Palermo è reminiscenza della sua vita terrena, dalla quale si è staccata precocemente per assurgere a glorie eterne e non transitorie. L'attributo iconografico più insistente e caratterizzante la Santa è la corona di rose, che quasi sempre poggia sul capo come un'aureola, qui le viene posta dagli angeli

per volere divino. Se il giglio è chiara allusione alla sua purezza, le rose, che pure sono noto simbolo mariano, rimandano da un lato direttamente al suo nome, dall'altro al rosario, che tiene nelle mani, legando ulteriormente la Vergine palermitana alla divina Madre²⁷³.

Giordano Cascini, che scrive della vita della Santa, il cui un primo testo in latino, *De vita et inventione S. Rosaliae*, del 1631²⁷⁴, con la firma autografa dell'Arcivescovo Giannettino Doria, è conservato nella vara d'argento della Cattedrale²⁷⁵, testimoniando l'importante ruolo che il padre gesuita dovette avere nella stesura ufficiale della "vita" e nella sua conseguente definizione iconografica, appella simbolicamente il rosario di Rosalia "misteriosa" corona, sottolineando il particolare rapporto che unisce la Santa alla Madonna²⁷⁶. Nel rosario mariano, infatti, le rose bianche rimandano ai misteri gaudiosi, quelle rosse ai misteri dolorosi, quelle giallo-oro ai gloriosi e tutte insieme circondano allusivamente il capo della Protettrice di Palermo.

Altro elemento costante nel vario quadro iconografico di Santa Rosalia è il bastone da pellegrino, appoggio per il divino viandante di Emmaus e per la Vergine romita nel suo mistico viaggio verso Dio. Talora Santa Rosalia tiene in mano un libro, sacro testo da cui attinge forza, qualche volta, come nel dipinto del La Barbera, posto sotto il teschio. Compare nell'iconografia di Santa Rosalia anche la clessidra, ricollegabile come il teschio al tema del *memento mori*, riferendosi quello alla caducità terrena e questa allo scorrere inesorabile del tempo. Libro chiuso, teschio, clessidra sono "tutti simboli di morte", come scrive Maurizio Calvesi, del "tempo che porta la corruzione e il disfaccimento (...) Se dunque la morte trionfa sulle

cose umane, cosa trionfa sulla morte, sul peccato? (...) L'amore in Cristo che garantisce la vita eterna"²⁷⁷.

Ancora ricordano il pellegrinaggio della Santa altri elementi iconografici, che talora l'accompagnano, quali la ciotola per attingere l'acqua al pozzo, la bisaccia e la conchiglia. Quest'ultima, posta a mo' di borchia sul mantello dei fedeli che si recavano nel Santuario di San Giacomo Maggiore a Santiago di Compostela, diviene simbolo generico del pellegrino.

Vincenzo La Barbera nativo negli anni 1576-77 si firmava: *Thermitanusque Hime-reus pictor*. Figura di architetto di spicco nella cultura del tardo manierismo, fu anche attento alla realizzazione di opere d'arte decorativa, fornendo disegni per apparati effimeri, per paliotti d'altare e arazzi²⁷⁸. La sua famiglia era di origini genovesi, circostanza che dovette giocare un ruolo notevole nella sua formazione artistica. Sposò nel 1597 Elisabetta, figlia di Antonino Spatafora, entrando a far parte della bottega del suocero e ricoprendo nel tempo gli stessi incarichi di quello²⁷⁹. In occasione della prima processione delle reliquie di Santa Rosalia, nella prima urna d'argento della nuova Patrona di Palermo, Vincenzo La Barbera progettò un grandioso arco trionfale per la nazione genovese²⁸⁰.

Nella sala della torre è inserita pure una *veduta della Cattedrale di Palermo* prima della riforma fughiana, databile tra la fine del XVII secolo e il 1726 (recentemente restaurata per conto dell'Associazione Amici dei Musei siciliani con il contributo dei Lions New Century di Palermo) (fig. 88). La Cattedrale non presenta infatti il campanile barocco del 1726, data, come nota Pierfrancesco Palazzotto, che si pone, dunque, come termine *ante quem* per la realizzazione dell'ope-



Fig. 96 - Maestro siciliano, *Madonna di Monserrato*, seconda metà del XVI secolo, legno policromo a estofado.

ra. Il campanile del 1726, dovuto all'Architetto Giovan Biagio Amico, è stato sostituito, dopo il terremoto del 1823 con quello neogotico dell'Architetto Emmanuele Palazzotto (1826-1835)²⁸¹. La stessa facciata della Cattedrale viene riproposta da Valerio Villareale nel 1818 nel bassorilievo a destra della Cappella di Santa Rosalia della Cattedrale di Palermo²⁸². Negli anni 1608-1640 era stato l'Arcivescovo Giannettino Doria a fare ristrutturare il Palazzo Arcivescovile secondo il gusto del suo tempo con la realizzazione dei balconi con lo stemma dei Doria.

Si espone inoltre il modello ligneo per il rivestimento goticeggiante della cupola proposto da Giuseppe Venanzio e Alessandro Emmanuele Marvuglia all'inizio dell'Ottocento²⁸³ (fig. 89).

Nella Sala della Maniera è esposto anche il dipinto raffigurante l'*Adorazione dei Magi*, già nell'Oratorio del Rosario in Santa Cita, opera di Pietro D'Asaro (fig. 91), variante degli altri dallo stesso soggetto della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis²⁸⁴. In tutte queste opere è una profusione di preziose stoffe, ricchi monili, raffinate suppellettili, come era in uso nelle corti del periodo. Il dipinto è stato esposto alla Mostra *In Epiphania Domini*, tenutasi nel 1992 nella Cattedrale di Palermo e alla ricordata Mostra di Manila del 1994²⁸⁵. Pierfrancesco Palazzotto nota che "straordinaria è la cornice in pero ebanizzato tipica per le modanature e le applicazioni di cartocci ed elementi vegetali intagliati e dorati della fine del '600. L'opera era posta alle spalle dei superiori nella parete di controfacciata dell'oratorio ed è un tipico esempio delle pitture che venivano appositamente collocate in quel punto. L'iconografia dei Re Magi che offrono doni al Signore era infatti una evidente allusione ai tre Superiori"²⁸⁶.



Fig. 97 - Maestro siciliano, *San Sebastiano*, seconda metà del XVI secolo, legno policromo.

Il pittore firmava i suoi quadri come Monocolo di Racalmuto, centro dove nacque nel 1579 e morì nel 1647, poiché era cieco di un occhio²⁸⁷. La sua pittura è vicina a quella tardo-manierista, pure presente al Museo con significative opere, di Gaspare Bazano, Lo Zoppo di Gangi²⁸⁸. Il Monocolo di Racalmuto, come nota Maurizio Calvesi, si lascia influenzare da Caravaggio, “anche nello stile a suo modo luministico in versione povera e popolare, di umile impronta poetica”²⁸⁹.

Di Gaspare Bazano si espongono i dipinti con *Sant'Antonio Abate* (1600) (fig. 92), di provenienza incerta, e la *Comunione di Sant'Onofrio*, opera del 1620, proveniente dalla distrutta Chiesa di San Giacomo alla Marina (fig. 93)²⁹⁰. In quest'ultima opera anche il Bazano sembra avere recepito solo superficialmente la lezione del Caravaggio. La produzione artistica di questo pittore è stata a lungo confusa con quella di Giuseppe Salerno, contraddistinto dallo stesso soprannome, lo Zoppo di Gangi, e solo recentemente distinta²⁹¹, come è opportuno chiarire nell'apposito pannello didattico. Sono state inoltre inserite nella Sala della Maniera la *Santa Cecilia* del pittore messinese, caposcuola della prima metà del Seicento, Antonio Alberti, detto il Barbalonga, proveniente dalla Chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi²⁹², (fig. 94) una *Madonna con il Bambino* di Maestro fiammingo²⁹³, e la *Crocifissione* di Giuseppe Alvina detto il Sozzo (fig. 95). L'artista nel 1577 aveva lavorato agli apparati effimeri per l'ingresso a Palermo del Vicerè Marco Antonio Colonna e collaborò ai lavori di ristrutturazione degli appartamenti del Palazzo Reale di Palermo²⁹⁴. Verosimilmente opera di scultore siciliano della seconda metà del XVI secolo è la *Madonna di Monserrato*, scultura lignea policroma, con il verso del trono pure dipinto,



Fig. 98 - Argentiere palermitano, *Reliquiario a braccio di San Pietro Martire*, prima metà del XVII secolo, argento e rame dorato, sbalzato, cesellato e fuso.

opera in corso di restauro, che dovrebbe consentire un più preciso pronunciamento attributivo poiché talune fonti la ritengono d'importazione spagnola (fig. 96)²⁹⁵. La scultura proviene dalla Chiesa dei Padri Benedettini detta di Monserrato al Castello a mare, fatta costruire nel 1662 da Don Carlo Maria Ventimiglia, distrutta dai bombardamenti dell'ultima guerra. L'opera è un tipico esempio di prodotto artistico voluto dalla classe dominante, legata anche culturalmente alla Spagna. È utilmente illustrata in questa sala la devozione di origine spagnola alla Madonna di Monserrato, anche attraverso la riproduzione di altre opere come quella che è l'unica opera firmata e datata 1582 di Giuseppe Sirena, raffigurante la *Madonna di Monserrato con i Santi Vincenzo Ferreri, Eulalia e Barbara*, già in deposito per lungo tempo al Museo Diocesano di Palermo e solo recentemente restituita alla Chiesa di Santa Eulalia dei Catalani da dove proveniva²⁹⁶. Il Di Marzo ritiene l'artista "il più bravo discepolo" di Vincenzo da Pavia²⁹⁷. La sua attività è documentata ad Alcamo e a Palermo negli anni 1579-1585. Una recente proposta di studio ipotizza che possa trattarsi di quel "Giuseppe pittore" che nel 1560 si voleva far tornare da Napoli per completare quel dipinto di Sciacca rimasto incompleto per la morte di Vincenzo de Pavia²⁹⁸.

Di Maestro siciliano della seconda metà del XVI secolo è la scultura lignea policroma di *San Sebastiano* di chiara ispirazione gaginiana (recentemente restaurata a cura del Soroptmist Club di Palermo) (fig. 97)²⁹⁹. Si auspica che possa essere esposta dopo il necessario restauro la scultura lignea dorata della prima metà del XVI secolo raffigurante la *Madonna del Piliere*, proveniente dall'Oratorio di San-

ta Maria degli Angelini, dove venne trasferita nel 1653, come annota il Mongitore, dalla Chiesa di Santa Maria del Piliere³⁰⁰. La statua, già sita su di una colonna nella primitiva Chiesa, era oggetto di particolare venerazione, dopo il miracoloso rinvenimento nel 1539 da parte di alcuni muratori che scavavano un pozzo, come tramandato da Gaspare Palermo, che si rifà alle fonti locali³⁰¹.

Agli epigoni della attività della bottega gaginiana, a Nibilio Gagini e ai suoi aiuti si può riferire il *calice* proveniente dal Seminario Arcivescovile di Palermo, altra preziosa nuova acquisizione del Museo³⁰². Tra i reliquiari antropomorfi sono quello a *busto di Santo Vescovo* in argento fuso e rame dorato sbalzato e cesellato, opera di argentiere siciliano della fine del XVI inizi del XVII secolo, proveniente dalla Chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi³⁰³. Altra tipologia di reliquiario antropomorfo, a braccio, è rappresentata da quello di *San Pietro Martire*, in rame dorato e argento, sbalzati cesellati e incisi, opera di argentieri siciliani della prima metà del XVII secolo (fig. 98)³⁰⁴. Nei medaglioni in rame dorato della base sono raffigurati: lo stemma del committente, la figura di San Pietro Martire, in abiti domenicali, con un coltello conficcato nel capo, simbolo del martirio, ricordato dalla palma che reca in mano, ancora Sant'Antonio Abate con il caratteristico fuoco da cui protegge i suoi devoti, in mano e il maiale ai piedi, e infine San Giovanni Battista, vestito di pelli.

