

**Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica**

numero 12 – 30 dicembre 2015

Copyright © 2010 teCLa – Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

ISSN 2038-6133 – DOI: 10.4413/RIVISTA



**teCLa**

**Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica**



# teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 12 – 30 dicembre 2015

**Direttore responsabile:** Giovanni La Barbera

**Direttore scientifico:** Simonetta La Barbera

**Comitato Scientifico:** Claire Barbillon, Franco Bernabei, Silvia Bordini, Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Antonio Iacobini, César García Álvarez, Simonetta La Barbera, François-René Martin, Emilio J. Morais Vallejo, Sophie Mouquin, Giuseppe Pucci, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal, Giuliana Tomasella

**Redazione:** Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, Nicoletta Di Bella, Roberta Priori, Valentina Di Fazio

**Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini:**

Nicoletta Di Bella e Roberta Priori

ISSN: 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA

Copyright © 2010 teCLA

Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

[www1.unipa.it/tecla](http://www1.unipa.it/tecla)

Università degli Studi di Palermo

Scuola delle Scienze Umane e del Patrimonio Culturale

Dipartimento Culture e Società

Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



© 2010 Università degli Studi di Palermo



# teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 12 – 30 dicembre 2015

4

**ANTONIO CUCCIA**

La “Madonna Greca” di Alcamo.  
Un dipinto per Jacopo Siculo

20

**SALVATORE MERCADANTE**

Lo *Spasimo di Sicilia* di Raffaello e la sua fortuna.  
Diffusione di uno schema iconografico

38

**EDGARD FIORE**

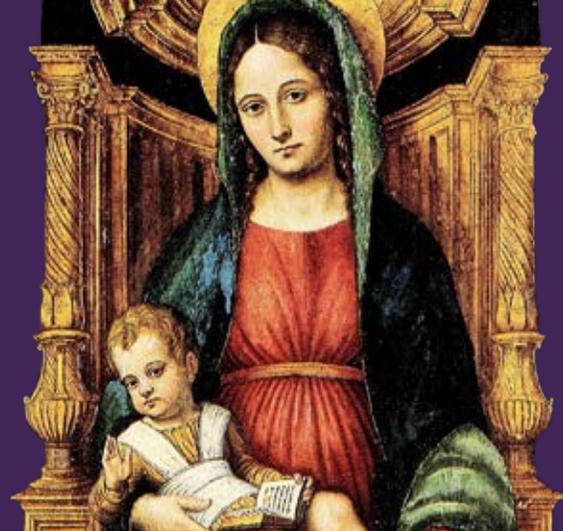
Novità su Jacopo Cestaro

50

**PAOLO EMILIO CARAPEZZA**

Sezione aurea: l’Armonia del Mondo

Proprietà artistica e letteraria riservata all’Editore a norma della Legge 22 aprile 1941, n. 663. Gli articoli pubblicati impegnano unicamente la responsabilità degli autori. La proprietà letteraria è riservata alla rivista. I testi pubblicati non possono essere riprodotti senza l’autorizzazione scritta dell’Editore. Gli autori debbono ottenere l’autorizzazione scritta per la riproduzione di qualsiasi materiale protetto da copyright. In riferimento al materiale iconografico fornito dagli autori a corredo dei testi, la Redazione si riserva il diritto di modificare, omettere o pubblicare le illustrazioni inviate. I lavori sono pubblicati gratuitamente. È possibile scaricare gli articoli in formato pdf dal sito web di “teCLA”. È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fotocopie, Legge 22 maggio 1993, n. 159.



# LA “MADONNA GRECA” DI ALCAMO. UN DIPINTO PER JACOPO SICULO

Antonio Cuccia

*In onore di Antonino Giuseppe Marchese*

Un curioso episodio che, attorno al terzo decennio del Cinquecento, registra il trasferimento di un pittore umbro in Sicilia e a sua volta di un pittore siciliano in Umbria, accende un sospetto in Teresa Pugliatti: «non si sa se si tratta di una pura coincidenza poiché è anche possibile che si fosse instaurato un filone di rapporti tra la Sicilia e l’Umbria».<sup>1</sup> I due pittori in questione sono Orazio Alfani (1510-1589), perugino documentato a Palermo e Trapani,<sup>2</sup> e Jacopo Siculo, alias Giacomo Santoro (1490 ca. – 1544), da Giuliana (PA), documentato in Umbria, con bottega a Spoleto dal 1530 al 1543.<sup>3</sup> Accomuna i due artisti il lato oscuro della loro attività; per l’Alfani quella svolta in Sicilia, documentata dal 1539 al 1544, di difficile reperibilità, antecedente al rientro in patria; mentre per il Santoro

l’attività d’apprendistato svolta in Sicilia, prima dell’approdo a Roma e poi nella definitiva sede spoletina. Un’opera emblematica in tal senso, che coniuga congiunture umbro-laziali comuni ai due pittori, è il dipinto su tavola, della chiesa minorita di Santa Maria di Gesù ad Alcamo, raffigurante *la Madonna col Bambino tra i santi Francesco d’Assisi e Benedetto da Norcia venerati da Federico Enriquez e dalla consorte Anna de Cabrera assieme ai componenti del Casato*. Il dipinto viene comunemente menzionato col titolo di “Madonna Greca”, derivatogli, secondo l’interpretazione di Gioacchino di Marzo, dall’acconciatura “alla greca” di Anna de Cabrera, rispondente alle costumanze albanesi delle donne di Piana dei Greci. Diana Malignaggi<sup>4</sup> fa sua questa tesi motivandola con l’attenzione verso la varietà dell’abbigliamento e delle acconciature della moda medievale e rinascimentale, oggetto di ricerche e di studio ai tempi del Di Marzo. Più ragionevolmente trovo attendibile la tesi di Antonino Mongitore,



espressa a proposito di un dipinto su tavola nella chiesa palermitana di San Francesco d'Assisi: «nello stesso fianco [meridionale] [...] si ha la cappella della SS. Vergine detta la Greca [...] a causa che si venera in essa un'immagine antichissima di Nostra Signora, dipinta alla greca su tavola». Il Rotolo,<sup>5</sup> che ne riporta il brano, specifica trattarsi della *Madonna Greca* della famiglia Milone, la cui cappella viene indirettamente menzionata già nel 1516. L'affermazione del Mongitore non lascia dubbi su come il termine “alla greca” venisse usato genericamente per indicare un dipinto su tavola a soggetto mariano. L'immagine della Vergine nel dipinto di Alcamo, pur nel taglio occidentale, sembra ispirarsi latamente ad un prototipo bizantino dell'*w*, possibilmente ad un'icona venerata nell'antica chiesetta dedicata alla Madonna della Grazia, preesistente alla venuta dei frati Francescani;<sup>6</sup> ne farebbe fede il curioso abbigliamento del Bambino, vestito di tunica con fascia attorno alla vita e bretelle. Questo particolare iconografico che si connette con

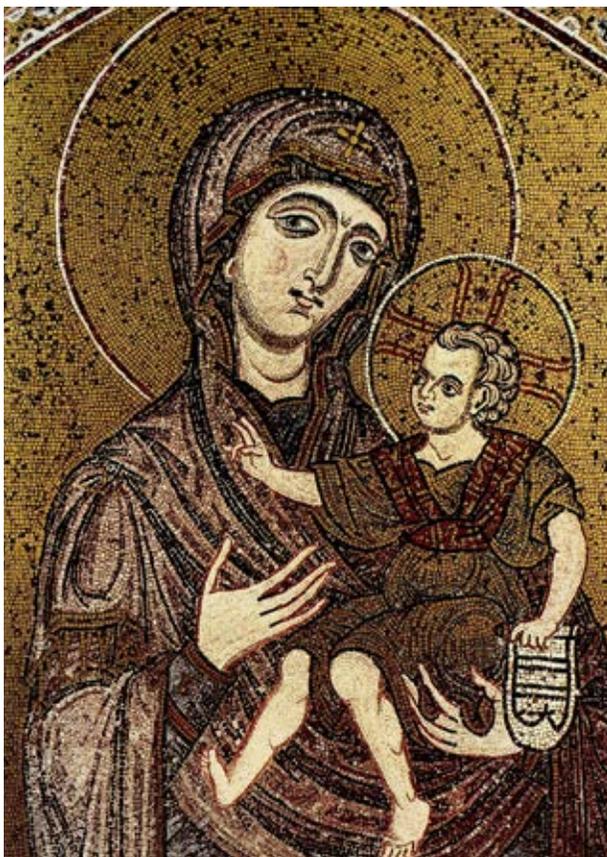


Giacomo Santoro detto Jacopo Siculo (qui attr.), *Madonna Greca*, Alcamo, chiesa di Santa Maria di Gesù

◆◆◆

l'uso di fasciare con la stola il camice, proprio del diacono nella liturgia bizantina, è già riscontrabile nella *Odighitria* posta in controfacciata nel duomo di Monreale, ma trova una maggiore diffusione nelle icone pugliesi del XIV secolo, vedi per tutte l'icona della *Madre di Dio* nella chiesa di San Francesco a Potenza.<sup>7</sup> Pure alla tipologia dell'icona va ascritto l'atto di benedire e il libro aperto che sostituisce il rotolo. I due personaggi principali, già individuati nei coniugi Anna de Cabrera e Federico Henriquez, spingono ad indagare sulle vicende del casato, al fine di identificarne gli altri componenti effigiati e di fissare la cronologia del quadro legato alla committenza dei conti di Modica.

Anna de Cabrera Ximenes assunse l'investitura della contea di Modica l'1 settembre 1477, dopo la morte senza figli maschi, di Giovannettu suo fratello; entrando successivamente in possesso delle città di Alcamo



Maestranze siculo-bizantine, *Vergine Odighitria*, Monreale, Duomo



e Caccamo, che le furono vendute da Giovan Matteo Speciale. Mentre Federico Henriquez, nipote dell'infante omonimo, fratello del re di Castiglia, fu Ammirante di Castiglia e cavaliere del Toson d'oro. I coniugi sancirono il loro matrimonio con l'investitura di dette terre, concessa il 25 luglio

1488. Degli altri esponenti del casato, raffigurati nel quadro, finora non si è parlato, ma è possibile identificarli grazie al disegno dell'asse ereditario tracciato dal De Spucches,<sup>8</sup> almeno per la giovane coppia alle spalle dei titolari. Sulla destra, nella giovane donna è possibile riconoscere Anna Cabrera juniore, figlia naturale di Giovannettu, che erediterà la successione della contea di Modica nel 1529, alla morte, senza figli, della zia paterna Anna de Cabrera, e per rinuncia

a suo favore fatta da Federico Henriquez, suo zio. Di contro, sulla sinistra, il giovane uomo con barba, può essere identificato con Luigi Henriquez, nipote di Federico, perché figlio di suo fratello Ferdinando. Nel quadro i due nipoti, posti alle spalle dei rispettivi zii, stanno ad indicare la continuità nella gestione della contea, che assicureranno grazie al loro matrimonio e all'auspicio di un erede cui sembra alludere la benedizione di Cristo fanciullo. Ancora ardua si prospetta l'identificazione della monaca, che il soggolo bianco (in uso ancora per tutto il Cinquecento) qualifica come benedettina, forse legata alla fondazione di qualche monastero del suo Ordine, giustificando il tal modo la presenza di San Benedetto nel quadro, inusuale in un'opera destinata alla chiesa francescana dei Frati Minori Riformati, che negli anni 1525-'30 ampliarono la vecchia chiesa titolata alla Madonna della Grazia, col sostegno dei donativi elargiti dal pio Federico Henriquez.<sup>9</sup> Sul lato sinistro, all'ombra di San Francesco, è posto ancora in evidenza un altro membro della famiglia, in veste di frate minore come ben qualifica il saio.

Il dipinto indubbiamente si configura come pala votiva alla Vergine, invocata a protezione del casato. Non a torto i conti di Modica sono stati ritenuti i committenti del quadro, ma è altrettanto importante evidenziarne la circostanza e stabilire il ruolo avuto da essi. L'ipotesi più ovvia è che il diretto committente sia stato proprio Federico Henriquez, definito «il pio» dal Triolo; ed è probabile che la commissione possa essere stata espletata alla morte della consorte Anna,



avvenuta nel '29, proprio per evocare un momento felice che vedeva riunita tutta la famiglia, con la certezza di una discendenza affidata all'unione dei nipoti, che appaiono raffigurati già adulti, sui quali è riposta la speranza di un erede, prefigurata nell'atto della Vergine di offrire il Bambino. Un'altra ipotesi, che ritengo più verosimile, legata alla presunta età di cinquant'anni, tale si ravvisa nei tratti di Anna de Cabrera, farebbe anticipare di almeno un decennio l'esecuzione del quadro, che si configurerebbe come un atto celebrativo della loro potente famiglia feudale, mirante a consolidarne l'autorità politica e il prestigio sociale, sempre con la prospettiva della discendenza perpetuata attraverso i nipoti.

Il secolo XIX registra la prima partecipata attenzione verso la cultura del quadro, con giudizi attributivi alquanto lusinghieri. «Io per me [...] la credo opera dell'immortale Perugino», con queste parole Giuseppe Triolo<sup>10</sup> esordisce nella sua valutazione. A seguire Carlo Castone, conte di Rezzonico,<sup>11</sup> il primo a riconoscere nei ritratti degli effigiati i conti di Modica, che propende, invece, a ridimensionare il dipinto alla scuola del Perugino; ribadisce la stessa opinione Gioacchino Di Marzo.<sup>12</sup> In un saggio mirato sull'opera, Melchiorre Galeotti,<sup>13</sup> la definisce «un raro capolavoro di rarissimo artefice». Nel 1859, subito dopo la pubblicazione del Galeotti, intraprende il viaggio di studio in Sicilia, Giovan Battista Cavalcaselle, che a conoscenza dell'attribuzione al Perugino, così si pronuncia: «un poco peruginesco» e in particolare sulla figura del San Benedetto:

«la più bella testa». Frattanto il crescente interesse sull'opera ne aveva promosso nel 1856 il restauro a cura di Luigi Pizzillo, secondo i criteri allora in auge col ricorso a larghe integrazioni, che ora alla luce dei nuovi mezzi d'indagine attendono di essere verificate. Il Di Marzo<sup>14</sup> ritorna ancora sull'argomento, nel trattare la pittura del Rinascimento in Sicilia, e cambiando parere rivendica l'opera alla creatività di un pittore siciliano di spicco, e pensa di assegnarla a Pietro Ruzzolone, forse perché documentato ad Alcamo.

Di seguito Roberto Longhi,<sup>15</sup> nel recensire la mostra antonelliana del 1953, si dissocia e, pur esaltando la qualità di acuto conoscitore del Cavalcaselle, riconosce nel nostro dipinto «una venatura tra veneta e lombarda sempre più insistente a Palermo, dove, ancora nel secondo decennio del 1500, per la cosiddetta "Madonna Greca" di Alcamo si farà appello (per via ligure?) al pavese Pier Francesco Sacchi». Maria Grazia Paolini (1959) accoglie l'ipotesi longhiana concordando sulla componente settentrionale o lombarda presente nella pittura rinascimentale a Palermo, ma riconosce «nel quadro di Alcamo» l'esecuzione di una mano indigena che presenta straordinaria affinità con il gruppo Crescenzo.<sup>16</sup> Maria Concetta Di Natale (1977),<sup>17</sup> invece, dissente dal riferimento al Crescenzo, pur escludendo l'opera dall'attività del Ruzzolone e del De Vigilia. E infine, Diana Malignaggi<sup>18</sup> (1997) ipotizza la mano di un pittore meridionale, legato alla «congiuntura iberica lombarda» presente in area campana. Tale tesi verrà condivisa nel 1998 da Teresa Pugliatti,<sup>19</sup> che ribadisce la componente



lombarda del quadro. Già la stessa Malignaggi, rilevando il carattere votivo e insieme celebrativo della composizione, sottolineava la calibratura dello spazio prospettico mediante un “disegno” lineare e luministico, nonché i rapporti dimensionali tra architettura e personaggi. L'inflessione lombarda, rilevata nel dipinto da più parti, è certamente imputabile al timbro cristallino del colore, corposo e luministico, e alla caratterizzazione incisiva dei volti. Di contro, va rilevato, che i tratti realistici vengono qui trattati attraverso una diffusa idealizzazione classicista, che si riflette anche nell'assetto compositivo da Sacra Conversazione. Pertanto ritengo che il tema esplicitato attraverso un criterio ossessivamente simmetrico nella distribuzione per lato delle figure (a loro volta regolamentate nella misura del volume e dell'altezza e che appaiono ripetitive in alcuni particolari della rappresentazione fisiognomica) sia tale da richiamare invece tipologie che insistono in area umbro-laziale.