Un ostensorio del Seicento spagnolo si pone ancora a ulteriore testimonianza dei rapporti stretti tra viceregno e regno³⁰⁵. L'opera, recente dono di Mons. Pecoraro, è tipologicamente raffrontabile a quello più tardo, del 1702, dell'argentiere spagnolo Antonio Cansino della Confraternita del *Santissimo Cristo del Amor y Nuestra Senora de la Amagura* di Siviglia³⁰⁶.



Fig. 99 - Bernardo Castelli, *Lapidazione di Santo Stefano*, 1619, olio su tela.

SALA DI PIETRO NOVELLI E DEL SEICENTO

Nel soffitto della sala è ricomparso, grazie al recente restauro, l'affresco con lo stemma dell'Arcivescovo Giovanni Lozano (1668-1676)³⁰⁷. In questa sala sono in parte riuniti i dipinti provenienti dall'Oratorio di Santo Stefano, quello principale con *La lapidazione del Santo*, opera firmata e datata 1619 dal genovese Bernardo Castello (fig. 99), e le altre quattro tele ottagonali prive delle cornici di fine Seicento, che per essere esposte necessitano di restauro. La presenza culturale genovese a Palermo è peraltro fondamentale anche per l'influenza sulle opere locali. Si ricorda la pala dello stesso Bernardo Castello raffigu-

rante *Il martirio di San Giorgio* della Chiesa di San Giorgio dei Genovesi di Palermo³⁰⁸. A queste opere si affianca un pannello con le fotografie dello stato attuale dell'oratorio, il tavolo dei Superiori dei primi del XVIII secolo, oggi nel Salone Filangieri, a cui si aggiungerà un'immagine ricostruita al computer ancora una volta da Enzo Brai, di uno dei dipinti reinserito entro la sua cornice, in auspicio di un prossimo restauro che consenta alle tele di tornare entro l'originale incorniciatura a cui restituire la primitiva cromia del pero ebanizzato anziché l'attuale fondo bianco frutto di una ridipintura del 1755 (fig. 100)³⁰⁹. Nell'Oratorio erano otto tele rettangolari e quattro ottagonali, poste nella controfacciata, tutte passate al Museo, di cui so-



Fig. 100 - Pittore genovese, *Gamaliel che appare in sogno a Luciano*, ricostruzione entro la cornice, prima metà del XVII secolo.



Fig. 101 - Pietro Novelli, *Pietà*, olio su tela, 1646 ca.



Fig. 102 - Pietro Novelli, *San Francesco di Paola*, 1635, olio su tela.



Fig. 103 - Bartolomeo Ferruccio, *San Lorenzo*, 1626, argento e rame dorato sbalzato, cesellato e fuso.



Fig. 104 - Bartolomeo Ferruccio, *Santa Rosalia*, 1626, argento e rame dorato sbalzato, cesellato e fuso.

no esposte quelle ottagonali raffiguranti scene della vita di Santo Stefano: *Giuliana di Costantinopoli davanti la tomba del Santo*, *Gamalielle che indica in sogno al prete Luciano la tomba del Protomartire*, *la guarigione della cieca presso la sua tomba*, *la celebrazione a Roma dei corpi dei Santi Stefano e Lorenzo*³¹⁰.

Dovrebbe provenire da una delle chiese palermitane dedicate al Santo il dipinto caravaggesco di ambito napoletano con la *Decollazione del Battista*, della prima metà del XVII secolo³¹¹.

La pittura di Pietro Novelli e della sua scuola presente al Museo offre un interessante esempio di un'arte che si rilevò di fondamentale importanza per lo sviluppo della cultura artistica palermitana del periodo. Si espongono l'*Annunciazione*, proveniente da Sant'Ignazio all'Olivella, la *Pietà*, già nella Chiesa del Saladino e poi in quella di Santa Chiara (fig. 101), il *San Francesco di Paola*, già nella Cattedrale, mentre è tornata al luogo d'origine la *Madonna e Santi Carmelitani* della Chiesa di Santa Maria di Valverde, ormai riaperta al culto, dopo lunghi anni di permanenza al Museo, e non è stato possibile ancora inserire per motivi di spazio la *Madonna con i Santi Benedetto e Luigi*, già nella Chiesa di San Carlo dei Milanesi³¹². La tela raffigurante *San Francesco di Paola* fu dipinta dal Novelli nel 1635, quando il Cardinale Giannettino Doria istituì in onore del Santo la Messa cantata (fig. 102). L'opera, in cui Giulia Davì nota "realismo riberesco", era posta prima nella cappella dedicata al Santo e poi in sacrestia³¹³. Dell'*Annunciazione* è stata ipotizzata la provenienza ora dalla Chiesa dell'Olivella, ora dalla Casa dei Padri Olivetani, ora ancora dal Convento dei Benedettini di Monreale per lo stemma simile a quello di Guglielmo II³¹⁴. Del pittore si

conserva un disegno, verosimilmente autografo, relativo all'iconografia dell'Annunciazione a Palazzo Abatellis³¹⁵. La *Pietà* è un'opera tarda del monrealese, datata da Agostino Gallo al 1646³¹⁶. L'opera si ispira ai modi del classicismo bolognese³¹⁷.

Pietro Novelli è il pittore più famoso del Seicento in Sicilia, che con lui si apre al Barocco. Figlio di Pietro Antonio, frescante e mosaicista, si trasferisce nel 1632 a Napoli e poi a Roma, inserendo così nel suo bagaglio culturale, già ispirato ai modi del Van Dyck presente a Palermo al tempo della peste, nuovi modi caravaggeschi. L'esposizione delle sue opere del Museo Diocesano si pone ancora una volta a completamento di quelle già fruibili a Palazzo Abatellis³¹⁸.

Sono qui esposti i reliquiari antropomorfi d'argento e argento dorato, fuso, sbalzato e cesellato, dei *Santi Lorenzo e Rosalia* del 1626, opera dell'argentiere palermitano Bartolomeo Ferruccio, che recano pure il marchio del console della maestranza degli argentieri palermitani Pietro Tigano (figg. 103-104)³¹⁹. Le due opere provengono dall'Oratorio di San Lorenzo della città.

SALA DEL SETTECENTO

Con il chiaro intento di privilegiare la Santa Patrona di Palermo nel percorso espositivo del Museo, dalla prima all'ultima sala, si riuniscono ancora in quest'ambiente alcune opere che la raffigurano, come la tela con *Santa Rosalia eremita* del Palazzo Arcivescovile, dell'inizio del XVIII secolo, recentemente individuata da Pierfrancesco Palazzotto quale opera del napoletano Nicola Malinconico³²⁰, pittore di estrazione giordanesca, e proveniente dalla Chiesa di San Nicolò di Bari della "Con-



Fig. 105 - Vito D'Anna e aiuti, *Incoronazione di Santa Rosalia*, olio su tela, prima metà del XVIII secolo.



Fig. 106 - Ricamatori siciliani, *Agnus Dei*, prima metà del XVIII secolo, paliotto in tappeto moiré, ricamato con fili di seta policromi, d'oro e grani di corallo.

trada dello Spirone e delli Ciaculli” del fondo Vetrano, come ha rilevato Giovanni Mendola da un inedito inventario del 1710³²¹. La tela con l'*Incoronazione di Santa Rosalia*, già nella Chiesa di Santa Maria degli Angelini o del Piliere, è dovuta a Vito D'Anna e aiuti (restaurate a cura dell'Associazione Dimore storiche e della Fondazione del Banco di Sicilia) (fig. 105)³²². Il Cavalier D'Anna è uno dei caposcuola del Settecento palermitano.

Si espone in un'apposita grande vetrina il paliotto ricamato con fili di seta policromi e grani di corallo con al centro *La presentazione di Santa Rosalia alla Madonna*, opera dell'inizio del XVIII secolo, proveniente dalla Chiesa di Santa Rosalia distrutta per il taglio di via Roma del 1917, cui era annesso un monastero di suore benedettine, cui si deve verosimilmente questo raffinato ricamo (fig. 107)³²³. Il paliotto fa coppia con un altro analogo raffigurante la *Trasfigurazione di Gesù sul Monte Tabor*, che non è stato possibile esporre per mancanza di spazio³²⁴. L'opera ha lasciato peraltro po-

sto all'altro paliotto della prima metà del XVIII secolo, pure ricamato con grani di corallo, raffigurante l'*Agnus Dei* (fig. 106), tra tralci fitomorfi e floreali, dovuto a maestranze palermitane, peraltro aduse ad impreziosire con coralli trapanesi i loro ricami³²⁵. Tutti e tre i paliotti sono stati esposti alla Mostra dell'*Arte del corallo in Sicilia*, tenutasi nel Museo Regionale Pepoli di Trapani nel 1986³²⁶.

Altra opera che simbolicamente si pone nell'ultima sala è ancora quella che ripropone l'iconografia di *Abramo e i tre Angeli*, questa volta dipinta da Pietro dell'Aquila³²⁷. Il pittore siciliano conobbe a Roma direttamente le opere dei grandi maestri del Rinascimento e del Classicismo del primo Barocco. La tela, proveniente dalla distrutta Chiesa di San Pietro Martire, è da datare verso la fine del XVII secolo.

Tra le opere d'arte decorativa del Museo è la scultura in ceroplastica, donata al Museo dall'Avv. Guido Russo Perez, raffigurante *Cristo deposto*, attribuita ad Anna Fortino



Fig. 107 - Suore benedettine palermitane, inizio del XVIII secolo, *Presentazione di Santa Rosalia alla Vergine*, paliotto ricamato con fili di seta policromi e grani di corallo.



Fig. 108 - Anna Fortino, *Cristo deposto*, prima metà del XVIII secolo, ceroplastica.

(fig. 108)³²⁸. Dell'artista il Mongitore scrive: "Nacque in Palermo Anna Fortino, ed avendo sortito vivacissimo ingegno s'applicò alla pittura ed ebbe per maestra Rosalia Novelli (...) Riuscì però a maggior segno espertissima nei lavori di cera, onde s'ammirano con alto stupore le immagini da lei formate (...) per la delicatezza del lavoro, de' colori ed altre parti ammirabili"³²⁹.

Esposti nella stessa grande vetrina dedicata alle opere d'arte decorativa della fine del Seicento e del Settecento, sono due *ostensori* raggiati, solari, in rame dorato e corallo, uno, inedito, proveniente dalla Chiesa dell'Assunta (fig. 109) e già passato al Tesoro della Cattedrale di Palermo, opera di maestri corallari trapanesi della metà del XVII secolo, realizzata con la tecnica del retroincastro, caratterizzata dalla presenza di elementi baccelliformi di corallo levigato, inseriti nel rame dorato preforato dal verso e ornato da smalti bianchi,

e l'altro che unisce al rame e al materiale marino la filigrana d'argento e le pietre policrome, opera della stessa maestranza della fine del XVII, inizi del XVIII secolo³³⁰ (fig. 110). Questo s'inserisce nella seconda tipologia della produzione tardo-barocca di quei maestri corallari, che, alla più antica tecnica del retroincastro, sostituirono quella della cucitura, tramite fili metallici e pernetti, di motivi fitomorfi di corallo su rame dorato. Nel tempo privilegiarono talora l'accoppiamento di filigrana d'argento e pietre policrome, come nell'ostensorio del Museo, tal'altra di avorio e madreperla, sostituendoli agli smalti. L'opera che presenta ancora la tipologia degli ostensori barocchi dalla base circolare, con più nodi rotondi nel fusto, solitamente ornati da testine di cherubini alate, e raggiera lanceolata, è stata esposta alla Mostra sull'Arte del corallo in Sicilia del 1986³³¹.