Nel focalizzare l'ambiente dove questa mescolanza di culture si è potuta concretizzare, va escluso il ristretto ambito isolano e, a mio avviso, la stessa area meridionale con eventuali connessioni iberiche come è stato supposto. A spiegarne la complessa stratificazione, più che la vaga gravidanza raffaellesca, di cui in qualche modo l'opera fa sfoggio, ritengo opportuno spostare l'attenzione, dato il taglio un po' retrò evidenziato dal nostro dipinto, su quella cultura legata al filone umbro-laziale che caratterizzò l'ecclettico ambiente romano nei primi decenni del Cinquecento, nonostante il rivoluzionario avvento



Giacomo Santoro detto Jacopo Siculo,  
*Battesimo di Gesù*, Casperia (Rieti),  
chiesa di San Giovanni Battista

◆◆◆  
dell'Umbro.<sup>20</sup> Questa stima preliminare della pala di Alcamo offre, io credo, i presupposti per avanzarne l'attribuzione a favore proprio di quel Jacopo Siculo, sopra menzionato, opportunamente supportata da precisi rimandi stilistici e culturali che avrò modo di dimostrare. Il dipinto,

sebbene decontestualizzato dalla produzione artistica isolana, costituirebbe finora l'unica testimonianza del Santoro reperibile nella propria terra, risultando funzionale all'indagine sulla sua formazione fuori dalla Sicilia. Importantissimo, ai fini del riconoscimento dell'identità dell'opera, si rivela l'indizio documentario costituito da un foglio di disegno dove Baldassarre Peruzzi annota un elenco di nove collaboratori, e dove assegna diciassette giornate di lavoro

a nome di “maestro Jacomo Siciliano pittore”.<sup>21</sup> Il riconoscimento unanime degli storici circa l’identificazione della scritta col nome di Santoro, non trova altrettanta determinazione sulla datazione del foglio ipotizzata dal Frommel tra il 1510-’11 e il 1519, mentre la Dacos propende a considerarlo direttamente del 1519, dal momento che Giovanni da Udine, presente nell’elenco del disegno citato, probabilmente non era ancora a Roma. Sempre il Frommel, ci ripensa spostandone la datazione più avanti, dopo il 1522-’23, mentre la Varoli-Piazza propende per la datazione alta del foglio e rileva come solo Jacopo Siculo, il primo nella lista, riporti l’attributo di maestro.<sup>22</sup> Proprio la qualifica di “maestro” lascia supporre una personalità già formata, ritengo, su quei parametri della cultura romana pre-raffaellista, che è quella che traspare, sebbene in modo più evoluto e diversificato, in tutta la sua produzione. Pertanto c’è ragione di credere, in relazione alla sua formazione romana, ad un soggiorno ivi, anteriore di almeno un decennio, dalla credibile data che ve lo documenta nel 1519 secondo il foglio peruzzesco.

Di recente, lo studio monografico di Antonino Giuseppe Marchese (1998), frutto di un’attenta ricerca storiografica e di un’indagine sul campo, ci restituisce il quadro completo del pittore e della sua produzione, dopo aver passato al vaglio tutti i contributi critici e documentali, a cominciare dal testamento, rinvenuto dal Brunelli,<sup>23</sup> redatto, poco prima della morte del pittore, a Rieti il 29 dicembre 1543. Il documento svela i suoi natali a Giuliana,

allora diocesi di Agrigento, e la sua famiglia Santoro, che Marchese appura essere di origine ebraica, ipotizzando un possibile tramite presso le comunità israelitiche della Val Nerina, circa il suo futuro trasferimento in Umbria. Purtroppo non viene fuori la data di nascita che la critica assegna al 1490, ma che A. Entità<sup>24</sup> giudicava essere avvenuta nei due ultimi decenni del Quattrocento. Resta il grande vuoto dell’apprendistato in Sicilia, prima della nota documentaria nel ‘19, inerente al soggiorno, nonché alla formazione “romana”, dove nei cantieri palaziali ed ecclesiali apprende, con la tecnica dell’affresco, la capacità di definirne architettonicamente le partiture. Nel 1524, attesta la sua permanenza a Roma, il dipinto del *Battesimo di Cristo*, che il Santoro realizza per essere inviato nella provincia reatina, ad Aspra (oggi Casperia). Dal 1526 al ‘27 il pittore è ancora a Roma dove, menzionato col nome di Jacobus Siculus nel censimento della popolazione, è registrato nel rione Colonna.<sup>25</sup> Col Sacco di Roma, proprio nel ‘27, anche il nostro pittore dovette lasciare la città, per comparire attorno al 1630 a Spoleto<sup>26</sup> dove fisserà definitivamente la sua residenza.

Infatti, proprio a partire dal ‘30, la critica più recente colloca l’esecuzione degli affreschi della cappella Erolì nel duomo di Spoleto,<sup>27</sup> preceduti da quelli della volta ritenuti di Giovanni da Spoleto. Per quanto concerne la cultura del ciclo parietale, unanimemente riconosciuto al Santoro, viene evidenziato dal Toscano<sup>28</sup> il debito verso la cultura raffaellista delle Logge, mentre la Saporì,<sup>29</sup> riferendosi al



ritmo ampio dei pilastri dipinti che scandiscono le scene, afferma che «evocano la magnificenza dei modelli romani dei primi decenni del secolo». Un riferimento pertinente quest'ultimo che, a mio parere, andrebbe esteso a tutto l'apparato figurativo, capace di spiegare quel carattere "lombardo" che si evince dalla gravidanza e dalla incisività delle figure. In proposito, sono convinto che esista un rapporto di dipendenza degli affreschi della cappella dell'Assunta, nel duomo di Spoleto, da quelli absidali della chiesa romana di Sant'Onofrio al Gianicolo, il cui ciclo sembra ricondursi definitivamente all'ideazione di Baldassarre Peruzzi, sebbene eseguito a più mani da pittori caratterizzati dalla «fusione di elementi umbri e lombardi filtrati forse attraverso il primo Sodoma».<sup>30</sup> Nei due gruppi di *Apostoli* che affiancano l'Assunta a Spoleto, c'è un richiamo fortissimo agli *Apostoli* di Sant'Onofrio per l'ascendente lombardo, evidenziato nei tipi fisionomici quasi leonardeschi e nelle vivaci e partecipate movenze che animano le figure. Ritengo ancora che il ciclo di affreschi di Sant'Onofrio abbia esercitato il suo peso, sebbene in maniera diversa visto le marcate inflessioni manieristiche, su quelli eseguiti dal Santoro nel '36 per Vallo di Nera raffiguranti la *Morte della Vergine*, dove specialmente le figure femminili sono tributarie delle *Sibille* del ciclo gianicolense.

Del resto, tutta l'attività del Santoro appare legata ai grandi esiti della pittura romana maturata nel grande cantiere sistino verso la fine degli anni Ottanta del Quattrocento, che avrà una ricaduta

ben più ampia protrattasi oltre l'effetto destabilizzante prodotto da Michelangelo e Raffaello agli inizi del Cinquecento. La svolta prodotta dai due giganti della pittura non fu recepita subito e unanimemente dall'ambiente romano, caratterizzato da una cultura largamente sfaccettata, dal pronunziato interesse antiquariale e archeologico più incline verso sontuosi effetti decorativi che trovano nell'attività del Pintoricchio la massima espressione, una cultura altrimenti dominata dal solido conservatorismo di Antoniazio Romano. Pochi, e tra questi proprio il Peruzzi, come rileva Roberto Cannatà,<sup>31</sup> riusciranno ad adeguarsi prontamente alle nuove esigenze. Pertanto ritengo di dare per scontata la presenza a Roma del Santoro, già nel primo decennio, in virtù della menzione nel foglio Peruzzi del 1519, con qualifica di maestro e che lascia presupporre una formazione già avvenuta, io credo, su parametri più tradizionali. Si può ben comprendere come un pittore venuto da fuori si ancorasse più facilmente ad una cultura già ben consolidata, rimanendo un passo indietro rispetto alle novità che da lì a poco avrebbero sconvolto il sistema. Questa propensione ad attestarsi sul sicuro già sperimentato, non preclude comunque di giudicare positivamente le scelte lucide e mirate del pittore siciliano che costruisce la sua formazione guardando ai capisaldi del primo fermento a Roma, individuabili in Ghirlandaio e nel Perugino, dai quali attinge le novità formali e strutturali da ancorare all'ideologismo conservatore di Antoniazio. Questa, per sommi capi, mi sembra la chiave di lettura, attraverso



i dati forniti dal dipinto di Alcamo, per capire gli anni di formazione del Santoro, che solo gradatamente sarà in grado di cogliere le novità, ben esplicitate nel '24 col linguaggio della Maniera nella *pala di Aspra*, con quelle coloriture di diversa estrazione che man mano renderanno omogeneo il suo stile, senza dimenticare, anzi riproponendo di volta in volta, quelle componenti che fin dall'inizio hanno caratterizzato il suo metodo.

Questa utile premessa andava fatta per sostenere l'attribuzione del dipinto di Alcamo che, credo proprio, non prescinda da questi presup-

posti, anzi li riassume, configurandoli come antefatto della sua futura produzione umbra, proprio perché espressione di quel composto processo di formazione in atto nella prima fase del soggiorno romano.

Va detto subito che nella "Madonna Greca" si avverte quella suggestione per l'arte del Perugino,



Pietro Perugino, *Madonna e Santi*, Perugia, Galleria Nazionale



Giacomo Santoro detto Jacopo Siculo, *Pala di San Mamiliano*, Ferentillo (Terni), chiesa di San Biagio



particolarmente sentita nell'ambiente romano del primo decennio del Cinquecento, tanto che, a distanza di tempo, non risulta peregrina l'impressione di chi vi aveva visto il coinvolgimento del Vannucci. Per il riscontro fisiognomico aveva provveduto già il Cavalcaselle

definendo "peruginesco" il volto del San Benedetto,<sup>32</sup> ma un attento esame del dipinto permette di andare oltre, infatti nella distribuzione paratattica delle figure principali allineate su due piani, si rileva facilmente uno schema derivato proprio dal Perugino, ben evidente nella pala raffigurante *la Vergine col Bambino tra i Santi Nicola da Tolentino, Bernardino, Girolamo, Sebastiano*, datata 1500, nella Galleria Nazionale dell'Umbria.<sup>33</sup> Per altri versi la stessa collocazione della figura della Vergine nel trono nicchiato, sollevato da un'alta pedana a scale, denuncia ancora una filiazione peruginesca come si può evincere dalla Pala dei



Decemviri nella Pinacoteca Vaticana,<sup>34</sup> dove l'espedito che isola la figura intronizzata, serve a conferirle monumentalità. È utile anticipare che l'adozione dello schema peruginesco, da parte del Santoro, sarà più chiaramente riformulato nel 1538 nella *Pala di San Mamiliano* nella chiesa eponima presso Ferentillo,<sup>35</sup> a riprova dell'autografia del dipinto di Alcamo. Uno schema che avrà sollecitato la sensibilità di Raffaello stesso nel concepire nel 1505 la *Pala Ansidei* per la chiesa dei Serviti a Perugia, ora alla National Gallery di Londra. È probabile che anche questo dipinto possa essere stato visto dal Santoro, traendone spunto nel rapporto tra le figure allineate sullo stesso piano, capace di trasmetterne il legame empatico. Tra parentesi, ritengo plausibile un preliminare viaggio in Umbria da parte del Santoro, che risulterà determinante, per la futura scelta



◆ ◆ ◆  
Domenico Ghirlandaio, *Vocazione di San Pietro* (part.), Città del Vaticano, Cappella Sistina

della residenza dopo la fuga da Roma. La possibilità di un viaggio di avanscoperta poteva essere stata facilitata dall'amicizia di qualche pittore umbro residente a Roma e dalla curiosità di vedere in situ le opere prodotte dal Perugino e da Raffaello, alimentata dalla loro fama crescente. Del resto l'ipotesi di una frequentazione già a Roma con artisti umbri agevola a capire l'omologazione del siciliano verso la cultura di quei pittori.

Se l'ascendente verso il Perugino trova precisi rimandi nel campo compositivo, l'attenzione verso i modi del Ghirlandaio gli permettono di definire il saldo imposto delle figure, caratterizzate dalla gravità delle pose. Proprio dal quadrone affrescato dal pittore fiorentino nella Sistina, che raffigura la *Vocazione di Pietro e Andrea*, Santoro desume l'immagine del San Benedetto nel dipinto alcamese,



◆ ◆ ◆  
Giacomo Santoro detto Jacopo Siculo (qui attr.), *Madonna Greca* (part.), Alcamo, chiesa di Santa Maria di Gesù

dalla figura dell'Apostolo barbuto posto alla destra del Cristo, identica nella postura con la mano articolata sul petto e nella assonanza fisiognomica conferita dallo stesso modo di formulare la barba, ma senza tradire nell'insieme il modulo elegante del Perugino.

Non meno significativa è l'attenzione che Jacopo riserva ai modi di Antoniazzo Romano. Nel dipinto che raffigura la *Vergine in trono tra i Santi Pietro e Paolo e gli Uditori del tribunale della Sacra Rota*, conservato negli appartamenti vaticani, proprio per le proprietà che il Paolucci<sup>36</sup> gli riconosce come «uno degli esempi meglio significativi della fase

umbra di Antoniazzo, per via dei ritmi addolciti, dei legamenti sciolti e pausati, di un certo ammorbidimento in chiave sentimentale delle fisionomie», possiamo individuare una delle chiavi di accesso, per il Santoro, alla cultura umbra proprio nella sua fase emergente nel contesto romano. Il riflesso del dipinto antoniazzesco traspare, in quello di Alcamo, già nel sentimentalismo della Vergine, ma ancor più nelle figure inginocchiate degli Uditori genuflessi assemblate allo stesso modo, e per la medesima intensità nella rappresentazione naturalistica dei ritratti. Proprio quello di Federico Henriquez che regge

il copricapo poggiato sulle mani giunte con i pollici sovrapposti ad esso (come il committente del trittico antoniazzesco di Fondi) trova un preciso modello nel volto dell'Uditore all'estrema sinistra, anch'esso



Maestro della Pentecoste, *Pentecoste*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

Antoniazzo Romano, *Madonna in trono fra i Santi Pietro e Paolo e gli Uditori del Tribunale di Rota*, Città del Vaticano, Appartamenti Pontifici





Maestro della Pentecoste (qui attr.), *Madonna in trono tra i Santi Giovanni Battista e Tommaso*, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis



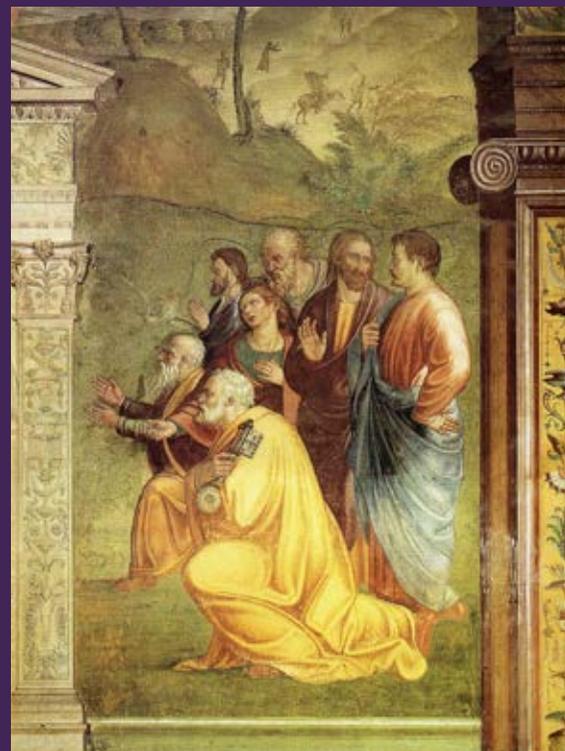
ripreso di profilo con il taglio realistico dettato dall'incidenza luministica. Anche la citazione di particolari, presenti *nella* tavola antoniazzesca, risulta puntuale nel quadro di Alcamo, come la scelta tipologica delle colonnine del

trono della Vergine esemplate sulla colonnina portante del leggio, in altra opera del pittore romano, la *Annunciazione* a Santa Maria sopra Minerva. Il raffronto, qui proposto, tra la "Madonna Greca" con gli esiti coevi della pittura romana, come è facile rilevare, risponde al duplice scopo, di coglierne gli innegabili legami (con il peso probativo a favore del nostro dipinto) e di sottolineare la sensibilità del Siciliano verso i nuovi orientamenti, ma ancorandosi imprescindibilmente a

modelli preesistenti, un metodo che ne stimatizzerà lo sviluppo. Ritornando al 'sospetto' della Pugliatti, cui facevo cenno all'inizio di questo saggio, inerente alla presenza di un filone umbro in Sicilia, propongo di accostare alcuni dipinti siciliani al dipinto della "Madonna Greca" che, pur esulando dal contesto isolano, come ho già detto, non prescinde da parametri riscontrabili nella cultura palermitana degli inizi del secolo XVI. Ne fa fede il riscontro con due tavole, entrambe a Palazzo Abatellis. La prima, di taglio centinato, raffigura la *Pentecoste*, con la Vergine in ginocchio al centro della scena, che funge da perno alle figure degli Apostoli genuflessi, disposte secondo un movimento concentrico. È innegabile l'affinità del quadro di Alcamo con questo, nel ricorso al medesimo espediente iconografico, ribadito da una medesima prospettiva scalare, dove peraltro molto intrigante si rivela l'identità culturale. Il Delogu collocava il dipinto agli inizi del secolo XVI, coniato per l'ignoto autore il nome fittizio di "Maestro della Pentecoste", un pittore che «innestando su una cultura a fondo melozzesco modi ed atteggiamenti propri della pittura umbra, non disdegna, una volta giunto in Sicilia, di trarre dall'ambiente antonelliano suggerimenti ed indicazioni». <sup>37</sup> Il Delogu attorno a quel nome aveva raccolto un corpus di opere ben caratterizzato, distinto dal fare statico e stantio di Mario di Laurito, indicazione a torto ignorata dalla critica successiva. <sup>38</sup> Un altro dipinto, raffigurante la *Madonna in trono tra i Santi Giovanni Battista e Tommaso*, è solo menzionato dal Delogu e messo in rapporto



con l'ambiente antonelliano<sup>39</sup> e lo studioso non va oltre considerando il precario stato conservativo del quadro. Infatti, una scritta remota, alla base, riporta i nomi dei committenti con l'anno d'esecuzione, 1500 e assieme documenta già nel 1539 un avvenuto restauro, ad opera del Laurito, che sicuramente avrà aggiunto i due angioletti reggicorona, tanto vicini somaticamente a quelli riscontrabili nelle opere del pittore napoletano. Tuttavia nonostante tutti gli interventi integrativi, rinnovati nel 1877 dal restauratore Pizzillo,<sup>40</sup> la tavola, recentemente alleggerita da un più attento restauro conservativo, evidenzia nei tratti originali superstiti una buona qualità tecnica ed ideativa. L'impianto della composizione che schiera accanto alla Vergine, assisa su un trono monumentale, le due figure di Santi, collegandoli ad uno spazio prospettico organicamente strutturato, obbedisce ad un sistema calibrato di simmetriche corrispondenze che riflette, nella dolcezza accomodante delle ritmiche figure, un'ascendenza umbra, probabilmente filtrata da esperienze romane. Ancora più sorprendente si rivela, ad una attenta osservazione del dipinto, scoprire che si tratti della stessa mano del "Maestro della Pentecoste", caratterizzato «dall'asciutta eleganza del disegno e dal magro colore dei modelli» (Delogu). Rimane ancora da chiarire se il "Maestro della Pentecoste" sia un pittore venuto da fuori, come supponeva Delogu, oppure di un pittore siciliano aggiornato, non sappiamo per quali vie. Aggiungo che non è da escludere che possa trattarsi proprio di Giacomo Santoro, se solo si riuscisse a stabilire la data



Giacomo Santoro detto Jacopo Siculo,  
Figure di Apostoli, Spoleto, Duomo

◆◆◆  
della sua nascita almeno un decennio prima, di quella comunemente stimata all'ultimo decennio del secolo xv.

Volutamente ho rimandato alla fine del saggio il problema della datazione della *Pala di Alcamo*, al solo scopo di farla scaturire, come deduzione, dalle argomentazioni addotte. Da quanto detto sopra, il dipinto, pur presentando affinità stilistiche con gli affreschi della cappella Eroli, va collocato in una fase precoce dell'artista, legata alla sua prima formazione romana, anticipando forse la stessa Pala di Aspra del '24. Un aiuto per stabilire la datazione ci viene offerto da considerazioni concernenti i committenti effigiati, tenendo conto come termine estremo, da considerare *ante quem*, l'anno di morte di Anna de Cabrera, avvenuta nel 1529. Altro punto da considerare è la tipologia del trono della Vergine, che risponde agli stilemi bramanteschi,





Giacomo Santoro detto Jacopo Siculo, *Madonna col Bambino*, Ferentillo (Terni), chiesa di Santa Maria

Giacomo Santoro detto Jacopo Siculo, *Incoronazione della Vergine (part.)*, Norcia (Perugia), Museo della Castellina



dal fratello Paolo.<sup>42</sup> La commissione del coro stesso è da ritenersi indicativa ai fini della datazione del quadro, quale indizio del periodo in cui si provvedeva all'arredo della chiesa, conseguente al rifacimento di essa su

che dovevano connotare gli *stalli corali* commissionati il 24 febbraio 1520 da Giovanni de Ballis

procuratore della stessa chiesa di Santa Maria di Gesù ad Alcamo, agli scultori Giovanni Gili e al cognato di questi Antonio Barbatò.<sup>41</sup> La distruzione del coro, già scomparso ai tempi del Di Marzo, non permette di operare un raffronto diretto, che invece è possibile recuperare osservando quello tuttora esistente nella chiesa palermitana di San Francesco, realizzato nello stesso torno di tempo da Giovanni Gili e

più vasta scala, grazie alle elargizioni dei conti di Modica.

A questo punto appare credibile collocare la commissione della Pala della "Madonna Greca" nell'arco di tempo che va dal 1520 al 1529, quando, ricordiamo, che Jacopo Siculo era già stato designato a Roma come maestro, la cui fama doveva certamente essere conosciuta dai siciliani ivi residenti. È verosimile credere che l'opera venisse realizzata a Roma e spedita ad Alcamo via mare, disponendo questo centro di un caricatore alla marina di Castellammare, normalmente utilizzato per l'esportazione del grano. Questa ipotesi non esclude un viaggio del pittore in Sicilia, funzionale alla commissione e agli accordi preliminari, come farebbe pensare l'indizio del trono della



Vergine rapportabile al coro ligneo già esistente, riprodotto dal pittore e pertanto si potrebbe ipotizzare un breve soggiorno in patria tra il 1527, quando egli sfugge al Sacco di Roma, ed il '30, quando ricompare documentato a Spoleto.

Purtroppo a volere produrre dei raffronti stilistici, ad ulteriore conferma della autografia dell'opera che qui tratto, non aiuta il vuoto di notizie o di eventuali dipinti prodotti dal Santoro nel periodo cruciale della formazione romana. Ecco perché ritengo illuminante, a tal proposito, l'intuizione della Saporì<sup>43</sup> che, in merito al metodo seguito da Jacopo, parla di «un significativo percorso *à rebours*» che dà luogo a «caratterizzate ma regressive varianti», affermazione che autorizza a ritenere validi i raffronti con la produzione conosciuta, sebbene più tarda. Per la verità già nel *Battesimo* di Aspra si colgono le prime rispondenze nei tratti somatici riscontrabili tra l'Eterno e il San Benedetto, e nella stessa intonazione sentimentale tra le due Madonne e ancora nell'estatico edonismo del volto dell'Evangelista che assiste al Battesimo rapportato a quello dei giovani uomini genuflessi. Calzante è la rispondenza stilistica che si ravvisa nella resa cristallina dei due Santi e degli astanti, nel dipinto siciliano, confrontabili con i gruppi degli Apostoli della cappella Erolì, raffronto che porta ad evidenziare l'incisività dei tratti somatici caratterizzati realisticamente, seppure idealizzati in chiave eroica, sensibili a quella ventata di cultura nordica, se non propriamente lombarda, secondo la declinazione raffaellesca operata in ambito romano dal Sodoma e

da Cesare da Sesto.<sup>44</sup> Una cultura elaborata dal Santoro nei luminosi cangiantismi cromatici, nel crogiolo elaborato delle spesse pieghe e nella ricercata retorica della posa, che non prescinde dalla poetica delle Logge e degli Arazzi raffaelleschi. Ancora stringenti richiami si visualizzano in opere realizzate dal pittore nella fase più matura, come nel caso della pala di San Mamiliano (1538) presso Ferentillo, dove l'impianto, di chiara derivazione peruginesca, presenta lo stesso schema, con la figura centrale della Vergine intronizzata su alto plinto, dei due Santi assiali che la fiancheggiano e dei due Santi genuflessi, riscontrabile pari pari alla disposizione delle figure alcamesi.

Ancor più coinvolgente si propone l'accostamento con la pala di Norcia del 1541, dove l'assembramento concentrico delle figure genuflesse, abbondantemente paludate e connotate realisticamente, rimandano al gruppo siciliano degli astanti, condividendone equivalenti soluzioni formali nei volti barbuti, nei veli monacali, perfino nel serpeggiare delle cadute delle vesti. Per finire, sorprende ancora ritrovare la stessa freschezza del volto della Vergine di Alcamo in quello della Madonna, nel tondo affrescato, della cappella di Sant'Antonio abate (1543) a Ferentillo, nella chiesa di Santa Maria, con la stessa rispondenza somatica nell'ovale facciale e nella vivace caratterizzazione del Bambino, nonché nel modo in cui la Vergine inforca, lì con la sinistra il piede del Bambino, e qui la sfera. L'attribuzione, qui proposta, a Giacomo Santoro della "Madonna Greca" di Alcamo, più che al recupero di un'opera da aggiungere al catalogo



del pittore, s'impone come imprescindibile premessa all'assodata produzione spoletina, fornendo una possibile coordinata circa l'apprendistato in Sicilia e la determinante formazione a Roma, pertanto l'opera si configura, attraverso un percorso stratificato, come primo punto di arrivo di una produzione che già da questo momento si svilupperà sull'onda di un erudito eclettismo di gradevolissimo impatto. Non ci si poteva aspettare di meglio da un pittore che trascorse metà della sua vita da girovago e che, misurandosi con tante identità pittoriche, riesce a trovare la propria nella eclettica sintesi di queste.

NOTE

L'autore ringrazia Gioacchino Barbera, direttore della Galleria regionale della Sicilia di Palermo, e il dottor Salvatore Pagano per aver fornito le immagini dei due dipinti di palazzo Abatellis.

1 T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale*, Electa Napoli, Napoli 1998 pp. 242-247.

2 Ivi, p. 242.

3 A.G. Marchese, *Jacopo Siculo*, Ila Palma, Palermo-São Paulo 1998. L'opera monografica sul pittore di Giuliana, proprio per il suo carattere compendiarario, si pone tra i testi fondamentali per comprendere l'artista e il suo percorso

stilistico, attraverso l'esame dei documenti e dei contributi storiografici.

4 D. Malignaggi, *Giovan Battista Cavalcaselle e il patrimonio artistico siciliano: il dipinto della "Madonna Greca"*, in *Miscellanea Pepoli ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, a cura di V. Abbate, Assessorato dei beni Culturali Ambientali e della Pubblica Istruzione, Trapani 1997, pp. 217-226.

5 F. Rotolo OFM Conv., *La Basilica di San Francesco d'Assisi e le sue cappelle, un monumento unico della Palermo medievale*, Provincia di Sicilia dei Frati Minori Conventuali, Bagheria 2010, pp. 77, 269.

6 G. Triolo, *Risposta del Cavalier Triolo intorno al B. Arcangelo di Alcamo*, in *Esame delle osservazioni fatte dal cav. d. Giuseppe Triolo sopra le memorie della vita, e virtù del b. Arcangelo Placenza di Calatafimi. Opera apologetica del sac. Pietro Longo*, Solli, Palermo 1806; Idem, *Risposta all'esame del sacerdote d. Pietro Longo fatta dal cavaliere di giustizia Giuseppe Triolo, in difesa delle sue precedenti osservazioni*, Filippo Barravecchia, Palermo 1807, p. 15.

7 *Icane di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale 9 ottobre 1988 – 7 gennaio 1989) a cura di P. Belli D'Elia, Mazzotta, Milano 1988, scheda n. 32.

8 F. San Martino De Spucches, *La Storia dei Feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni*, Scuola Tip. Boccone del Povero, Palermo 1927, pp. 106-107.

9 G. Triolo, *Risposta del Cavalier Triolo...*, 1806, p. 15. Per le vicende relative alla costruzione del convento vedi F. Scaduto, *Il complesso di Santa Maria di Gesù ad Alcamo tra xv e xvi secolo*, in *Francescanesimo e cultura nella Provincia di Trapani*, atti del convegno di studio (Trapani-Alcamo, 19-21 novembre 2009), a cura di D. Ciccarelli, Centro

Studi Antoniani – Padova, Biblioteca Franciscana di Palermo, Palermo 2011, pp. 335-354.

10 G. Triolo, *Risposta del Cavalier Triolo...*, 1806, p. 15.

11 C. Castone conte della Torre di Rezzonico, *Viaggio della Sicilia*, Presso gli eredi Abbate, Palermo 1828, p. 61.

12 *Dizionario Topografico della Sicilia di Vito Amico tradotto dal latino ed annotato da Gioacchino Di Marzo chierico distinto della Real Cappella Palatina*, vol. 1, Tipografia di Pietro Morvillo, Palermo 1855, Palermo 1855, p. 74.

13 M. Galeotti, *Una tavola detta della Madonna Greca nella chiesa di S. Maria di Gesù in Alcamo*, in "L'Idea. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti", 2, 1859, vol. III, p. 355.

14 G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Alberto Reber, Palermo 1899, p. 232.

15 R. Longhi, *Frammento Siciliano*, in "Paragone Arte", a. IV, fasc. 47, novembre 1953.

16 M.G. Paolini, *Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in "Bollettino d'Arte", 11, 1959, p. 137.



- 17 M.C. Di Natale, *Tommaso De Vigilia. Parte II*, "Quaderni dell'A.F.R.A.S.", n. 5, 1977, scheda n. 50, pp. 29-31.
- 18 D. Malignaggi, *Giovan Battista Cavalcaselle...*, 1997, pp. 223-224.
- 19 T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento...*, 1998 p. 267.
- 20 C. Strinati, *Influsso di Raffaello sull'arte del suo tempo*, in *Aspetti dell'Arte a Roma prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia 22 marzo-13 maggio 1984), De Luca, Roma 1984, pp. 39-48.
- 21 G. Milanesi, *Commentario alla vita di Baldassarre Peruzzi*, in G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori scultori ed architettori*, t. IV, Milanesi, Firenze 1879, p. 618.
- 22 Ch. L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München, 1967, p. 14, nota 36; N. Dacos, Recensione a Ch. L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, in "The Art Bulletin", vol. LII, n. 4, December 1970, p. 444; R. Varoli-Piazza, *Peruzzi e Beccafumi alla Farnesina*, in "Quaderni di Palazzo Venezia", I, 1981, p. 66.
- 23 E. Brunelli, *Documenti inediti sul pittore Giacomo Siciliano*, in "Scritti di Storia di Filologia e di Arte", 1908, p. 319.
- 24 A. Entità, *Un raffaellista siciliano in Umbria: Jacobus Siculus ossia Giacomo Santoro da Giuliana*, in "Messana", studi diretti da M. Catalano, Università di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, Messina 1954, p. 166, n. 1.
- 25 D. Gnoli, *Descriptio Urbis o censimento della popolazione di Roma avanti il sacco borbonico*, in "Archivio della R. Società Romana di Storia Patria", vol. XVII, 1894, p. 407.
- 26 G. Saporì, *La Pala di Norcia nel percorso di Jacopo Siculo*, in *Jacopo Siculo. L'Incoronazione di Norcia*, catalogo della mostra (Spoleto, 30 giugno-29 luglio 1984), Multigrafica, Roma 1984, p. 19. Alla studiosa si deve soprattutto la riscoperta di Iacopo Siculo, con messa a punto sulle opere.
- 27 G. Saporì, *Rinascimento tra centro e periferia: il "pittore di Francesco Eroli"*, in "Paragone", XXXI, 363, 1980, p. 7.
- 28 B. Toscano, *Spoleto in pietre*, Azienda del Turismo, Spoleto 1963, pp. 44-46.
- 29 G. Saporì, *Rinascimento tra centro e periferia...*, 1980.
- 30 R. Cannatà, *La Pittura a Roma prima di Raffaello: Baldassarre Peruzzi e Jacopo «De Rimpacta» (Ripanda)* in *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello...*, p. 26. Il problema attributivo degli affreschi gianicollesi è trattato in modo convincente ed esaustivo da L. Testa, *Gli affreschi absidali della chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo: committenza, interpretazione ed attribuzione*, in "Storia dell'Arte", 1989, 66, pp. 171-186.
- 31 R. Cannatà, *La Pittura a Roma prima di Raffaello...*, 1984, p. 32.
- 32 In riferimento a Cavalcaselle si veda D. Malignaggi, *Giovan Battista Cavalcaselle...*, 1997, pp. 218-220.
- 33 *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria 28 febbraio-18 luglio 2004), Silvana, Cinisello Balsamo 2004, scheda I.47, p. 270.
- 34 Ivi, p. 310.
- 35 Cfr. A.G. Marchese, *Jacopo Siculo...*, 1998, scheda n. 4, pp. 94-95.
- 36 A. Paolucci, *Antoniazio Romano catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Firenze 1992, pp. 140-143.
- 37 R. Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1977, pp. 41-43.
- 38 M.C. Di Natale, *Mario di Laurito*, Ila Palma, Palermo-São Paulo 1980, pp. 97-99; con la parziale eccezione di T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento...*, 1998, p. 152, che non ritiene del pittore napoletano la sola tavola della Pentecoste.
- 39 R. Delogu, *La Galleria Nazionale...*, 1977, p. 43; M.C. Di Natale, *Mario di Laurito...*, 1980, scheda n. 36 pp. 139-141.
- 40 Ivi, p. 141.
- 41 G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, vol. I, Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo 1880, p. 685.
- 42 A. Cuccia, *Giovanni Gili e bottega. Coro ligneo*, in *XV Catalogo di Opere d'Arte restaurate (1986-1990)*, Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Palermo, Palermo 1994, scheda n. 4, pp. 46-51.
- 43 G. Saporì, *Rinascimento tra centro e periferia...*, 1980, p. 7.
- 44 Cfr. Cannatà, *La pittura a Roma prima di Raffaello...*, 1984, pp. 25-33; C. Strinati, *Influsso di Raffaello...*, 1984, pp. 39-48.