Opera di maestri trapanesi della metà del



Fig. 109 - Maestranze trapanesi, *Ostensorio*, fine del XVII secolo, rame dorato e corallo.



Fig. 110 - Maestranze trapanesi, *Ostensorio*, inizi XVIII secolo, rame dorato, corallo, filigrana d'argento, pietre policrome.



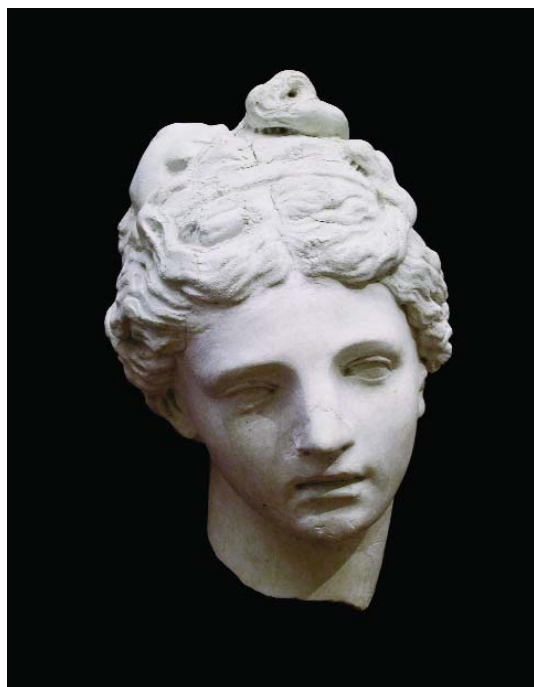
Fig. 111 - Maestranze trapanesi, *San Sebastiano*, metà del XVIII secolo, alabastro e alabastro carneo.

XVIII secolo è la scultura raffigurante il *Martirio di San Sebastiano* in alabastro e alabastro carneo, che è stata esposta alla Mostra *Materiali preziosi dalla terra e dal mare*, tenutasi al Museo Regionale Pepoli di Trapani nel 2003 (fig. 111)³³². Nella bacheca accanto sono altre due statuine in alabastro raffiguranti i *Santi Domenico* e *Vincenzo Ferreri*, che rientrano nella stessa produzione settecentesca delle maestranze trapanesi³³³. Nella stessa bacheca sono un *Tabernacolo d'argento*, che ripropone nostalgicamente una facciata di un palazzo di gusto manierista, opera dell'argentiere palermitano (come dichiara il marchio della maestranza, l'aquila con le ali a volo basso e la sigla RUP) Antonino Mollo, di cui reca le iniziali, come pure quelle del console Giacinto

Omodei, che lo vidimò nel 1709, e una coppia di *reliquiari a palmetta* in argento e legno dorato, opera di maestri palermitani del 1718, come si rileva dal marchio del console dell'anno, Salvatore Pipi (accompagnato ormai dall'aquila di Palermo dalle ali spiegate a volo alto, come avvenne dal 1715) e della prima metà del XIX secolo³³⁴.

Un significativo recupero del Museo Diocesano sono le due teste in stucco, frammenti di altrettante statue di Giacomo Serpotta del 1728, raffiguranti la *Clemenza* e la *Fede*, provenienti dall'Oratorio del Misereмини in San Matteo, già nell'abside della Chiesa, prima che fosse decorato nel 1792 in stile neoclassico dall'Architetto Emanuele Cardona, poi passate alla collezione di Luchino Visconti, riacquisite al Museo per l'interessamento di Mons. Paolo Collura (figg. 112-113)³³⁵, e di recente restaurate a cura dell'Ufficio dei Beni Culturali dell'Arcidiocesi. Di Giacomo Serpotta il Canonico Antonino Mongitore scrive: "Visse in così alta riputazione che non solo in Palermo ma anche in varie parti del Regno fu ansiosamente chiamato a faticare: e riuscendo sempre uguale a se stesso da per tutto divenne famoso"³³⁶. Illustrare in un pannello didattico la Chiesa di provenienza dell'opera e statue analoghe a queste realizzate dal Serpotta negli Oratori di Palermo, non solo è utile per la conoscenza del visitatore, ma può anche diventare motivo di interesse verso ulteriori visite ai capolavori d'arte cristiana della città.

Si caratterizzano per gli esuberanti motivi ornamentali rococò un *ostensorio* d'argento, del 1764-65, (fig. 114) che reca il marchio del console della maestranza degli argentieri di Palermo Francesco Mercurio, con il punzone della città, l'aquila con le ali spiegate a volo alto, un calice marchiato nel medesimo anno, e una *pisside* d'argento del 1769-70, periodo del consolato di Felice Di Filippo, di cui reca le



Figg. 112 e 113 - Giacomo Serpotta, *Fede e Clemenza*, 1728, stucco.

iniziali, entrambi provenienti dall'Oratorio di San Lorenzo³³⁷. Il secchiello d'argento del 1750-51 forse proviene dall'Oratorio della Carità di San Pietro ai Crociferi, dei Sacerdoti³³⁸. Esemplificativi dell'artigianato artistico locale del Settecento sono anche alcuni paramenti liturgici qui esposti, quali una tonacella di *taffetas* lanciato, broccato a *liage repris* degli anni 1740-50 e l'altra rosacea di damasco gros de Tours, broccato a *liage repris* del primo quarto del XVIII secolo. Le tonacelle vengono indossate da diaconi e suddiacono durante le celebrazioni più solenni. Quella rosacea proviene dalla Chiesa di San Giovanni decollato, in parte distrutta dai bombardamenti del 1943, sede della Compagnia di San Giovanni Battista La Galca; come nota Maurizio Vitella, "si tratta di un'interessante produzione di

stoffe definita *bizarre* in auge nel primo quarto del XVIII secolo, ornate da caratteristici moduli di ispirazione orientaleggiante, con soggetti irreali, geniali e scarsamente rapportabili ad elementi naturali. Questi ultimi invece sono alla base di altri tessuti prodotti tra il 1730 e il 1750 convenzionalmente definiti *Revel* dal cognome del tessitore lionese che per primo diede vita a tali disegni e la tonacella a fondo laminato del Museo Diocesano è espressione di questa tipologia, caratterizzata da un'interpretazione fortemente pittorica dell'elemento vegetale, costituendo tra anfore e strumenti musicali: si notino le trombe e i tamburelli che si intrecciano con i rami fioriti a mo' di panoplie, interessante soluzione designativa che, per la qualità dell'attuazione, rimanda sia nell'ideazione che nell'esecuzione



Fig. 114 - Argentiere palermitano, *Ostensorio*, 1764-65, argento dorato sbalzato e cesellato.



Fig. 115 - Ricamatore siciliano, pianeta, inizi del XVIII secolo, taffetas e ricami (riportati) con fili di seta policromi e d'oro.

ad ambito francese”³³⁹ (fig. 115). Queste sacre vesti rappresentano un assai esiguo esempio tra quelle già selezionate e schedate scientificamente da Maurizio Vitella ed esposte alle ricordate Mostre che si sono svolte nel 1998 e nel 1999 nel Salone Filangieri del Palazzo Arcivescovile di Palermo³⁴⁰ tenendo viva nei cittadini di Palermo l’attenzione per un Museo che manifesta nelle sue opere l’inscindibile binomio di arte e fede. Si auspica la prossima esposizione di altri parati sacri, come, tra quelli ricamati, la pianeta del XVIII secolo appartenuta all’Arcivescovo Giovan Battista

Naselli (1853-1870)³⁴¹, che offre ancora una testimonianza dell’attiva presenza degli Arcivescovi di Palermo nell’attenzione alle opere d’arte legate al culto.

È stato restaurato, a cura della competente Soprintendenza, il *Fercolo di Sant’Agata*, che è esposto in quest’ambiente conclusivo del Museo (fig. 116). L’opera, proveniente dalla Chiesa di Sant’Agata fuori le Mura, già passata al Museo Archeologico, fu verosimilmente realizzata dal maestro palermitano Matteo Calandra, nel 1680, su disegno dell’architetto del Senato Paolo Amato e dorata dai maestri Vin-

cenzo De Allegra e Francesco Roccuglia³⁴². Il fercolo dovette essere non solo ridipinto ma in gran parte rifatto alla metà del '700, come lascia rilevare la decorazione attuale anche dopo il restauro. Tra le storie della Santa dipinte nella base, interessante per il messaggio iconologico e soprattutto relativamente ad un'opera legata alla devozione, è la figura del Genio di Palermo che tiene in braccio la piccola Agata, che non è solo, come nota Mons. Filippo Potino, "una bizzarra eco della lunga polemica tra Catania e Palermo sul luogo natale di quella Vergine martire"³⁴³, ma è anche palese testimonianza, platealmente portata in pubblica processione, della compresenza di pagano e cristiano, che non è rara in Sicilia. Non è, infatti, l'unico caso in cui il Genio di Palermo è accostato ad altre Sante cristiane: lo si trova infatti spesso affiancato a Santa Rosalia, nuova Patrona di Palermo³⁴⁴, che subentra al Genio pagano, dunque, nella protezione della città, secondo peraltro la tradizione cristiana di legarsi al mito passato trasformandolo e rinnovandolo con la nuova fede.

Si auspica di potere esporre anche la *portantina* settecentesca, dorata e dipinta che, verosimilmente proveniente da nobile famiglia palermitana, venne utilizzata dall'Arcivescovo Pietro Gravina (1816-1830), di cui reca lo stemma³⁴⁵.

All'uscita, in esterno entro un'apposita edicola in stucco nell'androne del Palazzo Arcivescovile, una tela della seconda metà del XIX secolo raffigura la *Madonna del Rosario con San Domenico e Santa Rosalia*, che presenta la Santa dunque legata questa volta all'ordine dei Domenicani³⁴⁶. L'opera, recentemente restaurata (a cura della Fondazione del Banco di Sicilia), è tornata al suo luogo d'origine a ribadire la devozione costante nel tempo a Palermo nei confronti della Patrona.



Fig. 116 - Matteo Calandra, Vincenzo De Allegra e Francesco Roccuglia, su disegno di Paolo Amato, *Santa Agata*, legno policromo dorato, 1680 (con rifacimenti della metà del XVIII secolo nel Fercolo).

Solo dopo il restauro del piano nobile del Palazzo arcivescovile sarà tuttavia possibile completare l'esposizione delle opere del Museo Diocesano che custodisce ancora nei depositi capolavori d'arte soprattutto dei secoli XVI, XVII e XVIII e che potrà presentare anche opere dell'Ottocento e del Novecento, segnando le tappe salienti della presenza del sacro nell'arte contemporanea a Palermo e il percorso della fede cristiana attraverso le opere fino ai giorni d'oggi.

Note

¹ Decreti del Concilio di Trento, *Sessio 25*, del 4-12-1563.

² Questa frase è stata prescelta come titolo nel 1998 per una Mostra nel Salone Filangeri del Palazzo Arcivescovile di Palermo che esponeva opere del Museo Diocesano di Palermo, mentre questo era ancora chiuso e in fase di ristrutturazione. Cfr. *Capolavori d'arte al Museo Diocesano. Ex sacris imaginibus magnum fructum...*, catalogo della Mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1998.

³ *Lettera circolare sulla funzione pastorale dei Musei ecclesiastici*, 15 agosto 2001, p. 5.

⁴ G. Santi, *Introduzione*, in *Musei Diocesani in Italia*, "Famiglia Cristiana", 7 marzo 2004, p. 11.

⁵ *Lettera circolare...*, 15 agosto 2001, pp. 1-2.

⁶ G. C. Sciolla, *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, Torino 2001, p. 109.

⁷ G. C. Sciolla, *Studiare l'arte...*, 2001, p. 113.

⁸ Duncan F. Cameron, *A view point: the museum as a communication system and implications for museum education*, in "Curator", I, 1968, pp. 33-40.

⁹ W. Benjamin, *Sul concetto di Storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino 1997, p. 23.

¹⁰ G. C. Sciolla, *Studiare l'arte...*, 2001, p. 109.

¹¹ F. Pottino, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 1969.

¹² *Lettera circolare...*, 15 agosto 2001, p. 4.

¹³ G. Anichini, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 1927, p. 17. Cfr. pure F. Pottino, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 6. Una lapide ricorda l'evento, cfr. R. Garufi, *Regesto cronologico*, in *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al Museo, dal Museo alla città*, catalogo della Mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1999, p. 167. Per la storia del Museo cfr. pure M.C. Di Natale, *Il Museo diocesano di Palermo*, in *Interventi sulla "questione meridionale". Saggi di storia dell'arte*, a cura del Centro di studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtelli", Roma 2005, pp. 401-409.

¹⁴ Cfr. I. Bruno, *Gioacchino Di Marzo e il clima culturale e artistico palermitano nella seconda metà dell'Ottocento*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, atti del Convegno a cura di S. La Barbera, Palermo 15-17 aprile 2003, Palermo 2004. p.

266. Cfr. pure M. C. Di Natale, *Marmi gaginiani al Museo Diocesano di Palermo. Criteri di Museologia*, in *Atti del Convegno internazionale di studi sulla Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Lecce 9-11 giugno 2004, in c. d. s.

¹⁵ G. Anichini, *Il Museo Diocesano di Palermo*, in "Arte Cristiana", A. XII, n. 6, Giugno 1929, pp. 162-170.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ G. Anichini, *Il Museo Diocesano...*, 1927, p. 15.

¹⁹ G. Anichini, *Il Museo Diocesano...*, in "Arte Cristiana", 1929, p. 170.

²⁰ F. Pottino, *Il Museo Diocesano...*, 1969.

²¹ *Ibidem*.

²² F. Pottino, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 7.

²³ P. Collura, *Il Museo Diocesano aperto al pubblico offre una rassegna delle manifestazioni dell'arte plastica e pittorica siciliana e spunti di godimento estetico e di fruttuose meditazioni*, in "Voce nostra", 19-3-1972, p. 3.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. *I Rassegna del Sacro nell'Arte Contemporanea*, Palermo 1976.

²⁶ F. Siragusa, S. Forzisi, *Il Museo Diocesano di Palermo*, in *Sacra. Opere d'arte del Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2004, p. 27.

²⁷ S. Forzisi, S. Siragusa, *Il Palazzo Arcivescovile di Palermo. Vicende di Restauro*, in *Arti decorative al Museo...*, 1999, p. 170.

²⁸ R. Garufi, *La fabbrica del Palazzo*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 144, che riporta la precedente bibliografia.

²⁹ C. A. Di Stefano, *Gli scavi del 1991-1992* e F. Spatafora, *Panormos: Dalla fondazione fenicia all'età romana*, e *Gli scavi del 1999-2000*, in *Sacra...*, 2004, pp. 33 e 35 e 37.

³⁰ M. Calvesi, *Il Palazzo Arcivescovile di Palermo*, in *I Rassegna...*, 1976, p. XIII.

³¹ T. Viscuso, *Note storiche sul Palazzo Arcivescovile*, in *I Rassegna...*, 1976, pp. XVII-XXII. Cfr. pure M. Guttilla, *Arte e restauro nella decorazione a fresco del Palazzo Arcivescovile di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 23.

³² L. Bellanca, *Il Museo Diocesano di Palermo*, in *Sacra...*, 2004, p. 29.

³³ M. Miranda, *Il Museo Diocesano di Palermo*, in *Sacra...*, 2004, p. 51.

- ³⁴ Mons. G. Randazzo, in *Sacra...*, 2004, p. 13.
- ³⁵ G. C. Sciolla, *Studiare l'arte...*, 2001, p. 108.
- ³⁶ *Lettera circolare...*, 15 agosto 2001, p. 9.
- ³⁷ G. Anichini, *Il Museo Diocesano...*, in "Arte Cristiana", 1929, p. 162.
- ³⁸ M. C. Di Natale, *Arti Minori nel Museo Diocesano di Palermo*, "Quaderno dell'Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia", n. 3, premessa di A. Buttitta, Palermo 1986, p. 35.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ G. Travagliato, *Diplomi, codici, libri nelle collezioni dell'Archivio Storico Diocesano. Arte e storia nella scrittura*, in *Sacra...*, 2004, p. 117.
- ⁴¹ M. C. Di Natale, *La miniatura a Palermo nell'età tardo-normanna; e L'epistolario dell'Archivio diocesano di Palermo*, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti sontuarie*, catalogo della Mostra a cura di M. Andaloro, Siracusa-Palermo 1995, pp. 385-390, che riporta la precedente bibliografia.
- ⁴² F. Pottino, *Il Museo Diocesano ...*, 1969, pp. 14 e 37.
- ⁴³ P. Collura, *La Madonna delle Perle di Matteo d'Aiello (1171)*, in "B C A Sicilia", A. V, n. 3-4, 1984, pp. 101-102.
- ⁴⁴ *Ibidem*.
- ⁴⁵ G. Guastella, *La corona di Costanza d'Aragona*, in *Federico e la Sicilia...*, 1995, pp. 63-81, che riporta la precedente bibliografia. Cfr. pure M.C. Di Natale, *I gioielli dell'Imperatrice Costanza e la nuova esposizione della corona nel tesoro della Cattedrale di Palermo*, in *L'oreficeria d'Oltralpe in Italia*, convegno tenutosi a Trento, a cura della Soprintendenza per i Beni storico-artistici il 18-4-2005, in corso di stampa negli atti.
- ⁴⁶ F. Pottino, *Chiese di Palermo distrutte a causa della guerra negli anni 1941-1943*, opera postuma, Palermo 1974, p. 37. G. A. Favata, G. D'Anna, *La chiesa di Maria SS. Ausiliatrice, storia, arte, architettura*, Palermo 2005, pp. 18-19.
- ⁴⁷ O. Caietano, *Raguagli delli Ritratti della Santissima Vergine Nostra Signora più celebri, che si riveriscono in varie Chiese dell'Isola di Sicilia, Aggiuntavi una breve relazione dell'Origine e miracoli di quelli. Opera postuma del R. P. Ottavio Caietano della Compagnia di Gesù. Trasportata nella lingua volgare da un devoto servo della medesima Santissima Vergine. E cresciuta con alcune pie meditazioni sopra ciascun passo della vita della medesima*, Palermo 1664, p. 73.
- ⁴⁸ M. Andaloro, *Un gruppo di tavole per l'arredo liturgico, L'Odigitria di Santa Maria de Latinis e il Cancelliere Matteo d'Aiello*, in *Federico e la Sicilia...*, 1995, pp. 443-447, che riporta la precedente bibliografia.
- ⁴⁹ *Ibidem*.
- ⁵⁰ *Ibidem*.
- ⁵¹ *Lettera circolare...*, 15 agosto 2001, pp. 14-15.
- ⁵² M. Andaloro, *L'Odigitria della Chiesa di San Nicolò all'Albergheria*, in *Federico e la Sicilia...*, 1995, pp. 449-472, che riporta la precedente bibliografia.
- ⁵³ L'opera proveniente dall'Archivio Storico Diocesano di Palermo è stata selezionata dal Dott. Giovanni Travagliato, vicedirettore dell'Archivio, cfr. G. Travagliato, *Diplomi, codici, libri...*, in *Sacra...*, 2004, pp.117-119.
- ⁵⁴ F. Pottino, *Il Museo Diocesano ...*, 1969, p. 14.
- ⁵⁵ M. C. Di Natale, scheda n. 185, in *Vatican Treasures 2000 Years of Art and Culture in the Vatican and Italy*, catalogo della mostra a cura di G. Morello, Milano 1993, pp. 289-290, che riporta la precedente bibliografia. Cfr. pure P. Palazzotto, *Sante e Patroni. Iconografia delle Sante Agata, Cristina, Ninfa e Oliva nelle chiese di Palermo dal XII al XX secolo*, Palermo 2005, p. 24.
- ⁵⁶ G. Anichini, *Il Museo Diocesano...*, in "Arte Cristiana", 1929, p. 169.
- ⁵⁷ M. C. Di Natale, *Santa Rosalia nelle arti decorative*, introduzione di A. Buttitta, con contributi di P. Collura e M. C. Ruggieri Tricoli, "Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia", Palermo 1991, p. 19.
- ⁵⁸ G. Cascini, *Di Santa Rosalia Vergine palermitana*, libri 3, Palermo 1651.
- ⁵⁹ *Ibidem*. Cfr. pure P. Collura, *Santa Rosalia nella Storia e nell'arte*, Palermo 1977, e M. C. Di Natale, *Santa Rosalia nelle arti decorative...*, 1991.
- ⁶⁰ S. Cabibbo, *Santa Rosalia tra terra e cielo. Storia, rituali, linguaggi di un culto barocco*, Palermo 2004, p. 157, precisa anche che le incisioni fatte realizzare da G. Cascini nel 1627 furono inserite negli *Acta Sanctorum* del 1748.
- ⁶¹ G. Cascini, *Di Santa Rosalia...*, 1651.
- ⁶² M. C. Di Natale, *S. Rosaliae Patriae Servatrici*, con contributi di M. Vitella, Palermo 1994, *passim* e p. 68.
- ⁶³ F. Pottino, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 14.
- ⁶⁴ M. C. Di Natale, *La pittura pisana del Trecento e dei primi del Quattrocento in Sicilia*, in *Immagine di Pisa a Palermo*, "Atti del Convegno di studi sulla pisanità a Palermo e in Sicilia nel VII centenario del Vespro", Palermo 1983, p. 272, che riporta la precedente bibliografia.
- ⁶⁵ F. Pottino, *Chiese di Palermo...*, 1974, p. 19.