# LO SPASIMO DI SICILIA DI RAFFAELLO E LA SUA FORTUNA. DIFFUSIONE DI UNO SCHEMA ICONOGRAFICO

Salvatore Mercadante

**P**rendendo in prestito l'espressione del canonico Gioacchino Di Marzo, l'arrivo a Palermo della *Salita al Calvario* di Raffaello Sanzio da Urbino, meglio noto come *Lo Spasimo di Sicilia*, rappresentò, senza dubbio, per la produzione artistica locale «un fatto notevolissimo onde l'italiana pittura si era rivelata in Sicilia nel massimo suo splendore». <sup>1</sup> La travagliata vicenda storica legata alla pala raffaellesca è sufficientemente nota. Tuttavia è opportuno indicare taluni significativi riferimenti di carattere cronologico atti a delineare l'origine dell'opera. A commissionare la pala alla bottega romana del Sanzio fu il munifico *doctor utriusque iuris* Giacomo Basilicò che, a partire dal 1508, assecondando le disposizioni testamentarie dettate dalla defunta moglie Eulalia Rosolmini, promosse l'elevazione del tempio olivetano dedicato a Santa Maria dello Spasimo nell'antico quartiere della Kalsa, a Palermo. <sup>2</sup>

La realizzazione della tavola, alla quale lavorarono ampiamente anche gli allievi del Sanzio, Giovan Francesco Penni e Giulio Romano, <sup>3</sup> si fa generalmente risalire intorno al 1517. Anno fissato come termine *ante quem* dalla più antica delle due incisioni a bulino realizzate da Agostino dei Musi – meglio noto come Agostino Veneziano – raffiguranti, seppur con qualche lieve “licenza” rispetto al modello raffaellesco, il tema dello *Spasimo di Sicilia*. <sup>4</sup>

Come è noto, nel 1573, con la costruzione del bastione dello Spasimo, gli olivetani furono costretti ad abbandonare la loro casa nel rione della Kalsa per trasferirsi nella nuova sede individuata nella chiesa normanna di Santo Spirito, dove lo *Spasimo di Sicilia*, insieme alla ricca macchina marmorea che lo incorniciava eseguita da Antonello Gagini, trovò la sua nuova collocazione nell'abside maggiore <sup>5</sup> ed ivi rimase fino al 1661 anno in cui, per dirla con Agostino Gallo, «il quadro famoso [...] fu rapito indi con male arti da Filippo IV



di Spagna alla Sicilia».<sup>6</sup> In merito alla traslazione dell'opera è interessante quanto riporta il perugino abate olivetano Secondo Lancellotti nel *Liber Secundus* della sua *Historia Olivetana*<sup>7</sup> dove, nel capitolo dedicato al monastero palermitano dell'ordine di Monte Oliveto, ci informa che quando, nel luglio del 1573, la grandiosa pala del Sanzio fu trasferita dal monastero di S. Maria dello Spasimo alla nuova sede degli olivetani in S. Spirito, fu predisposta una processione alla presenza dell'arcivescovo della diocesi e delle autorità del tempo, alla quale partecipò un considerevole numero di fedeli a beneficio dei quali il Pontefice concesse *plenissimam delictorum gratiam*.<sup>8</sup> Giunta a Madrid l'opera venne collocata nel 1663 nella Cappella Reale come pala d'altare. Nel 1734 riuscì miracolosamente a sfuggire al rovinoso incendio del Real Alcázar e fu trasferita al Palazzo del Buen Retiro per ritornare successivamente, nel 1772, al Palazzo Reale. Le



Raffaello Sanzio e aiuti, Ascesa al Calvario (Lo Spasimo di Sicilia), Madrid, Museo del Prado

◆◆◆  
 peregrinazioni della tavola continuarono nel 1813, anno in cui le truppe di Napoleone Bonaparte la portarono a Parigi,<sup>9</sup> dove nel 1816 si operò la sostituzione del supporto materico, trasferendo la pellicola pittorica dalla tavola alla tela, ad opera di François-Toussaint Hacquin e di Feréol de Bonnemaizon.<sup>10</sup> Da Parigi il dipinto di Raffaello tornò a Madrid nel 1822.

In merito alla genesi compositiva dello *Spasimo di Sicilia*, va detto che questa non si sviluppò *ex abrupto*, al contrario, affonda le sue radici, con tutta evidenza, nella tradizione incisoria di ascendenza nordica. Come osserva Christa Gardner von Teuffel,<sup>11</sup> infatti, è ormai generalmente condivisa la tesi secondo la quale Raffaello abbia guardato alle incisioni recanti il tema della *Salita al Calvario* inserite nei cicli della *Grande Passione*



Polidoro Caldara da Caravaggio, *Andata al Calvario*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte



(1498 ca.) e della *Piccola Passione* (1509), realizzati da Albrecht Dürer, (Norimberga, 1471 – ivi, 1528), nonché all’incisione di analogo soggetto eseguita da Martin Shongauer (Colmar, 1448 – Breisach am Rhein, 1491).<sup>12</sup> Va

comunque sottolineato come l’opera incisoria del Dürer esercitava generalmente un forte ascendente sulla produzione figurativa italiana e che, in questo senso, il rapporto di scambio tra l’artista tedesco e Raffaello non è da intendersi come un *unicum* nel panorama artistico di quel tempo. In seno alla presente problematica risultano particolarmente significative, ad esempio, le parole del Vasari in riferimento alla decorazione a fresco delle lunette della Certosa di Firenze eseguite dal Pontormo (Pontorme, 1494 – Firenze, 1556) tra il 1523 e il 1525:

[...] essendo non molto innanzi dell’Alemagna venuto a Firenze un gran numero di carte stampate e molto sottilmente state intagliate col bulino da Alberto Duro, eccellentissimo pittore tedesco e raro intagliatore di stampe in rame e legno, e fra l’altre molte storie Grandi e Piccole della Passione di Gesù Cristo [...] pensò Iacopo, avendo a fare ne’ canti di que’ chiostrì storie della Passione del Salvatore, di servirsi dell’invenzioni sopradette di Alberto Duro, con ferma credenza d’aver non solo a soddisfare a se stesso, ma alla maggior parte degli artefici di Firenze; i quali tutti [...] predicavano la bellezza di queste stampe e l’eccellenza d’Alberto.<sup>13</sup>

Va ancora sottolineato come l’opera di Raffaello, pur non disdegnando una teatralità piuttosto ricercata, si incastrò perfettamente nella rinnovata temperie teologica animata dai dettami dottrinali sanciti dal trattato *De Spasmo Beatae Virginis Mariae* redatto nel 1506 dal frate domenicano Tommaso De Vio (il Cajetani),<sup>14</sup> fornendo, di fatto, la corretta interpretazione figurativa dello “*spasimo*” di Maria, protagonista della narrazione pittorica, patito all’incontro col Figlio condotto al martirio.<sup>15</sup>



dotto al martirio.<sup>15</sup> Che lo schema iconografico dello *Spasimo di Sicilia*, soprattutto in ambito locale,



Martin Schongauer, *Andata al Calvario*, Manchester, Whitworth Art Gallery





Polidoro Caldara da Caravaggio, *Andata al Calvario*, Roma, Musei Vaticani

Pieter van Aelst (?), *Ascesa al Calvario*, Vaticano, Palazzi Vaticani

Johannes de Matta, *Ascesa al Calvario*, Polizzi Generosa (Pa), Chiesa Madre



godette di una assai vasta popolarità è un fatto assai noto. Molti artisti eseguirono meccaniche riproduzioni dell'opera dell'Urbinate, spesso di mediocre qualità, mentre altri si richiamarono liberamente allo schema compositivo. In Sicilia questo fenomeno fu certamente favorito dalla unanimemente riconosciuta fama del Sanzio, sebbene l'opera dell'Urbinate, va detto, non apportò novità degne di nota in riferimento alla poetica pittorica isolana.

Anche Polidoro Caldara da Caravaggio (Caravaggio, 1499/1500 ca. – Messina, 1543 ca.), allievo del Sanzio, per la realizzazione della sua *Andata al Calvario* (1534 ca.), per la chiesa messinese dell'Annunziata

dalla collezione Castellani e oggi conservato a Roma presso i Musei Vaticani è, per caratteristiche compositive, quello che più si avvicina alla tavola palermitana, tanto che Alessandro Marabottini lo definì «praticamente un appunto dallo *Spasimo di Sicilia*», collocandolo cronologicamente al primo posto. Gli altri due bozzetti si trovano rispettivamente al Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte di Napoli e a Londra, presso la collezione Pouncey.<sup>16</sup>

Ulteriore conferma del fatto che Polidoro da Caravaggio tenne presente nel corso della sua produzione pittorica lo schema compositivo dello *Spasimo di Sicilia*, è il disegno della Staatsgalerie di Stoccarda



di cui ci dà contezza Pierluigi Leone de Castris, opera che si fa risalire intorno al 1532. È del tutto evidente, infatti, come in questo studio, sicuramente finalizzato alla decorazione pittorica di un'abside, l'artista lombardo sviluppi il tema della *Salita al Calvario* secondo il modello raffaellesco, denunciando comunque anche debiti formali nei confronti della tradizione incisoria nordica, guardando, in particolar modo, alla produzione di Luca di Leida (Leida, 1494 – ivi, 1533).<sup>17</sup>

Ragionando in termini cronologici, la prima opera figurativa che si richiamò esplicitamente allo schema iconografico dello *Spasimo di Sicilia* fu il cosiddetto *Arazzo del cardinal Bibbiena*. La realizzazione di quest'opera, commissionata per l'appunto dal cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena (Bibbiena, 1470 – Roma, 1520) si fa comunemente risalire a un periodo compreso tra il 1517 e il 1520, un arco cronologico



Antonello Crescenzo, *Ascesa al Calvario*, Sciacca (Ag), Istituto d'Arte



pressoché aderente a quello che interessò la realizzazione della tavola destinata al convento palermitano dell'ordine benedettino di Monte Oliveto. A comprovare l'attribuzione della committenza porporata sono, alle rispettive estremità degli angoli superiori della cornice esterna dell'arazzo, decorata dal tipico motivo a grottesche, le armi nobiliari della famiglia dei Dovizi, contrassegnate da due cornucopie incrociate e cariche di spighe di grano e, in basso, nella regione mediana della medesima cornice, l'ancor più inequivocabile insegna del cardinal Bibbiena, definita da uno scudo recante le armi dei Dovizi e quelle dei Medici sormontato dal

galero cardinalizio. L'opera, tornata nel 1819 in Vaticano grazie all'acquisizione da parte di Papa Pio VII Chiaramonti dopo diversi





Giovanni Paolo Fondulli, *Ascesa al Calvario*, Castelvetro (Tp), chiesa di San Domenico



passaggi di proprietà tra il XVIII e il XIX secolo, presenta dimensioni più contenute rispetto al dipinto di Raffaello e, come osserva Candace Adelson, che ne attribuisce l'esecuzione all'arazziere fiammingo Pieter van Aelst, era plausibilmente destinata ad assolvere alla funzione di pala d'altare.<sup>18</sup>

In seno alla problematica in oggetto, degno di nota è anche l'arazzo eseguito su cartone di Berard van Orley, tra il 1520 e il 1528, recante sempre il tema dell'*Ascesa al Calvario*. L'opera, oggi conservata presso il Musée Jacquemart-André di Parigi, si richiama, infatti, con evidenza, alla composizione dello *Spasimo* di Raffaello, sebbene reinterpretandola in chiave fiamminga.<sup>19</sup>

Naturalmente la maggiore diffusione delle copie dell'opera raffaelliana interessò, in modo pressoché capillare, soprattutto la Sicilia, terra

che, fino al 1661, si era gloriata di ospitare il dipinto dell'Urbinate. Tuttavia, complice indubbiamente l'ampia circolazione di stampe, non mancarono riproduzioni anche al di là dello Stretto.

Tra le prime copie dello *Spasimo di Sicilia* è certamente annoverabile l'opera dello spagnolo Johannes (o Joan) de Matta, conservata nella Chiesa Madre di Polizzi Generosa, città nella quale il pittore risiedeva e guidava la sua bottega. Il dipinto presenta al centro, sotto la



figura del Redentore, la data (in parte lacunosa) MCCCCC (XX) I, anno che confermerebbe come la realizzazione dello stesso sia avvenuta quasi a ridosso, o comunque in un tempo assai prossimo, dell'arrivo a Palermo del quadro di Raffaello.<sup>20</sup>

Della tavola raffaelliana il palermitano Antonello Crescenzo realizza ben tre versioni di mediocre qualità. Tuttavia la critica è



Ignoto pittore siciliano, *Ascesa al Calvario*, Palermo, Chiesa di San Giorgio in Kemonia



Ignoto, *Ascesa al Calvario*, Londra, Victoria and Albert Museum



concorde nell'assegnare in larga parte l'esecuzione delle ultime due agli aiuti di bottega. Della più antica di queste copie, datata 1526 e oggi esposta presso la sede del rettorato dell'Università degli Studi di Messina, ci informa Teresa Pugliatti.



L'opera, firmata *Antonello Panormita*, risulta inoltre di grande interesse in seno all'annosa querelle sull'identificazione dell'artista palermitano.<sup>21</sup> Le altre due copie, la prima eseguita nel 1537 e proveniente dalla chiesa del monastero del Fazello di Sciacca, la seconda risalente invece al 1538 ed originariamente collocata presso la chiesa del Carmine di Palermo, e oggi conservata presso la Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, erano note anche a Gioacchino Di Marzo per le quali, il canonico palermitano, riservò un giudizio

tutt'altro che lusinghiero. Queste le sue parole: «Esistono in fine due cattive copie del famoso Spasimo dell'Urbinate, ch'era allora, siccome è noto, in Palermo e ne fu tolto e trasportato in Ispagna. [...] Perocchè in vero entrambe fanno onta a quell'insigne dipinto del Sanzio» e ancora, avallando il giudizio dello Janitschek in merito alla copia del 1538, ne riportò il pensiero dicendo: «Di questa scrisse il Janitschek essere una devastazione di Raffaello alla bizantina, manomettendone il carattere e i tipi e sostituendo un colorito scialbo, smorto, uggioso, cupo, pesante».<sup>22</sup>

Un'altra fedele riproduzione della *Salita al Calvario* di Raffaello Sanzio si trova a Caltanissetta, dove oggi è esposta presso il locale Museo Diocesano. L'opera, proveniente dalla chiesa nissena di Santa Croce e riconducibile probabilmente alla seconda metà del XVI secolo, presenta una esecuzione piuttosto sommaria. Sempre presso il medesimo museo diocesano si trova conservata un'altra raffigurazione di *Cristo che cade sotto la croce* di ignoto pittore siciliano, databile intorno alla seconda metà del XVII secolo. L'opera, un olio su tela di dimensioni pressoché contenute fa parte di una serie di quattro pannelli provenienti dal convento dei Cappuccini di Caltanissetta.<sup>23</sup>

Nella chiesa catanese di San Francesco d'Assisi all'Immacolata si conserva una copia dello *Spasimo di Sicilia* realizzata in controparte su tavola centinata, eseguita nel 1541 da Jacopo Vignero, pittore appartenente alla cerchia di Polidoro da Caravaggio.<sup>24</sup>

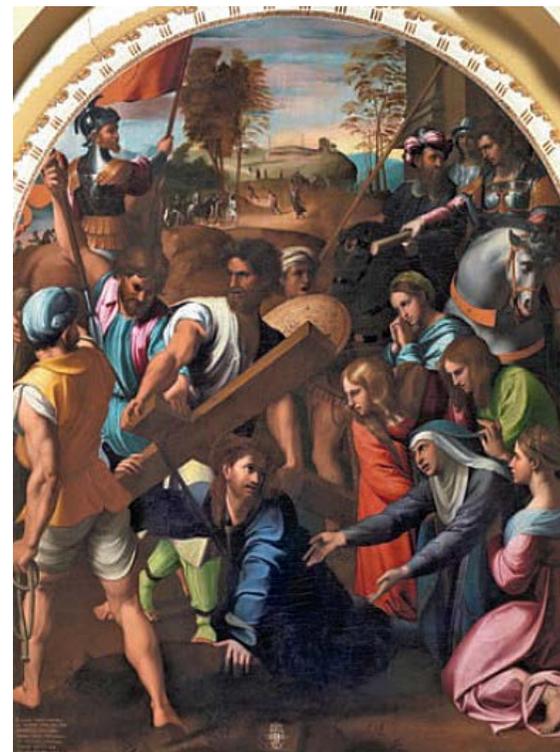


Una delle repliche più fedeli dello *Spasimo* di Raffaello esistenti in Sicilia, sia in termini di formato che di resa pittorica, è certamente la tavola eseguita dal pittore cremonese Giovanni Paolo Fonduli (o Fondulli), su commissione di Don Carlo d'Aragona Tagliavia per la chiesa di San Domenico a Castelvetro.<sup>25</sup> Quest'opera fu certamente nota a Orazio Ferraro da Giuliana che nel 1604 realizzò un analogo dipinto per la chiesa mazarese di Santa Veneranda. Quest'ultima opera, di notevole formato, è oggi conservata presso l'Arcivescovado di Mazara del Vallo.<sup>26</sup> E ancora, in Orazio Ferraro l'iconografia dello *Spasimo di Sicilia* emerge con evidenza nell'affresco raffigurante un'*Andata al Calvario* realizzata nel 1594 per la cappella della Pietà dell'ex chiesa di S. Lorenzo a Caltabellotta, sebbene la composizione risulti caratterizzata da un evidente tono popolare.<sup>27</sup>



◆ ◆ ◆  
Cerchia di Nicola da Urbino, *Ascesa al Calvario*, Faenza (Ra), Museo Internazionale delle Ceramiche

A Gangi nella chiesa del SS. Salvatore si conserva un'ulteriore replica del dipinto raffaellesco la cui attribuzione è genericamente assegnata allo Zoppo di Gangi.<sup>28</sup> Rimanendo ancora in territorio madonita, si segnala a Collesano, presso la basilica di S. Pietro (Chiesa Madre), una copia della metà del XVI secolo, eseguita su tela centinata, dal poco noto pittore di Polizzi Generosa Marco La Vecchia, il quale appone la firma su un cartiglio posto sulla pietra dove il Cristo poggia la mano.<sup>29</sup> Ennesima copia dello *Spasimo di Sicilia*, ma dal linguaggio pittorico di marca decisamente dialettale, si conserva nel secondo altare di destra



del piccolo santuario del SS. Crocifisso di Papardura ad Enna. L'opera firmata dal quasi sconosciuto pittore locale Benedetto Candrilli e datata 1681, riproduce pressoché meccanicamente la tavola dell'Urbinate.<sup>30</sup> Un buon numero di riproduzioni dello *Spasimo di Sicilia*, non solo pittoriche,