- ⁶⁶ R. Longhi, *Frammento siciliano*, in "Paragone", 1953, p. 6.
- ⁶⁷ *Ibidem*.
- ⁶⁸ E. Carli, *Pittura pisana del Trecento*, Milano 1958, p. 54.
- ⁶⁹ R. Longhi, *Frammento...*, 1969, p. 6. Cfr. pure M. C. Di Natale, *La pittura pisana...*, 1983, p. 272 e V. Abbate, *Il Palazzo, le collezioni, l'itinerario*, in G. C. Argan, V. Abbate, E. Battisti, *Palazzo Abatellis*, Palermo 1991.
- ⁷⁰ M. C. Di Natale, *La pittura pisana...*, 1983, p. 274, che riporta la precedente bibliografia. L'opera reca le seguenti iscrizioni in alto: *In nomine Dni ih xpi amano a nativitat MCCCVI quisti sono li defunti de la fraternitat di Santo Franchisco la prima casa di disciplina di la gitate di palmo dipinta MIIILXXXVIII*, e in basso: *An da Vinexia pinxit*.
- ⁷¹ G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo dal beneficiale Girolamo Di Marzo Ferro*, Palermo 1858. Per i nomi dei confrati cfr. F. Lo Piccolo, *I Disciplinati di San Nicolò lo Reale a Palermo. Un'indagine prosopografica (secoli XIV-XV)*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XCIX (2002), pp. 563-597.
- ⁷² M. C. Di Natale, *La pittura pisana...*, 1983, p. 274, che riporta la precedente bibliografia. Per i nomi dei confrati cfr. F. Lo Piccolo, *Una Confraternita femminile di disciplina a Palermo e il suo necrologio (secoli XIV-XV)*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", C, (2003), pp. 491-503.
- ⁷³ G. Bresc Bautier, *Artistes, patriciens et confreries. Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palermo et en Sicile occidentale 1348-1460*, Roma 1979, p. 213.
- ⁷⁴ *Ibidem*.
- ⁷⁵ R. Longhi, *Frammento...*, 1969, p. 8.
- ⁷⁶ F. Pottino, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 12.
- ⁷⁷ M. C. Di Natale, *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Committenza, arte e devozione*, in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e Arte*, catalogo della Mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo 1993, p. 24, tav. 6.
- ⁷⁸ *Lettera circolare...*, 15 agosto 2001, p. 24.
- ⁷⁹ Il sito (www.museodiocesanopa.it) è curato graficamente dal dott. Sergio Intorre.
- ⁸⁰ M. C. Di Natale, *Capolavori d'arte...*, 1998, p. 45.
- ⁸¹ M. Gutilla, *Arte e restauro nella decorazione...*, in *Arti decorative...*, 1999, p. 23.
- ⁸² F. Pottino, *Il Museo Diocesano...*, 1969; nella targhetta del Museo nell'allestimento di Mons. Pottino la tavoletta era definita di "scuola siculo-bizantina del sec. XV". N. A. Lo Bue, *La pittura del '400 al Museo Diocesano*, in "Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo", Palermo 1983, p. 483, che ritiene l'opera di provenienza ignota.
- ⁸³ G. Vigni, G. Carandente, *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia*, Venezia 1953, pp. 46-48.
- ⁸⁴ A. Mongitore, *Le Confraternite di Palermo*, ms. del XVIII sec. della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqE9, f. 28.
- ⁸⁵ R. Longhi, *Frammento...*, 1969, p. 6. Cfr. pure M. C. Di Natale, *La pittura pisana...*, 1983, p. 272 e V. Abbate, *Il Palazzo...*, in G. C. Argan, V. Abbate, E. Battisti, *Palazzo Abatellis*, 1991.
- ⁸⁶ R. Longhi, *Frammento...*, 1969, p. 11. Cfr. pure E. Lugaro, *Presenze fiorentine nella pittura siciliana tra Tre e Quattrocento*, in *Arte in Sicilia (1302-1458)*, Atti del Convegno a cura di G. Bellafiore, Palermo 1986, p. 137.
- ⁸⁷ M. C. Di Natale, *Le Croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, introduzione di M. Calvesi, Palermo 1992, p. 47, figg. 69,70.
- ⁸⁸ *Ibidem*. R. Longhi, *Frammento...*, 1969, p. 6. Cfr. pure M. C. Di Natale, *La pittura pisana...*, 1983, p. 272 e V. Abbate *Il Palazzo...*, in G. C. Argan, V. Abbate, E. Battisti, *Palazzo Abatellis*, 1991.
- ⁸⁹ F. Pottino, *Il Museo Diocesano...*, 1969.
- ⁹⁰ M. C. Di Natale, *Tommaso De Vigilia*, "Quaderno dell'A.F.R.A.S.", n. 4, Palermo 1974, prefazione di M. Calvesi, scheda n. 8, pp. 25-28, che riporta la precedente bibliografia.
- ⁹¹ F. Pottino, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 14.
- ⁹² L. Di Giovanni, *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo*, ms. della Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni 20QA49, 1880, f. 46r e v. cfr. Trascrizione e commento a cura di S. La Barbera, Palermo 2000, p. 139. Sull'oratorio cfr. anche P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo 2004, pp. 214-222.
- ⁹³ G. Di Marzo, *La Pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo 1899, p. 54, ritiene l'opera come il trittico dell'Incoronazione, già nella Confraternita di San Nicolò in San Francesco, oggi al Museo Diocesano, di Nicolò di Magio da Siena.
- ⁹⁴ Cfr. M. C. Di Natale, *La pittura pisana...*, 1983, p.

282, che riporta la precedente bibliografia.

⁹⁵ Cfr. *Bibliotheca Sanctorum...*, ad vocem, Roma, 1961-1967.

⁹⁶ Cfr. M. C. Di Natale, *La pittura pisana...*, 1983, p.282, che riporta la precedente bibliografia. Sull'oratorio di Sant'Alberto cfr. pure P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori...*, 2004, pp. 79-81.

⁹⁷ G. Di Marzo, *La Pittura in Palermo ...*, 1899, p. 58 riferisce quanto scrive P. Cannizzaro, *Religionis Christianae Panormi libri sex*, ms. del 1638 della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqE36, f. 742.

⁹⁸ M. C. Di Natale, *La pittura pisana ...*, 1983, p. 282.

⁹⁹ S. Bottari, *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, note alle tavole di V. Librando, Firenze 1954, p. 13.

¹⁰⁰ M. Nannipieri, *De Peruchio Matheus*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *Pittura*, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993, p. 158.

¹⁰¹ M. C. Di Natale, *Le Croci dipinte...*, 1992, n. 4, p. 124.

¹⁰² M. C. Di Natale, *Le Croci dipinte...*, 1992.

¹⁰³ Catalogo della casa delle Aste e delle Esposizioni, *Importante vendita di oggetti di alto antiquariato*, Palazzo Tagliavia, Palermo 1979, n. 639, p. 141.

¹⁰⁴ L'opera, proveniente dalla nobile famiglia palermitana dei Lo Bue di Lemos, è stata riferita al Maître de Santa Clara de Palencia da Didier Bodart, in una perizia fatta su richiesta di Mons. Pecoraro.

¹⁰⁵ F. Campagna Cicala, scheda n. 2, in *XV Catalogo di opere d'arte restaurate (1986-1990)*, Palermo 1994, pp. 37-42.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Cfr. M. C. Di Natale, *Tommaso De Vigilia...*, 1974, n. 3, p. 20, n. 31, p. 39, che riporta la precedente bibliografia.

¹⁰⁸ A. Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine e Maria Vergine Protettrice di Palermo*, T.I., Palermo 1719.

¹⁰⁹ M. C. Di Natale, *Le Croci dipinte...*, 1992, p. 117, nota 9.

¹¹⁰ A. Mormino, in *Sacra...*, 2004, p. 15.

¹¹¹ Cfr. M. C. Di Natale, *Capolavori d'arte...*, e M. Vitella e B. Rocco, scheda n. 1, in *Capolavori d'arte...*, 1998, pp. 60 e 106-107. Mons. Benedetto Rocco fornisce un dettagliato elenco delle reliquie contenute negli appositi ricettacoli della croce.

¹¹² Cfr. M. Vitella e B. Rocco, scheda n. 1, in *Capolavori d'arte...*, 1998, pp. 106-107.

¹¹³ Cfr. M.C. Di Natale, *Tommaso De Vigilia*, p. II, "Quaderno dell'A.F.R.A.S.", n. 5, Palermo 1977, premessa di M. Calvesi, scheda n. 55, p. 42, che riporta la

precedente bibliografia.

¹¹⁴ M. C. Di Natale, *Tommaso De Vigilia...*, 1974, p. 13.

¹¹⁵ G. Di Marzo, *La Pittura in Palermo...*, 1899, p. 120.

¹¹⁶ M. C. Di Natale, *Tommaso De Vigilia...*, 1974. Cfr. pure M. C. Di Natale, ad vocem *Tommaso De Vigilia*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1993, pp. 163-165, che riporta la precedente bibliografia.

¹¹⁷ R. Longhi, *Frammento...*, 1969, p. 16.

¹¹⁸ M. C. Di Natale Guggino, *Echi antonelleschi nella pittura palermitana tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo*, in *Antonello da Messina*, Atti del convegno di studi tenuto a Messina dal 29 novembre al 2 dicembre 1981, Messina 1987, pp. 347-383.

¹¹⁹ S. Bottari, *La Pittura del Quattrocento...*, 1954.

¹²⁰ M. C. Di Natale, ad voces *Guglielmo e Gaspare da Pesaro*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1993, pp. 406-408, che riporta la precedente bibliografia.

¹²¹ G. Bresc. Bautier, *Guglielmo Pesaro (1430-1487). Le peintre de la Croix de Cefalù et du polyptique de Corleone?*, in *MEFRM*, t. 86, 1974, 1, pp. 213-249.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ M. C. Di Natale, *San Giorgio nella cultura artistica siciliana*, in R. Cedrini, M. C. Di Natale, *Il Santo e il drago*, Palermo 1993, introduzione di A. Buttitta, p. 66.

¹²⁵ M. C. Di Natale, ad vocem *Guglielmo da Pesaro*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1993, pp. 406-408.

¹²⁶ M. C. Di Natale, *Un codice francescano del Quattrocento e la miniatura in Sicilia*, "Quaderno dell'Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia", n. 1, premessa di M. Calvesi, Palermo 1985, che riporta la precedente bibliografia. P. Palazzotto, *Venite Adoremus. Natività d'arte nelle chiese di Palermo dal XII al XIX secolo*, Palermo 2004, p. 22. Cfr. pure M.C. Di Natale, *La croce dei cavalieri di Malta nelle arti decorative in Sicilia*, in *La presenza dei Cavalieri di San Giovanni in Sicilia*, collana di Studi, Romma A. II, vol. II, 2002, p. 36. G. Mendola, *Un approdo sicuro. Nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi a Palermo*, in *Porto di mare, 1570-1670, Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della Mostra a cura di V. Abbate, Napoli 1999, p. 104.

¹²⁷ M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1976.

¹²⁸ M.C. Di Natale Guggino, *Echi antonelleschi...*, 1987, pp. 347-383. Cfr. pure M.C. Di Natale, ad voces *Tommaso De Vigilia e Pietro Ruzzolone*, in L. Sarullo,

Dizionario..., 1993, che riporta la precedente bibliografia.

¹²⁹ Cfr. M. C. Di Natale, *Le Croci dipinte ...*, 1992, p. 72 e scheda n. 15, pp. 137-138, che riporta la precedente bibliografia.

¹³⁰ M.C. Di Natale, *ad vocem Pietro Ruzzolone*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1993, pp. 470-472.

¹³¹ G. Di Marzo, *La Pittura in Palermo...*, 1899, p. 221.

¹³² F. Pottino, *Chiese di Palermo...*, 1974, p. 21.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ M.C. Di Natale, *ad vocem Pietro Ruzzolone*, in L. Sarullo, *Dizionario ...*, 1993, pp. 470-472.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ R. Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma 1962, p. 40.

¹³⁷ G. Di Marzo, *La pittura...*, 1899, p. 181.

¹³⁸ Cfr. M.C. Di Natale, *ad vocem Nicolò da Pettineo*, in L. Sarullo, *Dizionario ...*, 1993, che riporta la precedente bibliografia. Si veda pure T. Pugliatti, *Nicolò da Pettineo pittore. Su una firma ignorata e su alcuni rapporti culturali nella pittura siciliana fra XV e XVI secolo*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma 1997, pp. 111-114.

¹³⁹ Cfr. M. G. Paolini, *La pittura in Palermo e nella Sicilia occidentale negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra a cura di T. Viscuso, 1999, che riporta la precedente bibliografia alla nota 66 di p. 186.

¹⁴⁰ Cfr. M. C. Di Natale, *ad vocem Nicolò da Pettineo*, in L. Sarullo, *Dizionario ...*, 1993, che riporta la precedente bibliografia.

¹⁴¹ Per Vincenzo da Pavia si rimanda a *Vincenzo degli Azani...* 1999. Cfr. pure G. Di Marzo, *Vincenzo da Pavia detto il Romano pittore in Palermo nel Cinquecento*, "Documenti per servire la Storia di Sicilia", della Società Siciliana per la Storia Patria, IV serie, vol. XIII, Palermo 1916.

¹⁴² *Ibidem*. Cfr. schede di T. Viscuso nn. 60 e 75, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, pp. 374 e 408, che riporta la precedente bibliografia.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ M.C. Di Natale, *Una predella inedita di Vincenzo da Pavia*, in "Storia dell'Arte", n. 61, 1987, pp. 183-188.

¹⁴⁵ *Ibidem*. Cfr. pure M. C. Di Natale, *Arti minori...*, 1986, p. 42.

¹⁴⁶ *Ibidem*. Cfr. pure T. Viscuso, scheda n. 67 in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, p. 391, che riporta la pre-

cedente bibliografia.

¹⁴⁷ M. C. Di Natale, *Mario Di Laurito*, "Saggi e ricerche dell'Istituto di storia dell'arte della Facoltà di lettere dell'università di Palermo", Palermo 1980, p. 105.

¹⁴⁸ Cfr. M. C. Di Natale, *Capolavori d'arte...*, e M. Vitella, schede nn. 2-4, in *Capolavori d'arte...*, 1998, pp. 59-60 e 108-110.

¹⁴⁹ M. Accascina *I marchi delle argenterie e oreficerie siciliane*, Busto Arsizio, 1976. Cfr. pure S. Barraja, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, saggio introduttivo di M. C. Di Natale, Milano 1996.

¹⁵⁰ M. C. Di Natale, *Arti minori...*, 1986, p. 56. Cfr. pure M. Vitella, *I tessili nel Museo Diocesano di Palermo*, in *Arti decorative...*, 1999, p. 125.

¹⁵¹ Cfr. M. C. Di Natale, *Capolavori d'arte...*, in *Capolavori d'arte...*, 1998, p. 63, fig. 51, p. 66 (prima del restauro). Cfr. pure S. La Barbera, *Scultura lignea nel Museo Diocesano di Palermo*, in *Arti decorative...*, Palermo 1999, p. 76, fig. 1 (dopo il restauro). La notizia della provenienza dell'opera dalla Cappella del Palazzo Di Napoli mi è stata a suo tempo gentilmente fornita da Quintino Di Napoli. Cfr. pure P. Palazzotto, *Sante e Patrone...*, 2005, p. 38. La scultura lignea è stata restaurata da Gaetano Correnti.

¹⁵² M. C. Di Natale, scheda n. II, 20, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Milano 1989, pp. 192-193. Cfr. pure M. C. Di Natale, *La raccolta di argenteria sacra nel Museo Diocesano di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 107.

¹⁵³ *Lettera circolare...*, 15 agosto 2001, p. 13.

¹⁵⁴ M. C. Di Natale, *Sala fondi aurei...*; e G. Travagliato, *Diplomi, codici, libri...*, in *Sacra...*, 2004, pp. 57 e p. 117.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ T. Viscuso, *ad vocem Paolo Bramè*, in L. Sarullo, *Dizionario ...*, 1993, pp. 53-54, che riporta la precedente bibliografia.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ M. C. Di Natale, *Le vie dell'oro...*, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 30.

¹⁵⁹ T. Viscuso, *ad vocem Paolo Bramè*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1993, pp. 53-54.

¹⁶⁰ M. C. Di Natale, scheda n. II, 91, in *Ori e argenti di Sicilia...* 1989, p. 247.

¹⁶¹ Cfr. M. C. Di Natale, *I maestri corallari trapanesi dal XVI al XIX secolo*, in *Materiali preziosi dalla terra*

e dal mare nell'arte trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo, catalogo della Mostra a cura di M. C. Di Natale, Palermo 2003, p. 36.

¹⁶² *Bella come la luna pure come il sole. L'Immacolata nell'arte in Sicilia*, catalogo della Mostra a cura di M. C. Di Natale e M. Vitella, Palermo 2004, p. 78 e scheda R. Vadalà, p. 164. Cfr. pure *Una Donna vestita di Sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della Mostra a cura di G. Morello, V. Francia, R. Fusco, Roma 2005, p. 262.

¹⁶³ P. Palazzotto, *Un'opera un luogo. Arti decorative di committenza confraternale al Museo Diocesano di Palermo*, in *Arti decorative...*, 1999, p. 72 n. 22.

¹⁶⁴ P. Palazzotto, *Da Santa Rosalia a Santa Rosalia. Opere d'arte restaurate del Museo Diocesano di Palermo dal XVII al XIX secolo*, Palermo 2003, p. 26.

¹⁶⁵ P. Palazzotto, *Da Santa Rosalia...*, 2003, p. 24.

¹⁶⁶ P. Palazzotto, *Da Santa Rosalia...*, 2003, p. 18. Cfr. pure M. C. Di Natale, *Santa Rosalia nelle arti...*, 1991, p. 21.

¹⁶⁷ G. Cascini, *Di S. Rosalia...*, 1651. Cfr. pure M. C. Di Natale, *S. Rosaliae patriae...*, 1994, pp. 30-31.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ L'opera è stata restaurata da Anna Cappuzzo e pubblicata prima del restauro da P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo*, Rotary Club Palermo, premessa di M.C. Di Natale, introduzione di D. Garstang, Palermo 1999, p. 105.

¹⁷⁰ M. C. Di Natale, *I maestri corallari trapanesi...*, in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 46.

¹⁷¹ P. Palazzotto, *Un'opera un luogo...*, in *Arti decorative...*, 1999, p. 59.

¹⁷² M. C. Di Natale, *Arti minori...*, 1986, p. 83. L'opera porta all'interno la firma dell'artigiano francese che la realizzò: *Auecoc Ainè et Cerniere fecit*.

¹⁷³ C. A. Di Stefano, *Gli Scavi del 1991-92 e F. Spatafora, Gli scavi del 1999-2000*, in *Sacra...*, 2004, pp. 35 e 37.

¹⁷⁴ F. Spatafora, *Cultura materiale dall'antichità all'età bizantina*, in *Sacra...*, 2004, p. 43.

¹⁷⁵ G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo 1880-83.

¹⁷⁶ H.W. Kruft, *Domenico Gagini und seine werastalt*, Monaco 1972, cat. 65, figg. 59-60, che riporta la precedente bibliografia. Solo una delle due sculture marmoree raffiguranti l'Annunciata proviene dalla Cattedrale, l'altra dalla Chiesa di Santa Maria di Portosalvo? (Cfr. cat. 64, fig. 201), come risulta in una lettera del marzo 1982 relativa alla Chiesa di Santa Maria di

Portosalvo contenente la richiesta da parte di Mons. Paolo Collura di una statua di Angelo che formava unico gruppo con l'Annunciata "al fine di ricomporre nell'originaria unità la mirabile opera d'arte entro le mura più sicure del Museo", conservata nel fondo archivistico del Museo Diocesano in deposito presso l'Archivio storico diocesano.

¹⁷⁷ F. Pottino, *Il Museo Diocesano ...*, 1969, p. 26.

¹⁷⁸ H.W. Kruft, *Domenico Gagini...*, 1972, pp. 252-253. Cfr. pure F. Negri Arnoldi, *Revisione di Domenico Gagini*, in *BdA*, LIX 1-2, 1974, che riporta la precedente bibliografia; P. Palazzotto, *Sante e Patroni...*, 2005, p. 26.

¹⁷⁹ G. Di Marzo, *I Gagini ...*, 1880-83, pp. 82-85. H. W. Kruft, *Antonello Gagini und seine söfne*, Monaco 1980, Keth, fig. 523, p. 438.

¹⁸⁰ G. Di Marzo, *I Gagini ...*, 1880-83, pp. 82-85.

¹⁸¹ Per l'iconografia della Sante cfr. *Bibliotheca Sanctorum, ad voces*, Roma, 1961-1967.

¹⁸² F. Pottino, *Il Museo Diocesano ...*, 1969, p. 26.

¹⁸³ G. Di Marzo, *I Gagini ...*, 1880-83, pp. 82-85.

¹⁸⁴ F. Pottino, *Il Museo Diocesano ...*, 1969, p. 26.

¹⁸⁵ H.W. Kruft, *Domenico Gagini...*, 1972, p. 260, si rifà agli studi di E. Mauceri. *Notizie di Sicilia. Palermo - Sculture nei magazzini del Duomo*, in "L'Arte", IV, 1901, p. 428, che aveva individuato queste formelle ancora ammassate nei magazzini del Duomo, dove erano sfuggite al Di Marzo, che le riteneva perdute.

¹⁸⁶ F. Pottino, *Il Museo Diocesano ...*, 1969, p. 26.

¹⁸⁷ P. Collura, *Santa Rosalia...*, 1977, p. 58.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ G. Cascini, *Di S. Rosalia Vergine...*, 1651.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ P. Collura, *Santa Rosalia...*, 1977, p. 58.

¹⁹² H.W. Kruft, *Domenico Gagini...*, 1972, p. 260.

¹⁹³ Per tale ipotesi di esposizione museale dell'opera cfr., M. C. Di Natale, *Marmi gaginiani...*, in *Atti del Convegno...*, *La scultura meridionale...*, 2004, in c. d. s.

¹⁹⁴ M. C. Di Natale, *Oreficeria e argenteria nella Sicilia occidentale al tempo di Carlo V*, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, p. 80, che riporta la precedente bibliografia. Cfr. pure G. Di Marzo, *Notizie di alcuni argentieri che lavoravano nel Duomo di Palermo nel secolo XVI*, in "Archivio Storico Siciliano", n. s. A III, fasc. III, 1879, pp. 374-370; L. Boglino, *Palermo e Santa Cristina. Memorie e documenti*, Palermo 1882.

¹⁹⁵ Per la diffusione delle copie della Madonna di Trapani cfr. H. W. Kruft, *Die Madonna von Trapani und ihre kopien*, *Studien zur Madonnen-Typologie und zum*

Begriff der Kopie in der Sicilianischen Skulptur des Quattrocento, Mitteilungen des Kursthistorischen Institutes in Florenz, 14, 1970, pp. 297-322.

¹⁹⁶ Per l'iconografia della Santa cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, ad vocem, 1961-1967.

¹⁹⁷ F. Pottino, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 24 e *Chiese di Palermo...*, 1974, p. 20.

¹⁹⁸ R. Vadalà, *Il Palazzo Arcivescovile di Palermo*, in *Sacra...*, 2004, p. 127. Cfr. pure T. Viscuso, *Note storiche...*, in *I Rassegna...*, 1976, pp. XVII-XXII.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ B. Patera, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo 1992, p. 84.

²⁰¹ F. Pottino, *Il Museo Diocesano ...*, 1969, p. 26.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ M. Reginella, *Le collezioni ceramiche nel Museo Diocesano e nel Palazzo Arcivescovile di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 48, che riporta la precedente bibliografia. Cfr. pure F. Negri Arnoldi, *Due esempi di terracotta in Sicilia*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Milano 2001, pp. 108-113.

²⁰⁴ M. C. Di Natale, *Arti minori...*, 1986, p. 42. Cfr. pure S. La Barbera, *La scultura lignea...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 77.

²⁰⁵ H. W. Kruft, *Antonello Gagini...*, 1980, kat. 4, fig. 390, p. 366; kat. 9, fig. 395, p. 367.