◆ ◆ ◆  
Giuseppe Sirena, *Ascesa al Calvario*, Alcalá de Henares (Madrid), Oratorio di San Filippo Neri



si trovano ovviamente a Palermo, città che custodì l'originale raffaellesco per quasi un secolo e mezzo. Tra queste si annoverano la replica conservata nella chiesa di San Giorgio in Kemonia, odierna San Giuseppe Cafasso, verosimilmente quella che, nel 1661, andò a sostituire l'originale dopo che quest'ultimo lasciò Palermo;<sup>31</sup> la scadente copia seicentesca custodita presso la piccola chiesa di Santa Maria dei Naufragati;<sup>32</sup> o ancora, la piccola replica conservata in uno dei vani vestibolari dell'oratorio delle Dame o del Giardinello.<sup>33</sup>

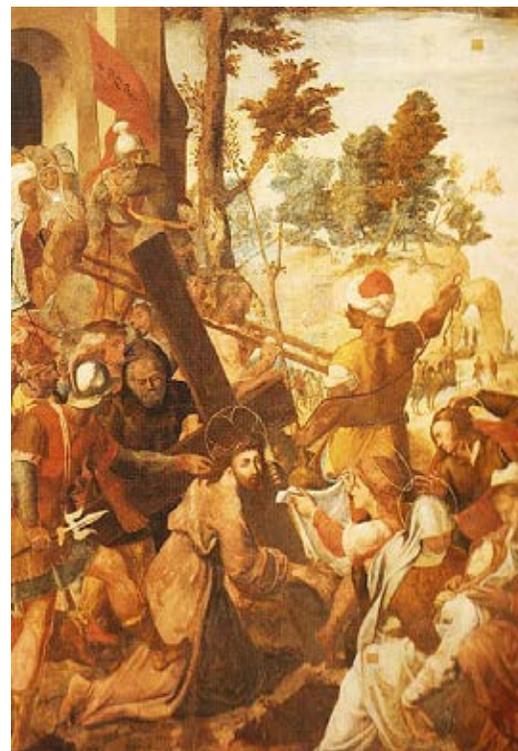
Nella Cattedrale di Noto (Siracusa) si conserva una copia ottocen-



tesca dello *Spasimo di Sicilia* eseguita dal pittore siracusano Raffaello (o Raffaele) Politi (Siracusa, 1783 – Agrigento, 1870). L'opera in questione, figlia anche di un orientamento culturale votato al recupero di un certo accademismo, ricalca meccanicamente la composizione della tavola



Francisco Gonzàlez, *Ascesa al Calvario* (part.), La Aliseda de Tormes (Avila), Chiesa Parrocchiale di Santa Margherita



Simone de Wobreck, *Ascesa al Calvario*, Caccamo (Pa), Chiesa di San Giorgio Martire



dell'Urbinate che il Politi osservò in Spagna al fine di realizzare la tela di Noto.<sup>34</sup>

Inoltre il modello iconografico dello *Spasimo di Sicilia* è stato largamente impiegato dagli artisti locali nella realizzazione del mistero doloroso della *Salita al Calvario*, solitamente raffigurato nelle grandi pale assieme agli altri

misteri collocati entro piccoli riquadri intorno al tema centrale della *Madonna del Rosario* o in seno a programmi iconografici legati alla decorazione di aule oratoriali. Anche fuori dal contesto territoriale siciliano lo schema iconografico dello *Spasimo di Sicilia* riscontrò una certa fortuna, dovuta principalmente alla circolazione delle stampe che veicolarono il soggetto. Ne sono esempi la riproduzione cinquecentesca conservata nella chiesa parrocchiale di Sant'Erasmo a Formia (Latina);<sup>35</sup> la coeva tavola conservata al MUS'A di Sassari, attribuita ad un pittore appartenente alla cerchia del cosiddetto *Maestro d'Ozieri*,<sup>36</sup>



o la fedele replica ottocentesca conservata nella chiesa parrocchiale della Cattedra di San Pietro in Antiochia a Marcellise, frazione di San Martino Buon Albergo (Verona), realizzata da Giovan Battista Caliarì (Verona, 1802 – ivi, 1850).<sup>37</sup> Degne di nota sono ancora due maioliche policrome databili entrambe intorno al 1525. La prima, realizzata dal cosiddetto “monogrammist FR” (forse Francesco Xanto Avelli), si conserva presso il Victoria and Albert Museum di Londra; l'altra, attribuita ad una personalità artistica legata alla cerchia di Nicola da Urbino, è esposta al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza. Nell'oratorio di San Filippo Neri di Alcalà de Henares, in Spagna, si conserva la bella copia dello *Spasimo di Sicilia* realizzata su tela centinata dal pittore Giuseppe Sirena intorno al 1585 e inviata, su commissione del viceré conte di Albadelista, da Palermo a Madrid.<sup>38</sup> Sempre

in terra iberica si segnalano la replica realizzata da Juan Carreño de Miranda (Avilés, 1614 – Madrid, 1685) nel 1674 e custodita a Madrid presso la Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando<sup>39</sup> e la piccola copia settecentesca, dalle linee dozzinali, conservata presso la sala capitolare della Cattedrale di Pamplona.<sup>40</sup> Tuttavia va sottolineato che lo schema iconografico dello *Spasimo di Sicilia* era comunque già noto in Spagna ben prima che l'opera raggiungesse Madrid. A conferma di ciò si noti il retablo della chiesa parrocchiale di Santa Margherita de La Aliseda de Tormes (località situata nei pressi di Avila) dove, nel registro superiore dell'opera, è raffigurata una *Andata al Calvario* realizzata intorno al 1550 dal pittore spagnolo Francisco González secondo le inequivocabili linee compositive dettate dalla pala raffaellesca. Di Francisco González si hanno notizie, secondo

quanto riporta Jesús María Parrado del Olmo, dal 1520 al 1557.<sup>41</sup>

Per molti artisti, non solo locali, lo schema iconografico dello *Spasimo di Sicilia*



Jacopo Dal Ponte detto il Bassano, *Ascesa al Calvario*, Cambridge, Fitzwilliam Museum  
Fazio e Vincenzo Gagini, *Ascesa al Calvario*, Palermo, Cattedrale





Giacomo Serpotta, *Ascesa al Calvario*, Palermo, Chiesa del Carmine Maggiore

Ignazio Francesco Marabitti, *Ascesa al Calvario*, Palermo, Chiesa di San Francesco d'Assisi



rappresentò un valido modello di riferimento cui richiamarsi, più o meno liberamente, per la realizzazione del tema dell'*Andata al Calvario*, (soprattutto in riferimento all'episodio dell'incontro con la Veronica) complice certamente, si è detto, la larga circolazione di stampe che ne diffusero il soggetto.

Soffermandoci in ambito siciliano il fiammingo Simone de Wobreck (nato ad Harlem nella prima metà del XVI secolo e giunto a Palermo nel 1558) realizza due tavole recanti il tema della caduta di Cristo lungo la *Via Dolorosa*. La prima, proveniente dalla

chiesa di San Francesco d'Assisi a Caccamo è attualmente conservata nel vano d'accesso alla sagrestia della chiesa madre di San Giorgio Martire della medesima cittadina; la seconda è conservata in una cappella della navata di destra della Chiesa Madre di Ciminna intitolata a Santa Maria Maddalena. In entrambe le opere il Wobreck guarda alla composizione della pala dell'Urbinate.<sup>42</sup>

Un'ulteriore libera interpretazione del modello raffaellesco è quella che si trova affrescata su una parete del refettorio dell'ex Collegio dei PP. Gesuiti di Salemi. Secondo quanto scrive Cammarata (che riporta le

parole del gesuita e storico locale del XVIII secolo Giuseppe Stanislao Cremona), autore dell'opera, eseguita nel 1667, fu tale Pier Francesco Ferrasiti che, nella volta, affrescò anche il *trionfo di Cristo e di Maria tra figure di angeli e santi*.<sup>43</sup> Tuttavia, Cataldo indica come autore di quest'ultima opera il pittore bolognese Pier Francesco Ferrante, riconducendola sempre al 1667.<sup>44</sup> Forse si tratta dello stesso Francesco Ferrante, seguace del celebre Guido Reni, citato nelle *Vite de' pittori Messinesi* del Susinno<sup>45</sup> e nelle *Memorie de' pittori Messinesi* di Giuseppe Grosso Cacopardo.<sup>46</sup>

Fuori dal contesto isolano, Giorgio Vasari realizza intorno al 1570-71 una *Andata al Calvario* per l'altare Buonarroti della basilica di Santa Croce di Firenze. Anche quest'ultima opera, annoverata da Paola Barocchi





Ignoto scultore trapanese, *Ascesa al Calvario*, Trapani, Chiesa delle Anime Sante del Purgatorio



tra i dipinti minori dell'Aretino, tradisce nella composizione taluni debiti formali nei confronti dello *Spasimo di Sicilia*.<sup>47</sup>

Altri esempi di questa tendenza, tipica dell'arte della Maniera, sono riscontrabili nell'*Andata al Calvario* eseguita da Benvenuto Tisi detto il Garofalo (Ferrara?, 1481 – ivi, 1559) tra il 1531 e il 1537 per la chiesa conventuale del distrutto monastero (1823) di San Berardino in Ferrara<sup>48</sup> (custodita oggi all'Hermitage Museum di San Pietroburgo); nel dipinto di analogo soggetto realizzato dal pittore assiate Dono Doni (Assisi, inizi XVI secolo – ivi, 1575) per la Chiesa Cattedrale dei Santi Mariano e Giacomo di Gubbio (PG);<sup>49</sup>

nella pala eseguita da Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1540 ca. – Ancona, 1609) per la cappella Olgiati nella basilica romana di Santa Prassede;<sup>50</sup> o, nella medesima chiesa, nell'affresco realizzato dal pittore fiorentino Giovanni Balducci detto il Cosci (Firenze, 1560 ca. – Napoli, 1631) e già segnalato da Maria Antonietta Spadaro come un'opera che si richiama con evidenza al dettato raffaellesco.<sup>51</sup> L'impianto iconografico dello *Spasimo di Sicilia* ottenne una larga fortuna nella produzione pittorica di Jacopo Dal Ponte detto il Bassano (Bassano del Grappa, 1510 ca. – ivi, 1592). Diverse sono, infatti, le *Andate al Calvario* realizzate dall'artista veneto secondo il modello della pala palermitana, come ben testimoniano, ad esempio: il *Cristo che cade sotto la croce* conservato a Londra presso la Matthiesen Gallery, risalente al 1536-37;<sup>52</sup> l'*Ascesa al Calvario* eseguita intorno al 1543-44 e oggi custodita a Cambridge, presso il Fitzwilliam Museum;<sup>53</sup> o ancora l'opera di analogo soggetto eseguita intorno al 1547 per il convento di San Giovanni a Bassano del Grappa e attualmente facente parte della collezione Christie a Glyndebourne, Lewes.<sup>54</sup> La fortunata diffusione dello schema iconografico dello *Spasimo di Sicilia* non si limitò, tuttavia, al solo ambito pittorico, ma, al contrario, visse una discreta diffusione anche in seno alle arti plastiche, a cominciare dal largo impiego che ne fece la prolifica bottega geginiana. Presso il Museo Diocesano di Palermo nella sala di Antonello Gagini e della scultura del Cinquecento, ad esempio, si conserva un doppio rilievo raffigurante una *Elevazione della Croce* e un'*Andata al Calvario*,



quest'ultima quasi un'autentica trasposizione marmorea del testo raffaellesco. Stando a quanto riporta il Di Marzo, i due rilievi del Diocesano provengono presumibilmente dalla primigenia cappella del SS. Crocifisso della Cattedrale di Palermo, dove, secondo l'intuizione del canonico, vennero collocate a seguito di un ripensamento in seno ai lavori che riguardarono la realizzazione dell'apparato decorativo della tribuna del medesimo duomo palermitano. Queste le parole del religioso:

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, sostituitene altre del Transito ed Assunzione di Nostra Donna sotto la statua di essa recata in cielo dagli angeli. Notando quindi l'Auria, l'Amato ed il Mongitore come opere di quel sommo due storielle della salita al Calvario (comunemente in Sicilia intesa lo *Spasimo*) e del Cristo deposto dalla croce, esistenti nella cappella del Crocifisso e distinte dalle due altre de' soggetti medesimi, che ivi facevan parte del cennato arco di marmo, sembra dacciò lecito il sospettare, che le cennate due storie scolpite da Antonello e non più indite servite alla decorazione della tribuna siano state le stesse, che furono poi locate nella cappella anzidetta [...].<sup>55</sup>

Un'altra formella che traduce in scultura lo *Spasimo* di Raffaello si trova allocata nell'odierno altare del SS. Crocifisso del duomo palermitano. Anche questo rilievo, come i precedenti, proviene dalla primigenia cappella del SS. Crocifisso e faceva parte del gruppo di sedici pannelli a rilievo realizzati tra il 1557 e il 1565 da Fazio (Palermo, 1520 – ivi, 1567) e Vincenzo Gagini (Palermo, 1527 – ivi, 1595) per



Bottega dei Nolfo, *Ascesa al Calvario*, Erice (Tp), Chiesa di San Giuliano



la decorazione dell'arco che incorniciava l'altare del Crocifisso nella suddetta cappella.<sup>56</sup> L'iconografia dello *Spasimo di Sicilia* fu impiegata dalla bottega dei Gagini anche a Randazzo per la decorazione plastica della custodia del SS. Sacramento della chiesa di San Nicola di Bari (Antonello Gagini, 1524 ca.);<sup>57</sup> ad Alcamo, in un rilievo della custodia eucaristica della chiesa del SS. Salvatore o della Badia Grande (Antonino Gagini e Baldassarre Massa, 1554 ca.);<sup>58</sup> e a Palermo in una formella della *cona* marmorea della chiesa di Sant'Antonio Abate (Antonino Gagini, 1557 ca.).<sup>59</sup> Anche il noto stuccatore palermitano Giacomo Serpotta (Palermo, 1656 – ivi, 1732), certamente memore



della lezione dei Gagini, sviluppò il tema iconografico della caduta di Cristo sotto la croce secondo le note linee compositive sancite dall'illustre dipinto dell'Urbinate. Un primo esempio si riscontra nella chiesa palermitana del Carmine Maggiore e, precisamente, nell'altare del SS. Crocifisso, collocato nel braccio destro del transetto, dove, tra il 1683 e il 1684, il giovane plastificatore palermitano lavorò su committenza del frate carmelitano Angelo La Rosa assieme al fratello maggiore Giuseppe Serpotta.<sup>60</sup> E ancora, nell'oratorio del SS. Rosario in Santa Cita a Palermo, Giacomo Serpotta realizza, in uno dei suoi celebri *teatrini*, il mistero doloroso dell'*Andata al Calvario*, impiegando, nuovamente, lo schema compositivo dello *Spasimo di Sicilia*.<sup>61</sup>

Tra il 1698 e il 1722, Gioacchino Vitagliano (o Vitaliano) realizza per la cappella del SS. Rosario nella chiesa palermitana di Santa Cita dieci rilievi raffiguranti i misteri del dolore. Tra questi, ad

impresiosire la cappella, la cui decorazione è caratterizzata da un'autentica profusione di marmi mischi e tramischi, è anche il mistero dell'*Andata al Calvario* che reinterpreta, attraverso la mediazione serpottiana, il modello raffaellesco.<sup>62</sup> Allo stesso modo Ignazio Marabitti scolpisce, intorno al 1780, il rilievo marmoreo con il *Cristo e la Veronica* contenuto all'interno della cappella dell'Ecce Homo della basilica di San Francesco d'Assisi a Palermo.<sup>63</sup>

Fuori dall'ambito locale è possibile riscontrare nella porta di destra

della facciata del duomo di Pisa, la cosiddetta *Porta della Passione*, una formella recante il tema dell'*Andata al Calvario* (o *Incontro di Cristo con la Veronica*) realizzato, sempre secondo uno schema compositivo liberamente improntato al modello raffaellesco, dallo scultore francese Pietro Francavilla (Cambrai,



◆◆◆  
Francisco Salzillo, *La Caída*, Murcia, Chiesa del Gesù



1553 – Parigi, 1615).<sup>64</sup> E ancora, un interessante rilievo ligneo recante il tema dell'*Andata al Calvario* accomunabile, per la composizione, allo *Spasimo* di Raffaello, è inserito nella cosiddetta *Ancona della Passione*, opera proveniente dalla chiesa parrocchiale di San Giorgio ad Annone Brianza (LC) e conservata dal 2001 presso il Museo Diocesano di Milano.<sup>65</sup>

Il fortunato schema iconografico dello *Spasimo di Sicilia* esercitò una grande influenza anche in seno alla produzione artistica a carattere pietistico-devozionale, andando non di rado a costituire il modello di riferimento per la diffusa produzione di gruppi processionali (solitamente realizzati per riti legati alla *Settimana Santa*) o, generalmente, per la realizzazione della stazione della *Via Crucis*, raffigurante la seconda caduta di Cristo lungo la *Via Dolorosa*. Di questa tendenza ne è un chiaro esempio il cosiddetto *Gruppo del Popolo*, uno dei simulacri polimaterici realizzati intorno al XVII secolo per la nota processione dei *Misteri* di Trapani e ricoverati durante tutto l'anno presso la locale chiesa delle Anime del Purgatorio. Tuttavia, l'attuale raffigurazione del Salvatore è opera di Antonio Giuffrida che, nel 1903, sostituì il Cristo realizzato intorno alla seconda metà del XIX secolo dallo scultore ericino Pietro Croce.<sup>66</sup> Nella chiesa di San Giuliano di Erice (TP) si conservano quattro gruppi processionali raffiguranti altrettanti distinti momenti della *Passione di Cristo*, già collocati nella locale chiesa di Sant'Orsola. Tra questi è anche il *mistero* con l'*Ascesa al Calvario*, attribuito alla bottega dei

Nolfo (XVIII secolo) e riconducibile anch'esso, come l'analogo *pie donne* di Trapani, all'iconografia dello *Spasimo* di Raffaello.<sup>67</sup>

Anche nella Sicilia Orientale il tema dell'Ascesa al Calvario secondo il motivo raffaellescotrova una sua diffusione in ambito pietistico-devozionale. È questo il caso del gruppo processionale conservato nella chiesa di Santa Maria della Consolazione a Scicli (RG). L'opera, di autore ignoto, si fa risalire al 1574 e rappresenta il momento della caduta di Cristo sulla via del Calvario e dell'incontro di questi con le *pie donne*.<sup>68</sup>

I tradizionali riti legati alla *Settimana Santa* ebbero un grande sviluppo anche in Spagna dove, ad essere portati in processione, sono i cosiddetti *pasos* (gruppi processionali). Tradizione, quest'ultima, giunta sino ai nostri giorni. Di particolare rilievo, in seno alla problematica in oggetto, è il cosiddetto *Paso del Camino del Calvario* (*Andata al Calvario*) opera realizzata nel 1614 dallo scultore spagnolo Gregorio Fernández (Sarria, 1576 – Valladolid, 1636) e custodita presso il Museo Nazionale della Scultura di Valladolid.<sup>69</sup>

L'impostazione del gruppo processionale, infatti, è riconducibile allo schema iconografico dello *Spasimo di Sicilia*, la cui composizione era assai nota, grazie all'ampia circolazione di stampe, ancor prima che l'opera raggiungesse la Spagna (1661).