²⁰⁶ F. Pottino, *Il Museo Diocesano ...*, 1969, p. 26. Cfr. pure M. C. Di Natale, *Arti minori nel Museo...*, 1986, p. 46 e S. La Barbera, *La scultura lignea...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 84.

²⁰⁷ G. Di Marzo, *I Gagini...*, 1880-1883, tav. XI.

²⁰⁸ Cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VI, 1965, ad vocem.

²⁰⁹ S. La Barbera, *La scultura lignea...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 85.

²¹⁰ H. W. Kruft, *Antonello Gagini...*, Monaco 1980, kat. 101, fig. 428, p. 409.

²¹¹ H. W. Kruft, *Antonello Gagini...*, 1980, kat. 2, fig. 505, p. 435.

²¹² G. Di Marzo, *I Gagini...*, 1880-1883, tav. XI. Cfr. pure M. C. Di Natale, *Arti minori...*, 1986, pp. 46-49.

²¹³ H. W. Kruft, *Antonello Gagini...*, 1980, kat. 81, figg. 3 e 157, p. 386.

²¹⁴ M. A. Spadaro, *Il complesso dello Spasimo e l'altare di Antonello Gagini*, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, pp. 39-47.

²¹⁵ G. Di Marzo, *I Gagini...*, 1880-83, p. 506-507.

²¹⁶ H. W. Kruft, *Antonello Gagini...*, 1980, kat. 2, fig.

477, p. 427; kat. 15, fig. 485, p. 432; kat. 115, fig. 407, p. 413.

²¹⁷ H. N. Kruft, *Antonello Gagini...*, 1980, kat. 81, figg. 58 e 59.

²¹⁸ G. Di Marzo, *I Gagini...*, 1880-83, p. 236

²¹⁹ H. W. Kruft, *Antonello Gagini...*, 1980, kat. 81, figg. 160-169. I capitelli della tribuna gaginiana, conservati al Museo Diocesano, schedati da Kruft, sono ritenuti tutti opera di bottega.

²²⁰ F. Pottino, *Il Museo Diocesano ...*, 1969, p. 26.

²²¹ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001, p. 310.

²²² G. Di Marzo, *I Gagini ...*, 1880-83, tav. X, b. H.W. Kruft, *Antonello Gagini...*, 1980. Cfr. Pure M. C. Di Natale, *Capolavori d'arte...*, in *Capolavori d'arte...*, 1998, p. 65 e segg.

²²³ S. Rizzuti, *La tribuna di Antonello Gagini nella Cattedrale di Palermo*, in *Sacra...*, 2004, p. 133.

²²⁴ G. Di Marzo, *I Gagini ...*, 1880-83, p. 226.

²²⁵ G. Anichini, *Il museo diocesano...*, 1927, p. 11.

²²⁶ Per il volume di G. M. Amato, cfr. G. Villari, G. Meli, *Il tempio dei Re con la ristampa anastatica compattata del De Principe Templo Panormitano (1728) di G. M. Amato*. Traduzione a fronte di A. Morreale, contributi di R. Di Natale, A. Lombardo, G. M. Spanò, prefazione Card. S. Pappalardo, Palermo 2001. A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, ms. del XVIII sec. della Biblioteca Comunale di Palermo, ai segni Qq73.

²²⁷ M. C. Di Natale, *Arti minori...*, 1986, p. 67. Cfr. pure M. Reginella, *Le collezioni ceramiche...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, pp. 40-52, che riporta la precedente bibliografia.

²²⁸ M. Reginella, *Le collezioni ceramiche...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, pp. 40-52.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ M. C. Di Natale, *Arti minori...*, 1986, p. 79.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Per la Confraternita cfr. R. Sinagra, scheda n. I, 16, in *Le Confraternite...*, 1993, p. 80.

²³³ Cfr. *Capolavori d'arte al Museo Diocesano...*, 1998, figg. 61-65. I pannelli e gli studi per la ricomposizione visiva delle opere sono stati realizzati da Enzo Brai.

²³⁴ M. C. Di Natale, *Mario di Laurito*, 1980, n. 1, pp. 87-95, che riporta la precedente bibliografia.

²³⁵ Cfr. M. G. Paolini, *La pittura a Palermo e nella Sicilia occidentale negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento*, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, p. 149 e segg.

- ²³⁶ M.C. Di Natale, *Arti decorative a Palermo...*, 1988, p. 13.
- ²³⁷ V. Di Giovanni, *La chiesa dell'Annunziata a Porta San Giorgio in Palermo*, Palermo 1894, 11, nota.
- ²³⁸ G. Siciliano, *Un prezioso monumento del sec. XV*, Palermo 1917, p. 23 e 67.
- ²³⁹ Cfr. M. C. Di Natale, *Mario di Laurito...*, 1980, n. 1, pp. 87-95, che riporta le relazioni dei restauri.
- ²⁴⁰ *Ibidem*.
- ²⁴¹ M. C. Di Natale, *Arti Minori...*, 1986, p. 56. Cfr. pure M. C. Di Natale, scheda n. 8, in *XIV Catalogo di opere d'arte restaurate (1981-1985)*, Palermo, pp. 48-53, che riporta la precedente bibliografia.
- ²⁴² V. Abbate, *Tra fiaba di Corte e realtà: l'“Adorazione del Bambino” nella pittura siciliana tra Cinque e Seicento*, in *In Epiphania Domini. L'adorazione dei Magi nell'arte siciliana*, catalogo della Mostra a cura di M. C. Di Natale e V. Abbate, introduzione di A. Buttitta, Palermo 1992, p. 76. Per il Trittico del Cancelliere cfr. pure F. Pottino, *Il Museo Diocesano ...*, 1969, p. 14. M. C. Di Natale, *Mario di Laurito*, ..., 1980, n. 1, pp. 87-95; M. C. Di Natale, *The Magi*, e scheda n. 13, in *2000 Years of Vatican Treasures “...And The Will Come from Afar”*, catalogo della mostra a cura di G. Morello, Milano 1994, p. 29 e pp. 46-47, che riporta la precedente bibliografia; la scheda n. 35 di M. G. Paolini, scheda n. 35, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, pp. 310-312 e P. Palazzotto, *Venite adoremus...*, 2004, pp. 30-31.
- ²⁴³ Cfr. *Il tesoro nascosto. Gioie e argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale e V. Abbate, Palermo 1995.
- ²⁴⁴ M. C. Di Natale, *Oro, argento e corallo tra committenza ecclesiastica e devozione laica*, e scheda n. 29, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 39 e 569.
- ²⁴⁵ F. Zeri, F. Campagna Cicala, *Messina Museo Regionale*, Palermo 1992, p. 68.
- ²⁴⁶ M. C. Di Natale, *Arti minori...*, 1986, p. 56; Cfr. pure S. La Barbera, *La scultura lignea...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p.78.
- ²⁴⁷ Il restauro è stato realizzato grazie all'intervento del Rotary Club Palermo-Cefalù, Presidente Dott. Natale Bellia, da Mauro Sebastianelli, cfr. M. C. Di Natale, *Il restauro della scultura lignea di San Nicola di Mira del Museo Diocesano di Palermo* e M. Sebastianelli, *Il restauro della statua di San Nicola di Mira*, in *Rotary Club Palermo-Cefalù. Progetto del Centenario, Il restauro della statua di San Nicola di Mira del Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2005, pp. 12-36.
- ²⁴⁸ M. C. Di Natale, *Mario di Laurito...*, 1980, n. 11, pp. 110-114.
- ²⁴⁹ S. La Barbera, *La scultura...*, in *Arti decorative...*, 1999, p. 78.
- ²⁵⁰ P. Palazzotto, *Gli oratori...*, 1999, pp. 25 e 162.
- ²⁵¹ *Bibliotheca Sanctorum, ad vocem*, vol. IX, Roma 1967.
- ²⁵² Archivio Storico Diocesano, Fondo Curia Arcivescovile, n. 1182, *Sacre visite del Cardinale Ferdinando Maria Pignatelli (1839-1853)*.
- ²⁵³ Cfr. M. C. Di Natale, *Mario di Laurito...*, 1980, n. 13, p. 115, che individua l'opera al Museo. Cfr. pure M.G. Paolini, scheda n. 38, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, p. 122.
- ²⁵⁴ M. C. Di Natale, *Mario di Laurito...*, 1980, n. 12, p. 114.
- ²⁵⁵ M. C. Di Natale, *Mario di Laurito...*, 1980.
- ²⁵⁶ M. C. Di Natale Guggino, *Echi antonelleschi ...*, 1987, pp. 347-383.
- ²⁵⁷ M. C. Di Natale, *Dallo splendore della suppellettile all'aurea cromia della miniatura*, in *L'eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, catalogo della Mostra a cura di M. C. Di Natale e F. Messina Cicchetti, Palermo 1997, p. 152.
- ²⁵⁸ M. C. Di Natale, *Oreficeria e argenteria nella Sicilia occidentale al tempo di Carlo V*, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, p. 71.
- ²⁵⁹ O. Mangananti, *Sacro Teatro palermitano*, ms. della prima metà del XVII sec. della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni QqD13, tomo III, f. 1040.
- ²⁶⁰ F. Pottino, *Il Museo Diocesano ...*, 1969, p. 18.
- ²⁶¹ Si ringrazia per l'interessamento il Prof. Salvatore Bordonali, presidente della Congregazione di Sant'Eligio, Consiglio d'Amministrazione del Museo Diocesano di Palermo.
- ²⁶² Per l'iconografia dei Santi Rocco e Sebastiano cfr. *Bibliotheca Sanctorum, ad voces*, Roma 1961-1967. Per l'iconografia di San Sebastiano in Sicilia cfr. pure A. Virga, *San Sebastiano. Iconografia e arte in Sicilia*, Palermo 1993.
- ²⁶³ Cfr. T. Viscuso, *ad vocem Simone de Wobreck*, in L. Sarullo, *Dizionario ...*, 1993, pp. 572-3.
- ²⁶⁴ Cfr. P. Palazzotto, *Santa e Patrona...*, 2005.
- ²⁶⁵ V. T. Viscuso, *autorem Simona de Voberti*, p. 34 in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1993, pp.572-73.
- ²⁶⁶ *Ibidem*.
- ²⁶⁷ *Ibidem*.
- ²⁶⁸ P. Collura, *Santa Rosalia ...*, 1997, p. 96. Cfr. pure P. Palazzotto, *Da Santa Rosalia...*, 2003, pp. 8-11.
- ²⁶⁹ M. C. Di Natale, *S. Rosaliae Patriae ...*, 1994.

- ²⁷⁰ M. C. Di Natale, schede nn. II, 5, 6, in *Le Confraternite ...*, 1993, pp. 147-148. Cfr. pure A. Contino, S. Mantia, *Vincenzo La Barbera architetto e pittore termitano*, premessa di M. C. Di Natale, Termini Imerese 1998.
- ²⁷¹ G. Mendola, *Dallo Zoppo di Gangi a Pietro Novelli. Nuove acquisizioni documentarie*, in *Porto di mare*, 1999, p. 65. Cfr. pure P. Palazzotto, *Da Santa Rosalia...* 2003, p. 10.
- ²⁷² P. Collura, *Santa Rosalia ...*, 1977, p. 96.
- ²⁷³ Per l'iconografia di Santa Rosalia cfr. G. Cascini, *Di Santa Rosalia...*, 1651; P. Collura, *Santa Rosalia...*, 1997; M. C. Di Natale, *Santa Rosalia...*, 1991 e M. C. Di Natale, *S. Rosaliae Patriae...*, 1994.
- ²⁷⁴ G. Cascini, *De vita et inventione S. Rosaliae*, Palermo 1631.
- ²⁷⁵ Per la vara di Santa Rosalia cfr. M. C. Di Natale, *S. Rosaliae Patriae ...*, 1994, e M. C. Di Natale, *I maestri argentieri e la Santa Patrona*, in *Il Seicento e il primo festino di Santa Rosalia, Fonti documentarie*, a cura di E. Calandra, Palermo 1996, pp. 39-43, che riportano la precedente bibliografia.
- ²⁷⁶ M. C. Di Natale, *S. Rosaliae Patriae ...*, 1994.
- ²⁷⁷ M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, p. 28 e p. 25.
- ²⁷⁸ Cfr. M. C. Ruggieri Tricoli, *ad vocem Vincenzo La Barbera*, in L. Sarullo, *Dizionario ...*, vol. I, *Architettura*, a cura di M. C. Ruggieri Tricoli, 1993, p. 241-243.
- ²⁷⁹ A. Contino, S. Mantia, *Vincenzo La Barbera...*, 1998.
- ²⁸⁰ M. Vitella, *Il primo festino*, in M. C. Di Natale, *S. Rosaliae Patriae...*, 1994, pp. 81-117.
- ²⁸¹ P. Palazzotto, *Da Santa Rosalia...*, 2003, pp. 14-17.
- ²⁸² *Ibidem*.
- ²⁸³ P. Palazzotto, Scheda dell'opera, in *Palermo nell'età dei Neoclassicismi. Disegni di architettura conservati negli archivi palermitani*, a cura di M. Giuffrè e M. R. Nobile, Palermo 2000, pp. 102-104.
- ²⁸⁴ Cfr. V. Abbate, *Tra fiaba di corte...*, in *In Epiphania...*, 1992, p. 82; M.C. Di Natale, scheda n. 14, in *2000 Years of Vatican Treasures ...*, 1994, p. 47, che riporta la precedente bibliografia.
- ²⁸⁵ *Ibidem*.
- ²⁸⁶ P. Palazzotto, *I tesori provenienti dagli Oratori*, in *Sacra...*, 2004, pp. 112-113. Cfr. anche P. Palazzotto, *Venite adoremus...*, 2004, p. 42.
- ²⁸⁷ Cfr. Pietro D'Asaro: "Il monocolo di Racalmuto" (1579-1647), catalogo della mostra a cura di M. P. Demma, Palermo 1985 e M. P. Demma, *ad vocem Pietro D'Asaro*, in L. Sarullo, *Dizionario ...*, 1993, pp. 136-138, che riporta la precedente bibliografia.
- ²⁸⁸ Per Giuseppe Salerno e Gaspare Bazano, entrambi soprannominati Lo Zoppo di Gangi cfr. *Vulgo dictu lu zoppo di Gangi*, catalogo della Mostra, Gangi 1997.
- ²⁸⁹ M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio...*, 1990, p. 251.
- ²⁹⁰ Cfr. M. Vitella schede nn. 6, 25, in *Vulgo dicto lu Zoppo...*, 1997, pp. 146, 184.
- ²⁹¹ Cfr. *Vulgo dictu lu Zoppo...*, 1997.
- ²⁹² E. Natoli, *Alberti Antonio detto il Barbalonga*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1993 pp. 4-5, che riporta la precedente bibliografia.
- ²⁹³ F. Pottino, *Il Museo Diocesano*, 1969, p. 18.
- ²⁹⁴ T. Viscuso, *Giuseppe Albina detto il Sorro*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1993, pp. 5-7, che riporta la precedente bibliografia. Cfr. pure *Porto di mare...*, 1999.
- ²⁹⁵ S. La Barbera, *La scultura lignea...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 82.
- ²⁹⁶ F. Pottino, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 18. Cfr. pure M. C. Di Natale, *Capolavori d'arte...*, in *Capolavori d'arte...*, 1998, p.88.
- ²⁹⁷ G. Di Marzo, *Vincenzo da Pavia...*, 1916, pp. 104-105.
- ²⁹⁸ G. Mendola, *ad vocem Giuseppe Sirena*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1993, p. 503.
- ²⁹⁹ S. La Barbera, *La scultura lignea...*, in *Arti decorative nel Museo...* 1999, p. 88. La scultura lignea è stata restaurata da Gaetano Correnti. Cfr. anche P. Palazzotto, scheda n. 90, 94 *Images of saluation masterpieces from vatican and italian collections*, catalogo della mostra (Toronto-Canada), a cura di G. Movello, Roma 2002, pp. 232-233.
- ³⁰⁰ A. Mongitore, *Palermo divoto di Maria Vergine...*, t. I, 1719, p. 348-352. Cfr. pure M. C. Di Natale, *Arti minori...*, 1986, p. 49 e S. La Barbera, *La scultura lignea...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 80, con precedente bibliografia.
- ³⁰¹ *Ibidem*. Di Marzo-Ferro, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del cav. D. Gaspare Palermo...*, Palermo 1858, p. 149.
- ³⁰² M. Vitella, scheda n. 7, in *Capolavori d'arte...*, 1998, p. 113. Cfr. pure M. C. Di Natale, *La raccolta di argenteria sacra...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 109.
- ³⁰³ M. Vitella, scheda n. 6, in *Capolavori d'arte...*, 1998, p. 112. Cfr. pure M. C. Di Natale, *La raccolta di argenteria...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 112.
- ³⁰⁴ M. C. Di Natale, *La raccolta di argenteria...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 111.

- ³⁰⁵ M. Vitella, scheda n. 12, in *Capolavori d'arte...*, 1998, p. 118.
- ³⁰⁶ M. C. Di Natale, *La raccolta di argenteria...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 112.
- ³⁰⁷ Il dott. Giovanni Travagliato ha individuato lo stemma dell'Arcivescovo Lozano, nonché di tutti gli altri arcivescovi palermitani di cui ha in corso di pubblicazione l'intera sequenza.
- ³⁰⁸ Cfr. *Porto di mare...*, 1999; per *La lapidazione di Santo Stefano* di B. Castello cfr. anche G. Travagliato, scheda n. 104, in *Images of salvation...*, 2002, pp. 243-244.
- ³⁰⁹ P. Palazzotto, *Gli oratori di Palermo...*, 1999, p. 157 n. 16.
- ³¹⁰ P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli oratori...*, 2004, p. 158.
- ³¹¹ P. Palazzotto, *I tesori provenienti...*, in *Sacra...*, 2004, p. 112.
- ³¹² G. Davì, *Pietro Novelli al Museo Diocesano*, in *Sacra...* 2004, p. 107.
- ³¹³ G. Davì, *Pietro Novelli...*, in *Sacra...*, 2004, p. 107.
- ³¹⁴ M. P. Demma, scheda n. II, 74 in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della Mostra, Palermo 1990, p. 348.
- ³¹⁵ G. Davì, *Pietro Novelli...*, in *Sacra...*, 2004, p. 109.
- ³¹⁶ A. Gallo, *Elogio storico di Pietro Novelli*, Palermo 1830, p. 44.
- ³¹⁷ G. Davì, *Pietro Novelli...*, in *Sacra...*, 2004, p. 109.
- ³¹⁸ V. Abbate, *Il Palazzo...*, in C. G. Argan, V. Abbate, G. Battisti, *Palazzo Abatellis*, 1991.
- ³¹⁹ M. C. Di Natale, scheda n. II, 60, in *Ori e argenti...*, 1989, p. 229. Cfr. pure G. Mendola, scheda n. 64, in *Splendori di Sicilia*, 2001, p. 400.
- ³²⁰ P. Palazzotto, *Da Santa Rosalia...*, 2003, p. 23.
- ³²¹ Ringrazio il Prof. Giovanni Mendola per avermi gentilmente segnalato la provenienza dell'opera. Cfr. Archivio di Stato di Palermo, Notaio Cristoforo Ragusa, IV stanza, vol. 4071, c. 229. Per la chiesa cfr. F. Lo Piccolo, in *Rure sacra*, Palermo 1995, p. 227.
- ³²² P. Palazzotto, *Da Santa Rosalia...*, 2003, pp. 24-26.
- ³²³ M. C. Di Natale, scheda n. 149, in *L'arte del corallo in Sicilia*, catalogo della Mostra a cura di C. Maltese e M. C. Di Natale, Palermo 1986, p. 334, che riporta la precedente bibliografia.
- ³²⁴ *Ibidem*.
- ³²⁵ M. C. Di Natale, scheda n. 172, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 366, che riporta la precedente bibliografia.
- ³²⁶ M. C. Di Natale, schede nn. 149 e 172 in *L'arte del corallo...*, 1986, pp. 334-366 che riportano la precedente bibliografia.
- ³²⁷ F. P. Campione, *Pietro dell'Aquila, ad vocem*, in L. Sarullo, *Dizionario...* 1993, pp. 149-151 che riporta la precedente bibliografia.
- ³²⁸ F. Pottino, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 30. Cfr. pure M. C. Di Natale, *Arti minori...*, 1986, p. 74.
- ³²⁹ A. Mongitore, *Memorie di pittori, scultori, architetti e artefici in cera siciliani*, a cura di E. Natoli, Palermo 1977, pp. 42-43.
- ³³⁰ M. C. Di Natale, scheda n. 139, in *L'arte del corallo...*, 1986, p. 321, che riporta la precedente bibliografia.
- ³³¹ *Ibidem*.
- ³³² P. Palazzotto, scheda n. V.10.3, in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 258.
- ³³³ M. C. Di Natale in scheda n.V.5.2, in *Materiali preziosi...*, 2003, p. 227.
- ³³⁴ M. C. Di Natale, *La raccolta di argenteria...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, pp. 112-114.
- ³³⁵ M. C. Di Natale, *Arti minori...*, 1986, p. 98, che riporta la precedente bibliografia. Cfr. pure P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli Oratori...*, 2004, pp. 230-231. Restaurata da Serena Bavastrelli.
- ³³⁶ A. Mongitore, *Memorie di pittori...*, 1977, p.
- ³³⁷ M. Vitella, schede nn. 13 e 15, in *Capolavori d'arte...*, 1998, pp. 119 e 121. Cfr. pure M. C. Di Natale, *La raccolta di argenteria sacra...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, p. 119.
- ³³⁸ P. Palazzotto, *I tesori provenienti...*, in *Sacra...*, 2004, p. 113.
- ³³⁹ M. Vitella, *Manufatti tessili del Museo Diocesano di Palermo*, in *Sacra...*, 2004, p. 122.
- ³⁴⁰ M. Vitella e R. Civiletto, schede, in *Capolavori d'arte...*, 1998, pp. 122-134; e M. Vitella, *I tessili nel Museo Diocesano di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, pp. 124-134.
- ³⁴¹ M. Vitella, *Manufatti tessili...*, in *Sacra...*, 2004, p. 123.
- ³⁴² M. C. Di Natale, *Arti minori nel Museo...*, 1986, p. 63, che riporta la precedente bibliografia. Cfr. pure S. La Barbera, *La scultura lignea...*, e G. Mendola, *Dai rifacimenti al restauro. La "vara" di Sant'Agata*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, pp. 88 e 99. Giovanni Mendola rileva il nome dello scultore e dei doratori. Cfr. pure P. Palazzotto, *Sante e Patroni...*, 2005, p. 48.
- ³⁴³ F. Pottino, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 29.
- ³⁴⁴ M. C. Di Natale, *Arti minori...*, 1986, p. 63.
- ³⁴⁵ M. C. Di Natale, *Arti decorative...*, in *Arti decorative nel Museo...*, 1999, pp. 19-21.
- ³⁴⁶ P. Palazzotto, *Da Santa Rosalia...*, 2003, p. 26.