Un altro interessante *paso* raffigurante la caduta di Cristo lungo la *Via Dolorosa* (*La Caída*) è quello realizzato dallo scultore di origini napoletane Francisco Salzillo (Murcia, 1707 – ivi, 1783) per



la *confradìa de Jesùs* (confraternita del Gesù) di Murcia.<sup>70</sup> L'opera, eseguita nel 1752, è contrassegnata da un forte realismo e, sebbene guardi al tradizionale schema iconografico di raffaellesca memoria, la composizione è pressoché libera.

A conclusione della presente rassegna, certamente di carattere non esaustivo, è stato possibile ravvisare come lo schema iconografico dello *Spasimo di Sicilia* visse, soprattutto in ambito locale, una vastissima fortuna, ponendosi di fatto a modello del generico tema dell'*Andata al Calvario*.

NOTE

1 G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Alberto Reber, Palermo 1899, p. 274.  
 2 M.A. Spadaro, *Il complesso dello Spasimo e l'altare di Antonello Gagini*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di Santa Cita 21 settembre – 8 dicembre 1999) a cura di T. Viscuso, Ediprint, Siracusa 1999, pp. 40, 41.  
 3 M.A. Spadaro, *Raffaello e lo Spasimo di Sicilia*, Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo, Palermo 1991, p. 9.  
 4 C. Gardner von Teuffel, *Lo Spasimo di Sicilia* (scheda dell'opera), in Raffaello

in Vaticano, catalogo della mostra (Città del Vaticano - Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre 1984 - 16 gennaio 1985), Electa, Milano 1984, pp. 276, 277.  
 5 M.A. Spadaro, *Il complesso dello Spasimo...*, 1999, p. 45.  
 6 A. Gallo, *Sopra un famoso quadro di Raffaello Sanzio esposto nel tempio dell'Olivella degli ex PP. Filippini in Palermo. Storia, Prove ed Illustrazioni*, Tipografia via dell'Università n. 44, Palermo 1871, p. 26.  
 7 Stampata a Venezia presso la tipografia Gueriliana nel 1623.  
 8 S. Lancillotti, *Historia Olivetana. Liber Secundus*, Venetiis ex typographia Gueriliana 1623, p. 325.

9 C. Gardner von Teuffel, *Lo Spasimo...*, 1984, p. 272.  
 10 R.A. González Mozo, R. Alonso Alonso, *Reflexión ante la restauración del "Pasma de Sicilia"*, in "Boletín del Museo del Prado", Vol. 29, N. 47, 2011, ISSN 0210-8143, [https://www.museodelprado.es/uploads/tx\\_gbbo-letinobras/104-119\\_Mozo.pdf](https://www.museodelprado.es/uploads/tx_gbbo-letinobras/104-119_Mozo.pdf), aprile 2015, p. 109.  
 11 C. Gardner von Teuffel, *Lo Spasimo...*, 1984, p. 276.  
 12 T. Pugliatti, *Lo Spasimo di Raffaello, la sua influenza ed alcuni umori di marca iberica nella pittura palermitana del Cinquecento*, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, p. 49.  
 13 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari Pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, tomo VI, C. G. Sansoni Editore, Firenze (1568) 1881, p. 266.  
 14 A. Cossio, *Il Cardinale Gaetano e la Riforma*, Tipografia Giovanni Fulvio, Cividale 1902, p. 74.  
 15 C. Gardner von Teuffel, *Lo Spasimo...*, 1984, p. 275.  
 16 A. Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1969, vol. I, pp. 181, 182.

17 P. Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa Napoli, Napoli 2001, p. 381.  
 18 C. Adelson, *La Salita al Calvario* (scheda dell'opera), in Raffaello in Vaticano..., 1984, pp. 277-280.  
 19 M.W. Ainsworth, *Christ Carrying the Cross* (scheda dell'opera), in *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, catalogo della mostra (New York, 12 marzo – 19 giugno 2002) a cura di T.P. Campbell, New York, 2006, p. 304.  
 20 V. Abbate, *Johannes de Matta. Lo Spasimo di Sicilia* (scheda dell'opera), in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, p. 336.  
 21 T. Pugliatti, *Lo Spasimo...*, 1999, p. 52.  
 22 G. Di Marzo, *La pittura in Palermo...*, 1899, p. 152.  
 23 S. Grasso, *I dipinti (secoli XVI-XVII)*, in *Il museo diocesano di Caltanissetta*, a cura di S. Rizzo, A. Bruccheri, F. Ciancimino, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 2001, pp. 78, 79.  
 24 T. Pugliatti, *Lo Spasimo...*, 1999, p. 52.  
 25 E. De Castro, Giovanni Paolo Fonduli. *Andata al Calvario – Lo*



- Spasimo di Sicilia* (scheda dell'opera), in Vincenzo degli Azani..., 1999, p. 439.
- 26 F. Dell'Utri, *Vincenzo Ruggeri. Pittore siciliano del XVII secolo*, Edizione Lussografica, Caltanissetta 2004, p. 80.
- 27 A.G. Marchese, *I Ferraro da Giuliana. Orazio pittore*, Athena, Palermo 1981, p. 15.
- 28 M.R. Chiarello, *Lo Zoppo di Gangi*, ILA Palma, Palermo 1975, p. 84.
- 29 R. Termotto, *Collesano guida alla Chiesa Madre. Basilica di S. Pietro*, Notiziario Parrocchiale Insieme, Collesano 2010, p. 86.
- 30 R. Lombardo, *Il Santuario del SS. Crocifisso di Papardura. Fra leggenda e storia, arte e devozione*, Fontana, Campobello di Licata 2001, pp. 85-87.
- 31 S. Grasso, *Le arti figurative*, in *La chiesa di San Giorgio in Kemonia in San Giuseppe Cafasso – contesti, cronache e committenze*, Abadir, Bagheria 2009, p. 162.
- 32 S. Tedesco, *Lo Spasimo di Sicilia* (scheda dell'opera), in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo* a cura di M.C. Di Natale, Edi Oftes, Palermo 1993, p. 150.
- 33 M.A. Spadaro, *Raffaello...*, 1991, pp. 22-23.
- 34 N. Zappulla, *La Cattedrale di Noto*, Edizioni La Cattedrale, Noto 1967, p. 70; G. Barbera, *Andata al Calvario* (scheda dell'opera), in *Opere d'arte restaurate nelle provincie di Siracusa e Ragusa IV (1993-1995)*, a cura di G. Barbera, Ediprint, Siracusa 1997, pp. 98-99.
- 35 M.A. Spadaro, *Raffaello...*, 1991, p. 16.
- 36 <http://www.pinacotecamusa.it/index.php?module=dbsimple&idrec=367&idc=> aprile 2015.
- 37 G. Aldegheri, R. Alloro, *Seicento Anni. Una storia della chiesa e della gente di Marcellise. Quaderni per una storia della Chiesa Parrocchiale della Cattedra di San Pietro in Antiochia di Marcellise*, Bovolone 2010, p. 33.
- 38 R.A. González Mozo, R. Alonso Alonso, *Reflexión...*, 2011, p. 107.
- 39 Ibidem.
- 40 P.L. Echeverría Goñi, *Presencia de Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas en la catedral de Pamplona a través del grabado y de la copia, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, in "Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro", n. 1, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, Universidad de Navarra, 2006, [LINK](#), aprile 2015.
- 41 J.M. Parrado del Olmo, *El pintor Francisco González*, in "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología", Tomo 44, 1978, ISSN 0210-9573, pp. 227-229, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2691224>, marzo 2015.
- 42 T. Pugliatti, *Pittura della Tarda Maniera nella Sicilia occidentale (1557-1647)*, Kalós, Palermo 2011, pp. 38, 39.
- 43 P. Cammarata, *Il castello e le campane. Storia, arte, tradizioni di Salemi*, Sellerio, Palermo 1993, p. 78.
- 44 C. Cataldo, *Guida storico-artistica dei beni culturali di Alcamo, Calatafimi, Castellammare del Golfo, Salemi, Vita*, Sarograf, Alcamo 1982, p. 167.
- 45 F. Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi (1724)*, a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 201.
- 46 G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX*, Giuseppe Pappalardo, Messina 1821, p. 182.
- 47 P. Barocchi, *Vasari Pittore*, Barbera Editore, Milano 1964, pp. 62, 67.
- 48 L.N. Cittadella, *Benvenuto Tisi da Garofalo. Pittore Ferrarese del secolo XVI*, Domenico Taddei e figli Editori, Ferrara 1872, pp. 41, 42.
- 49 M. Guardabassi, *Indice-Guida dei Monumenti Pagani e Cristiani riguardanti l'istoria e l'Arte esistenti nella Provincia dell'Umbria*, G. Boncompagni e C., Perugia 1872, p. 103.
- 50 D. Angeli, *Le chiese di Roma. Guida storica e artistica delle basiliche, chiese e oratorii della città di Roma*, Società editrice Dante Alighieri, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 1903, p. 515.
- 51 M.A. Spadaro, *Raffaello...*, 1991, p. 12.
- 52 W.R. Rearick, *Vita ed Opere di Jacopo Dal Ponte, detto Bassano c. 1510-1592*, in *Jacopo Bassano c. 1510-1592, catalogo della mostra* (Bassano del Grappa, Museo Civico 5 settembre – 6 dicembre 1992; Fort Worth, Texas,



Kimbell Art Museum 23 gennaio – 25 aprile 1993) a cura di B.L. Brown, P. Marini, Nuova Alfa, Bologna 1992, p. LXV.

53 G. Ericani, *Andata al Calvario* (scheda dell'opera), in Jacopo Bassano..., 1992, p. 32.

54 W.R. Rearick, *Vita ed Opere...*, 1992, pp. XCV, XCVI.

55 G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Tipografia del Giornale di Sicilia, vol. 1, Palermo 1880, pp. 506, 507.

56 H.W. Kruft, *Antonello Gagini und seine Söhne*, Verlag F. Bruckmann, München 1980, fig. 515 kat. 3, p. 436.

57 G. Di Marzo, *I Gagini...*, 1880, pp. 556, 557; si veda anche H.W. Kruft, *Antonello Gagini...*, 1980, fig. 515 kat. 3, p. 436.

58 G. Di Marzo, *I Gagini...*, 1880, pp. 482, 483.

59 A. Giuliana Alajmo, *Un'opera sconosciuta di A. Gagini. La "cona" marmorea nella parrocchia di S. Antonio Abate in Palermo*, Tipografia Pontificia, Palermo 1948, p. 4; si veda anche A. Mazzè, *Le Parrocchie*, Flaccovio, Palermo 1979, p. 186 e H.W. Kruft, *Antonello Gagini...*, 1980, fig. 487, kat. 15, p. 433.

60 F. Meli, *Secondo centenario Serpottiano 1732-1932. Giacomo Serpotta: La Vita e le Opere*, Ciuni, Palermo 1934, pp. 138, 139.

61 P. Palazzotto, *Palermo. Guida agli Oratori*, Kalós, Palermo 2004, p. 238; si veda anche P. Palazzotto,

*L'Oratorio del SS. Rosario in S. Cita. Storia e Arte*, in G. Pecoraro, P. Palazzotto, C. Scordato, *Oratorio del Rosario in Santa Cita*, Centro S. Mamiliano, Palermo 1999, pp. 23, 25.

62 G. Mendola, *La chiesa di Santa Zita*, in *La Chiesa di Santa Cita. Ritorno all'antico Splendore*, a cura di M.C. Di Natale, Centro S. Mamiliano, Palermo 1998, p. 49.

63 D. Malignaggi, *Ignazio Marabitti*, in "Storia dell'Arte", n. 17, 1974, p. 46.

64 C. Casini, *Facciata. Livello inferiore. Sesta arcata. Bottega di Domenico Portigiani (1536-1601) e collaboratori. Porta di destra detta "della Passione" (1596-1603)* (scheda dell'opera), in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Franco Cosimo Panini, Modena 1995, pp. 351, 352.

65 R. Casciaro, *Ancona della Passione* (scheda dell'opera), in *Museo Diocesano*, a cura di P. Biscottini, Electa, Milano 2011, pp. 154-156.

66 L. Novara, *I gruppi processionali di Trapani*, in *Legno, tela &... La scultura polimaterica trapanese tra Seicento e Novecento*, a cura di A. Precopi Lombardo, P. Messina, Meeting Point, Erice, 2011, p. 143; l'opera del Croce è conservata oggi nella chiesa trapanese di Santa Maria di Gesù.

67 M. Vitella, *Erice: i gruppi processionali per il Venerdì Santo*, in *Legno, tela &...*, 2011, p. 155.

68 S. Rapisarda, *Scultura lignea del Valdinoto: dalla Piana di Catania al comprensorio ibleo*, in *Manufacere et*

*sculpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo, Giuseppe Maimone, Catania 2012, p. 511.

69 A. Saint-Saëns, *Art and faith in tridentine Spain (1545-1690)*, Peter Lang Pub Inc, New York 1995, p. 68.

70 M.P. Sánchez, *El triunfo de lo sensible: los pasos de la procesión del Viernes Santo en Murcia (España)*, in *Legno, tela &...*, 2011, p. 109.





# NOVITÀ SU JACOPO CESTARO

Edgard Fiore

**N**el saggio introduttivo alla *Pittura napoletana del Settecento*,<sup>1</sup> che analizza i pittori napoletani attivi negli anni di Carlo (1734-1759) e Ferdinando di Borbone (1759-1816), Nicola Spinosa sottolinea come i vari artisti formatisi presso l'Accademia di Francesco Solimena abbiano riproposto, con interpretazioni diverse, gli insegnamenti, i modelli e le indicazioni dell'Abate Ciccio. Jacopo Cestaro rappresenta sicuramente uno degli esempi più significativi di tale orientamento, sebbene la sua attività si collochi verso la fine di tale percorso. Il pittore risulta nato a Bagnoli Irpino (AV) nel 1718, secondo quanto affermato da De Rogatis,<sup>2</sup> mentre Di Castiglione,<sup>3</sup> facendo riferimento ad altre fonti, ipotizza come data di nascita l'anno 1712. Va chiarito a tal proposito che non è stato ancora rinvenuto l'atto di nascita del pittore, sebbene vari documenti testimonino che fosse originario di tale località.

Finora dalla consultazione dei registri conservati nella chiesa madre e da quelli comunali non sono emersi dati relativi al pittore. Secondo quanto riportato da Di Castiglione,<sup>4</sup> l'artista sposava nel 1750 la napoletana Serafina de' Sio, dalla quale avrebbe avuto quattro figli: Giuseppe, Gennaro, Nicola ed Andrea.

Il Cestaro, probabilmente allievo del Solimena tardo, nel momento in cui l'Abate Ciccio stava recuperando le suggestioni di Mattia Preti e del Lanfranco "napoletano", va artisticamente collocato al di fuori sia dalle libere impressioni cromatiche di Domenico Mondo, sia dalle aeree raffinatezze formali di Giacinto Dianò. La posizione dell'artista non va comunque considerata all'interno della "fronda antisolimenesca",<sup>5</sup> sviluppatasi ad inizio secolo sull'esempio di Giacomo del Po e di Domenico Antonio Vaccaro, e successivamente di Francesco De Mura, anche se con motivazioni diametralmente opposte.<sup>6</sup> Il pittore di Bagnoli, infatti, nonostante il favore del pubblico e degli



Jacopo Cestaro, *S. Gennaro*, Napoli, Duomo



“intendenti” contemporanei (il Vanvitelli lo riteneva uno dei migliori pittori del panorama artistico di quegli anni) non ha goduto di grande fortuna critica né tra i biografi del tardo Settecento né tra quelli di inizio Ottocento.

Tra i biografi solo il Napoli Signorelli<sup>7</sup> ha dedicato

al Cestaro un seppur rapido accenno, mentre il Ceci<sup>8</sup> ha scritto in modo significativo in merito alla figura del pittore. Quest'ultimo tentò di tracciare, in base ad una conoscenza delle opere dell'artista abbastanza sommaria, anche se diretta, un catalogo dell'artista, senza però alcun tentativo di critica o di interpretazione del suo processo stilistico. Altre informazioni sul Cestaro sono date dal Ceci nella corrispondente voce del dizionario Thieme-Becker (1912). Un notevole passo avanti si deve in primis a Raffaello Causa<sup>9</sup> e successivamente a Ferdinando Bologna, il quale, ricordando le decorazioni cestariane della chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, ha indicato come la maggior



Jacopo Cestaro, *S. Maria Maddalena*, Napoli, Museo di Castelnuovo



dote dell'artista fosse il «rinnovare l'impeto del Solimena con spirito quasi neo-lanfranchiano».<sup>10</sup>

Più di recente il rinnovato interesse sviluppatosi in relazione al fondamentale apporto delle testimonianze documentarie ai fini della conoscenza e dell'approfondimento dei

percorsi artistici dei pittori del Settecento attivi a Napoli, soprattutto a seguito di quanto emerso dalle ricerche di Rizzo e di Fiore, ha consentito a Pavone<sup>11</sup> di riconsiderare anche la produzione artistica del Cestaro, all'interno del globale processo di revisione condotto sui pittori napoletani del primo Settecento, precisandone le fasi operative e avviando un riesame della sua attività giovanile. Uno dei passaggi di rilievo emersi in tale circostanza è sicuramente quello relativo all'incarico per le cinque tele da destinare alla chiesa di S. Francesco a Marsico Nuovo, delle quali quattro sono state ritrovate nella cattedrale del piccolo centro lucano.<sup>12</sup> Altra testimonianza



cardine è il primo e più complesso progetto decorativo, che vede il pittore impegnato tra il 1757 e il 1760 presso la chiesa del conservatorio dell'arte della seta, dedicata ai SS. Filippo e Giacomo, la cui traccia operativa verrà integrata dai lavori di Alessio D'Elia,<sup>13</sup> condotti in parallelo e di seguito, come è attestato da un singolare documento del giugno 1760:

[...] e tutti detti ducati 280 sono per l'intera soddisfazione di tutta la pittura fatta nella chiesa del suddetto conservatorio, cioè tutte le pitture fatte a fresco tanto sotto la lamia del Coro all'entrare nella Chiesa suddetta che nella facciata del Coro medesimo e cinque quadri dipinti ad oglio, uno rappresentante l'effigie de SS. Filippo e Giacomo, situato nella cappella di detti SS., due laterali alla medesima e due altri in un'altra delle cappelle di detta loro Chiesa inclusi indi d. 280 per la spesa di lumi fatta da detto D. Alessio per aver dipinto sotto la lamia suddetta all'oscuro a causa dell'andito che stava posto sotto la soffitta da un capo all'altro per le pitture che in quella si stavano facendo e per ciò veniva impedito il lume ed ogni altro speso per la causa suddetta [...].<sup>14</sup>

Se l'intervento decorativo dei SS. Filippo e Giacomo rappresenta il momento artistico più importante e complesso del Cestaro che, in quegli anni, era al culmine della propria maturazione stilistica e nel pieno di una complessa meditazione sul proprio orientamento artistico ed ideologico, la definizione del linguaggio dell'artista procede da un lato verso il potenziamento delle capacità di coordinamento delle scene, sempre legate ad una visione di sotto in su in chiave solimenesca, ma accogliendo con ancora maggiore convinzione la



Jacopo Cestaro, *S. Gennaro*, Napoli, Coll. privata



perlacea ed “irreale” luce demuriana.

Se la ricerca documentaria sembra arrivata da qualche anno a un punto di stallo, in tempi recenti il ritrovamento di alcune importanti opere del

pittore di Bagnoli Irpino ha fatto ripartire una serie di riflessioni a cui è necessario dar seguito. A tal proposito risulta quindi essenziale passare in rassegna le “nuove” opere, al fine di riscontrare, con gli appositi raffronti, secondo quali parametri e riferimenti stilistici è andata sviluppandosi la maniera del Cestaro. Tra le opere ritrovate in tempi recenti, sono state oggetto di studio due tele raffiguranti *S. Gennaro*, una inedita di collezione privata (segnalata da Pavone 2015),<sup>15</sup> l'altra già segnalata dal Sigismondo (1788-89)<sup>16</sup> all'interno della Cappella del Tesoro. Va poi aggiunto al catalogo dell'artista la tela raffigurante la *Madonna col Bambino e S. Marco*, rinvenuta da chi scrive a Bagnoli Irpino. Più problematico risulta l'inserimento del *S. Biagio*, reso noto nella recente mostra di Zagabria.



L'ovale della cappella del Tesoro rappresentante *S. Gennaro*, recentemente recuperato, era stipato nelle segrete dello storico edificio della Deputazione che ospita la Cappella del Tesoro



Jacopo Cestaro, *Madonna del Carmine e Santi*, Museo di Dubrovnik

di *S. Gennaro*, insieme ad alcune incisioni su rame attribuite a Luca Giordano ed a Francesco Solimena. Le opere sono state riportate alla luce grazie all'attenta lettura dei documenti d'archivio e alla volontà della direzione del Museo. La tela del *S. Gennaro* è stata, di poi, esposta nella mostra *I volti di San Gennaro*, tenutasi nel Duomo di Napoli nel 2012. L'opera era stata segnalata dal Sigismondo «Nell'entrare [della cappella] ... con suo cristallo avanti e cornice dorata»,<sup>17</sup> mentre il Catello la ricorda «nel corridoio verso il cortile».<sup>18</sup> La collocazione cronologica del *S. Gennaro* rientra negli anni di poco precedenti all'intervento decorativo dei SS. Filippo e Giacomo, viste anche le assonanze stilistiche con la serie formata da sette ovali, di cui cinque, rappresentanti i SS. *Evangelisti* e *Maria Maddalena* sono conservati al Museo Civico di Castelnuovo a Napoli, e gli altri due, *S. Paolo* e l'*Allegoria dell'Eucarestia*, sono collocati nella Sala delle Colonne della Real Annunziata a Napoli. In questo periodo il Cestaro recupera dal Solimena forti accenti

naturalistici e le intensità chiaroscurali, coniugandoli con riferimenti alla produzione di Luca Giordano, Pietro da Cortona e Mattia Preti, nonché al Lanfranco "napoletano".



Jacopo Cestaro, *Assunzione della Vergine*, Bagnoli Irpino, chiesa madre della Collegiata della SS. Assunta

L'impostazione grafica e la modulazione del volto, che caratterizzano il *S. Gennaro* realizzato dal Cestaro, richiamano chiaramente la tela del Solimena (datata 1702) con il medesimo soggetto, presente nella sagrestia della cappella del Tesoro. La differenza fra le due opere risiede nell'impostazione cromatica e, in particolar modo, nella rinuncia da parte del Cestaro ad una traduzione della figura in chiave arcadica, secondo quanto proposto dal Solimena ad inizio secolo.

Per comprendere secondo quali modalità il pittore di Bagnoli Irpino abbia successivamente inteso recuperare la lezione arcadica solimenesca per porla in relazione a quanto prodotto a seguito della svolta demuriana, è necessario analizzare una parte del vasto intervento pittorico realizzato nella chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.

Il risultato di maggiore effetto in tal senso, cioè di abbinamento di istanze espositive con la chiarezza dell'impronta cromatica, viene raggiunto nell'affresco centrale della volta, dove l'*Assunzione della Vergine*, nel rispettare la



Jacopo Cestaro, *S. Marco e la Vergine*, Bagnoli Irpino. Coll. Privata



Jacopo Cestaro, *S. Giuseppe e il Bambino*, Bagnoli Irpino, chiesa madre della Collegiata della SS. Assunta



scansione del due piani, siglata da una densa nuvola centrale, rende esplicita la coniugazione cestariana del metro solimenesco con quello demuriano, che si delinea con forza nella luce lattea che inonda la candida veste della Vergine. Indubbio come l'esempio dell'affresco con il medesimo tema realizzato nel

1751 dal De Mura alla Nunziatella, abbia influenzato il Cestaro e una serie di artisti provenienti dalla scuola del Solimena, sempre più orientati verso l'adesione alle formule aggraziate e persuasive, estratte dalle intonazioni demuriane. Va poi sottolineato come il pittore avesse tenuto presente in tale occasione anche alcuni fondamentali esempi del Solimena, dai quali ebbe modo di recuperare sia peculiari pose dei personaggi, sia le anticipazioni cromatiche in chiave di aerea luminosità: come nel caso della *Gloria dell'ordine domenicano* (1707), realizzata nella sagrestia di S. Domenico Maggiore di Napoli o dell'*Allegoria delle fasi per il raggiungimento della Gloria*, già Napoli, palazzo del principe





di San Nicandro, ora Parigi, residenza privata. Quest'ultimo dipinto è stato collocato nel 1730 da Pavone<sup>19</sup> a seguito di una lettura incrociata di un brano del De Dominici e di un documento relativo all'attività svolta da Michelangelo Schiller nella chiesa napoletana dei SS. Bernardo e Margherita a San Potito. Circa l'influenza del De Mura, maturata in occasione della decorazione della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, che Spinosa ha limitato «ad una generica suggestione per certi schemi compositivi assai frequenti nell'opera di quest'ultimo [...] e, più che altro, alla ripresa di quelle soluzioni cromatiche che dai SS. Severino e Sossio alla volta della Nunziatella avevano costituito, per la luminosa chiarezza delle tinte e la raffinata delicatezza dei toni, l'aspetto più affascinante della pittura demuriana»,<sup>20</sup> va considerato come tale innesto all'interno della produzione del Cestaro costituì il primo approdo alla



Jacopo Cestaro, *La Visione di S. Giuseppe Calasanzio*, Genova, già chiesa delle Scuole Pie

trasposizione in chiave arcadica delle tematiche sacre, attraverso l'utilizzazione di figure chiave del repertorio demuriano, riprese anche attraverso il riferimento all'ampiezza dei manti e alla loro vibrazione nell'aria.

Questo processo di rinnovamento integrale del linguaggio del pittore avrebbe trovato continuità nelle tele per l'Annunziata di Angri, realizzate nel 1764 e raffiguranti l'*Annunciazione* (il cui bozzetto è stato segnalato in una collezione privata a Roma) e la *Madonna del Rosario*: esiti nei quali l'integrazione delle componenti demuriane si pone in linea con quanto prodotto dal de Majo negli anni '40. Alla seconda delle due tele di Angri, che si avvale del riferimento canonico ai *Misteri* nell'arco che chiude la composizione verso l'alto, è stato collegato un disegno riferibile al Cestaro (New York, Cooper Hewitt Museum), reso noto da Marina Causa Picone,<sup>21</sup> che probabilmente venne utilizzato per un'altra composizione, dal momento che in esso sono presenti numerose varianti.



In questi giro di anni trova la giusta collocazione il *S. Gennaro* di collezione privata segnalato da Pavone.<sup>22</sup> L'opera, per l'ormai avvenuta svolta in chiave demuriana, va cronologicamente inserita negli anni che vanno dall'intervento cestariano nella chiesa dei SS. Filippo e Giacomo a quello realizzato ad Angri. Per l'immagine del Santo martire il pittore parte dal prototipo in precedenza utilizzato per la figura del Santo vescovo francescano nella composizione dei Santi Bernardo e Margherita a Fonseca, rappresentante la *Vergine con S. Agostino e S. Monica*. Il dipinto reso noto da Pavone va inoltre posto in relazione con le figure dei SS. *Efebo, Fortunato e Massimo* sito nella chiesa di Sant'Eframo Vecchio di Napoli.

Se il *S. Gennaro* rientra in quel clima arcadico di stampo demuriano sviluppatosi a Napoli alla fine degli anni Cinquanta del secolo, la tela della chiesa di Sant'Eframo sembra appartenere piuttosto agli anni in cui il Cestaro guardava alle soluzioni pittoriche di stampo neo-pretiano, riportate in auge dal Solimena nel terzo decennio del secolo. Le due tele appaiono diverse per intensità chiaroscurale e scelte cromatiche; mentre le somiglianze si fanno stringenti guardando al bastone pastorale e alla mitra portate sia dal santo martire sia dal Sant'Efebo. I due santi risultano abbigliati in modo quasi speculare e con l'abito vescovile di un prezioso bianco perla ed oro che rimanda direttamente a certe suggestioni del De Mura. La rivoluzione cromatica cestariana, insieme alle nuove soluzioni pittoriche in linea col metro vanvitelliano, faranno del bagnolese uno

dei pochi pittori di scuola solimenesca ad avere un ruolo di rilievo nella nuova Reale Accademia del disegno di Napoli.

La *Madonna del Carmine con S. Giuseppe, S. Giovanni Battista e S. Biagio che sostiene la città di Dubrovnik*, conserva anch'essa buona parte delle soluzioni pittoriche del Solimena. Come sottolineato da Pavone «la solenne figura di San Pietro trova la sua rigorosa collocazione sulla sinistra della tela ricordando la solimenesca *Madonna con i santi Pietro e Paolo di San Nicola alla Carità* (1682), oltre che le tele di Santa Maria Egiziaca a Forcella (1690-1696)». <sup>23</sup> Lo studioso continua chiarendo come «nel suo complesso la *Madonna del Carmine* fornirà elementi compositivi validi per un successivo sviluppo al pittore Giacinto Dianò (1731-1803), il quale condividerà con lui l'esperienza didattica nell'Accademia di Belle Arti di Napoli». <sup>24</sup> Tali esiti sono riscontrabili guardando anche alle opere della chiesa della Collegiata dell'Assunta di Bagnoli Irpino. Si noti, infatti, come, in particolar modo nell'affresco dell'*Assunta*, il pittore si allinei agli esiti di Crescenzo Gamba, prendendo a prestito l'impostazione scenografica della tela a medesimo soggetto della certosa di San Martino di Napoli, mentre i moduli compositivi della *Vergine Assunta* sono paralleli a quelli utilizzati da Giacinto Dianò nella pala d'altare della cattedrale dell'Assunta di Ischia. Nel 1761 il Cestaro è presente a Bagnoli Irpino, dove realizza il citato affresco rappresentante l'*Assunta* per la chiesa eponima, <sup>25</sup> contribuendo anche ad arricchirne la decorazione interna sull'esempio



del suo predecessore, il solimenesiano Andrea d'Aste,<sup>26</sup> con le tele raffiguranti la *Madonna del Carmine con i SS. Lucia, Gennaro e Nicola*, la *Ss. Trinità con i SS. Giovanni Battista, Pietro e Paolo*, l'*Immacolata* ed il *S. Giuseppe con il Bambino*, di cui è nota la replica nella già citata chiesa di S. Giovanni Battista ad Angri. Negli stessi anni sono realizzate anche le due tele realizzate, sempre a Bagnoli, per la chiesa di S. Domenico, raffiguranti l'*Incoronazione della Vergine* e il *Sogno di S. Giuseppe*, ora trasferite nella chiesa della Collegiata dell'Assunta.<sup>27</sup> In questo giro d'anni va collocata anche la tela raffigurante *La Vergine con il Bambino e S. Marco Evangelista* rinvenuta presso un'abitazione privata di Bagnoli Irpino. Ho rintracciato la splendida pala d'altare durante le mie ricerche inerenti la formazione giovanile dell'artista nel suo paese natale. L'opera, in precario stato di conservazione, proviene da una cappella rurale dedicata a San Marco, acquisita a suo tempo dagli attuali possessori. La tela era stata già attribuita al Cestaro in un catalogo delle opere d'arte presenti a Bagnoli Irpino di fine XIX secolo e segnalata presso la famiglia Lenzi.<sup>28</sup> La commissione della tela potrebbe collegarsi a un circuito devozionale molto radicato nel bagnolese verso il santo evangelista. Tale culto trova le sue fondamenta in un voto annuale fatto dai pastori a San Marco prima di partire per la transumanza. Secondo tradizione il voto veniva sciolto il 15 aprile di ogni anno dai pastori ritornati dalla lunga migrazione, i quali si radunavano intorno alla citata cappella regalando latte e formaggi alla popolazione bagnolese in segno di ringraziamento al Santo. L'attribuzione al Cestaro



Jacopo Cestaro, *Adorazione dei Magi*, Princeton, Laura P. Hall Memorial Fund



è stata confermata da Mario Alberto Pavone viste le chiare somiglianze stilistiche e formali con altre opere cestariane presenti in loco, quali il *S. Giuseppe con il Bambino* conservato presso la chiesa della Collegiata dell'Assunta. Le analogie sono evidenti, sia per l'impianto scenico che per la modulazione del viso della Vergine, con la pala d'altare della chiesa degli Scolopi di Genova realizzata dal Cestaro nel sesto decennio del secolo. Il *S. Marco*, inedito, troverebbe quindi la sua collocazione cronologica nello stesso giro di anni della tela di Genova, purtroppo trafugata. In questa fase il Cestaro abbandona gradualmente le tonalità





Jacopo Cestaro, *Uomo che guida una donna in una galleria di decorazioni antiche*, Los Angeles, Getty Research Institute



del Solimena per aderire, in modo sempre più convinto, alle delicate tinte del De Mura. Se la svolta cromatica in chiave demuriana è giunta a compimento, l'impostazione scenografica è ripresa ancora una volta dal maestro. La figura della Vergine con il Bambino in piedi e collocata in alto a destra seduta su una nuvola,

trova il suo speculare nella tela del Solimena raffigurante *S. Maria dei Martiri e Santi* dell'Institute of Arts di Minneapolis. L'accentuato addolcimento cromatico, il più dilatato respiro compositivo, l'atmosfera vibrante e il sentimento più immediato delle eleganze formali, anticipa modalità che da lì a poco ritroveremo in pittori quali Giacinto Dianò e Pietro Bardellino. Di fatto il Cestaro agli inizi del sesto decennio del secolo sembra adeguarsi, almeno a livello epidermico, in modo pedissequo all'ondata crescente di adesione ai modi

e alle forme commutati dalla scoperta della volta della Nunziatella, da cui venivano concretizzandosi le teorie razziocinanti della nuova estetica classicista. Il discrimine costante della produzione pittorica del bagnolese è comprensibilmente la lunga formazione solimenesca, che gli impedisce di riconoscersi del tutto nelle nuove raffinate armonie demuriane e nei canoni imposti dalla corte borbonica e dal Vanvitelli. Il Cestaro sonda, quindi, altre possibilità di espressione, che da lì a qualche anno si legheranno strettamente alla tarda istanza del gusto "rocaille", senza tuttavia rinunciare, semmai modificandole ed adattandole alle nuove esigenze, recuperando l'originale chiarezza compositiva e la diretta partecipazione alla vita e ai sentimenti dei personaggi raffigurati, della fase giovanile del maestro.

Altre importanti notizie sulle opere cestariane sono giunte in tempi recenti dal catalogo redatto dalla De Cambiaire,<sup>29</sup> che raccoglie validi riferimenti circa i disegni di vari artisti napoletani, per la mostra *Dessins napolitains 1550-1800* tenuta Parigi.

Come molti altri pittori napoletani e disegnatori del suo tempo, la produzione grafica di Jacopo Cestaro risulta lacunosa e ad oggi i suoi disegni sono stati raramente identificati. Punto di partenza per l'attribuzione dei disegni del Cestaro sono stati tre bozzetti connessi a due dei suoi dipinti. Ci si riferisce ai disegni rappresentanti la *Circoncisione di Cristo*, uno conservato al Museo delle Belle Arti di Budapest e l'altro al Philadelphia Museum, e ad uno studio per il *S. Filippo che infrange l'idolo* della collezione Suida Manning di New York. L'attribuzione al





Jacopo Cestaro, *S. Filippo con la parola infrange l'idolo*, Napoli, chiesa dei SS. Filippo e Giacomo



Cestaro dei primi due disegni è conseguente al passaggio alla mano del bagnolese del dipinto ad olio a medesimo soggetto della Staatsgalerie da parte Spinosa.<sup>30</sup> L'opera al tempo si trovava sul mercato antiquario londinese con attribuzione a Lorenzo de Caro. In seguito all'attribuzione del disegno di Philadelphia anche altri son stati spostati al Cestaro, quali *L'adorazione dei Magi* del Princeton Art Museum<sup>31</sup> e *l'Uomo che guida una donna in una galleria di decorazioni antiche* pubblicato recentemente a Parigi dalla De Cambiaire.<sup>32</sup> Il disegno è conservato presso il Getty Research Institutedella città di Los Angeles e rappresenta un uomo vestito all'antica, colto nell'atto di indicare preziose anticaglie

ad una figura femminile con la testa cinta da una corona vegetale. Le due figure sono accompagnate da un putto che regge una statuetta. Il disegno, realizzato con penna e inchiostro grigio, potrebbe essere uno studio per un frontespizio o un'illustrazione per un catalogo di antichità e oggetti d'arte, non ancora identificato. L'opera va cronologicamente collocata negli anni di grande entusiasmo verso il mondo degli antichi, sorto con la scoperta degli scavi pompeiani del 1754 e del ritrovamento della Villa dei Papiri ad Ercolano. Con la creazione nel 1759 da parte di Carlo di Borbone, dell'Accademia Ercolanese, si iniziarono a registrare e descrivere i vari ritrovamenti effettuati nella zona vesuviana. Le opere d'arte recuperate erano quindi raccolte in appositi cataloghi ed introdotte da frontespizi non dissimili dal disegno cestariano in questione. L'ambiguità del disegno ci permette inoltre di teorizzare che il probabile frontespizio potesse far riferimento non agli scavi di epoca romana ma, piuttosto, alla Real Fabbrica di Porcellane di Capodimonte istituita da Carlo di Borbone e Maria Amalia nel 1743, trasferita successivamente in Spagna e poi istituita nuovamente a Portici da Ferdinando IV con il nome di Real Fabbrica Ferdinanda. L'attribuzione al Cestaro è determinata dalla posa dell'uomo, che è una citazione fedele della figura di San Filippo nel dipinto della chiesa dei SS. Filippo e Giacomo in cui il santo è raffigurato nell'atto di distruggere l'idolo. Tale somiglianza ci permette di collocare il disegno negli anni appena precedenti, o successivi, all'importante decorazione appena citata.



NOTE

- 1 N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, Electa Napoli, Napoli 1986, pp. 13-15.
- 2 G. De Rogatis, *Cenni di biografie di uomini illustri di Bagnoli Irpino*, Tipo-litografia Pergola, Avellino 1914, p. 134.
- 3 G. Di Castiglione, *La Massoneria nelle Due Sicilie*, vol. III, Laruffa, Vibo Valentia 2009, p. 147.
- 4 Ibidem.
- 5 Sulla cosiddetta “fronda antisolimenesca” e sul suo significato cfr. F. Bologna, *Francesco Solimena*, L'arte tipografica, Napoli 1958, pp. 146-148; N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento...*, 1986, pp. 13-15.
- 6 Cfr. R. Causa, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia*, Di Mauro, Cava dei Tirreni 1970, pp. 63-80.
- 7 P. Napoli Signorelli, *Gli artisti napoletani della seconda metà del sec. xviii* (ms. 1798, pubblicato a cura di G. Ceci), in “Napoli Nobilissima”, 3, 1922, p. 26.
- 8 Ibid.
- 9 Cfr. R. Causa, *La Pittura Napoletana dal xv al xix secolo*, Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo 1957, p. 68.
- 10 F. Bologna, *Le arti figurative*, in *Settecento Napoletano*, ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Napoli 1962, p. 85.
- 11 Cfr. M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti* (con appendice documentaria a cura di U. Fiore), Liguori, Napoli 1997, pp. 221-223.
- 12 Ivi, p. 221.
- 13 Sull'attività e i modi del D'Elia cfr. C.T. Dalbono, *Storia della pittura in Napoli e in Sicilia dalla fine del 1600 a noi*, Gargiulo, Napoli 1859, p. 125; G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1872, pp. 173, 206, 248, 354; F. De Ambrosio, *La città di Sansevero in Capitanata. Memorie storiche*, Tip. Gennaro De Angelis, Napoli 1875, pp. 96-97, 199.
- 14 M.A. Pavone, *Pittori napoletani del Primo Settecento...*, 1997, p. 555.
- 15 M.A. Pavone, *Sulle tracce della pittura napoletana in Croazia tra Sei e Settecento*, in “TeCLA - Temi di Critica e Letteratura artistica, n. 11, giugno 2015, Palermo, Università degli Studi di Palermo, 2015, DOI: 10.4413, [http://www1.unipa.it/tecla/rivista/11\\_rivista\\_pavone.php](http://www1.unipa.it/tecla/rivista/11_rivista_pavone.php), p. 78.
- 16 G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, t. 1, Presso i Fratelli Terres, [Napoli] 1788.
- 17 Ivi, p. 25.
- 18 E. e C. Catello, *La Cappella del Tesoro*, Banco di Napoli, Napoli 1977, pp. 51-52.
- 19 Cfr. M.A. Pavone, *Pittori napoletani del Primo Settecento...*, 1997, p. 173.
- 20 N. Spinosa, *Pittori napoletani del secondo Settecento: Jacopo Cestaro*, in “Napoli Nobilissima”, IX, 3, 1970, pp. 73-87.
- 21 M. Causa Picone, *Disegni napoletani del Settecento*, in *Civiltà del Settecento a Napoli* catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1979-80) a cura di M. Causa Picone, Società Editrice Napoletana, Napoli 1981, p. 390.
- 22 M.A. Pavone, *Sulle tracce della pittura napoletana...*, 2015.
- 23 Ivi, p. 78.
- 24 Ibid.
- 25 La chiesa sita in Bagnoli Irpino, denominata chiesa madre della Collegiata della SS. Assunta, contiene diverse opere di rilievo, tra le quali *La decollazione di S. Giovanni Battista* e *L'adorazione dei Magi* del D'Asti, *San Giovanni Battista* attribuito a Francesco De Rosa, un magnifico organo, come attestato da una scritta autografa presente all'interno del somiere maestro, costruito dall'organaro Silverius Carelli di Vallo Nuova di Lucania nell'anno 1795, e un coro ligneo realizzato da maestranze bagnolesi.
- 26 Su Andrea d'Asti vedi M.A. Pavone, *Riconsiderando Andrea d'Asti*, in “Prospettiva”, 40, 1985, pp. 37-52; R. Enggass, *Towards the rediscovery of Andrea dell'Asti*, in “The Burlington Magazine”, CIII (1961), pp. 304-312; G. De Rogatis, *Cenni di biografie di uomini illustri...*, 1914, pp. 132 sgg.



27 Entrambe le tele sono state ricollocate nella chiesa della Collegiata dell'Assunta, viste le pessime condizioni della chiesa di San Domenico, gravemente danneggiata dal terremoto che ha colpito l'Irpinia nel 1980, dichiarata quindi inagibile e ormai in disuso.

28 *Opere d'arte esistenti nelle chiese e presso private famiglie di Bagnoli Irpina*, Premiato Stabilimento Tipolitografico Maggi, Avellino 1884.

29 Cfr. L.M. De Cambiaire, *Dessins Napolitains Neapolitan Drawings 1550-1800*, Marty de Cambiaire Fine Arts, Paris 2014, p. 88.

30 *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte 1979-1980), 2 voll., Centro Di, Firenze 1979-1980, n. 129.

31 Cfr. F. Gibbons, *Catalogue of Italian Drawings in the Art Museum of Princeton University*, Princeton University Press, Princeton 1977, n. 914.

32 L.M. De Cambiaire, *Dessins Napolitains...*, 2014, p. 89, n. 34.



# SEZIONE AUREA: L'ARMONIA DEL MONDO

Paolo Emilio Carapezza

**I**niziai a studiare il numero d'oro, quello che segna la sezione aurea, nel 1981 per il mio corso di lezioni su *I Centennari*, i sei grandi compositori nati tra 1881 e 1883: Bartok (1881), Malipiero, Szymanowski e Strawinski (1882), Webern e Varèse (1983). Minerale è la musica di Varèse e di Strawinski, vegetale quella di Bartok, animale quella degli altri tre: animale\umana quella di Malipiero e Szymanowski, umana\angelica quella di Webern.

La musica di Bartok ci appare come lussureggiante vegetazione sonora; Ernö Lendvai la connette con le leggi che regolano la vita vegetale e la crescita delle piante: progressione numerica di Fibonacci e sezione aurea.

Che cos'è la Sezione aurea? L'armoniosa divisione di un tutto (N) in una parte maggiore (x) e una parte minore (n): il tutto sta alla parte

maggiore come questa sta alla parte minore. Il punto della divisione (x) è espresso da un numero irrazionale. La sezione aurea fu intuiteda Pitagora (Samo, c. 570 a.C. – Crotona – Metaponto, 495 a.C.). «Il teorema di Pitagora è oro – scrive Keplero (1571–1631) – la sezione aurea un meraviglioso gioiello». Questi divennero i principi compositivi d'ogni arte, specialmente dell'architettura sacra: primo esempio mirabile il Partenone (v sec. a.C.); ne risultano quasi-simmetria ed euritmia.

Nel 1202 Leonardo Pisano, detto Fibonacci (*filius Bonacci*), pubblica il *Liber Abaci*: introduce le cifre numeriche indiane\arabe nella nostra cultura; e svela le origini naturali della sezione aurea.

Parte egli dall'osservazione della crescita delle piante: dalle leggi che la regolano deriva la serie numerica di numeri irrazionali (già anch'essa intuiteda Pitagora) che da lui prende nome: “numeri di Fibonacci”. Eccone i primi: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89,



etc. *usque ad infinitum*; ogni numero è la somma dei due precedenti, e man mano che cresce sempre più s'avvicina a quello che segna la proporzione aurea, ma senza mai raggiungerlo!

Nel Rinascimento lo studio della proporzione aurea fu approfondito da Luca Pacioli (1445 c. – 1517): e da lui stesso e poi dai massimi artisti subito applicato alle arti (Piero della Francesca, Leon Battista Alberti, Antonello da Messina, Leonardo da Vinci, Josquin des Pres, Michelangelo, il Palladio, etc.).

Onore e grazie a Ninni Greco, che ha proposto la sezione aurea come tema a 50 artisti per la mostra *Numero d'oro: "armonia del mondo"*,<sup>1</sup> allestita nell'Archivio storico comunale di Palermo; i risultati quasi tutti notevoli, anche se spesso è difficile capire se non siano fuori tema. Segnalo *l'Armolodica* di Alessandro Bazan, il *Cielo d'inverno* di Gai Candido,



Archivio storico comunale,  
sala Pollaci Nuccio



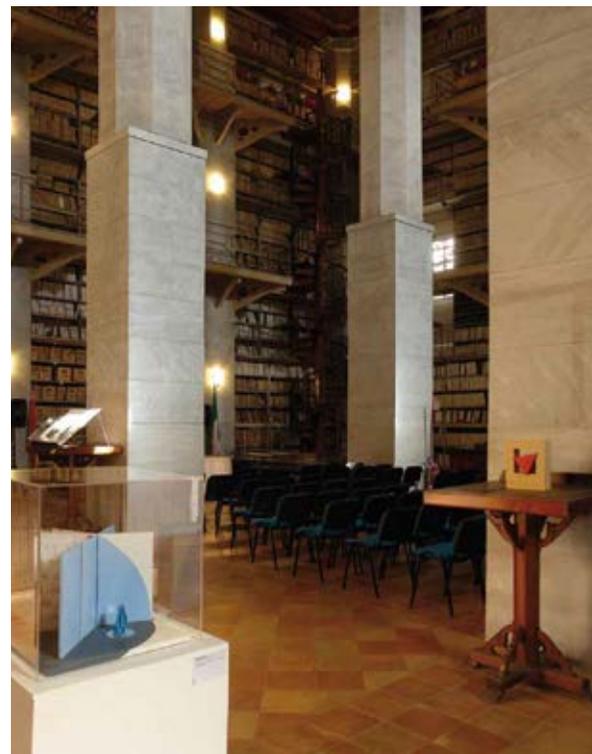
la *Gestualità e razionalità alla ricerca del numero d'oro* di Carla Horat, *Numeri e cosmogonie* di Giuseppe La Bruna, *A mio padre* di Rossella Leone, la *Divina proporzione* di Mario Lo Coco; e, senza obbligo di tema, *Il libro cucito* di Maria Lai.

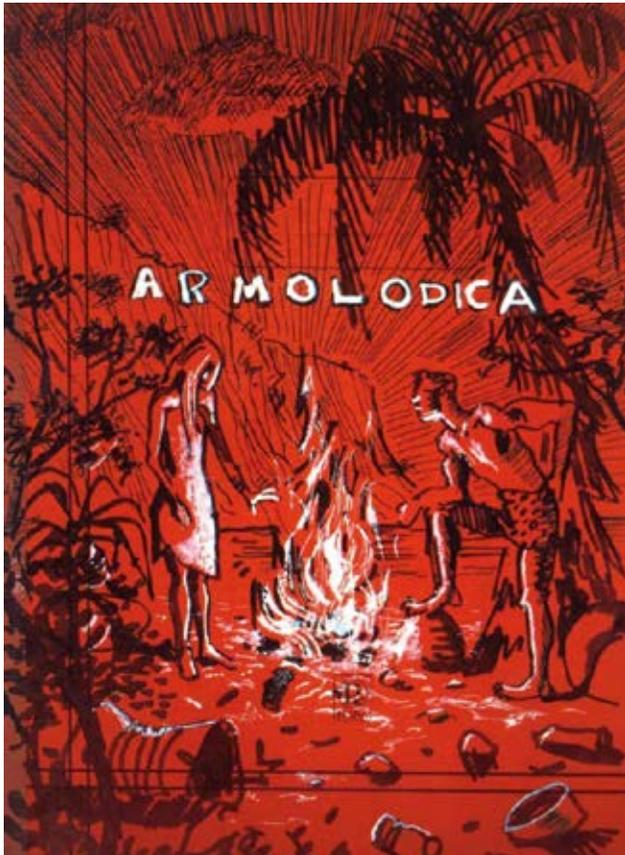
Ieri l'altro, per preparare questo mio discorso, ho cercato nel ginepraio della mia biblioteca, e vi ho ritrovato questo affascinante libriccino: M. Livio, *La sezione aurea: storia di un numero e di un mistero che dura da tremila anni*, Rizzoli, Milano 2003, 9a ed. 2006. Davvero esauriente. Caso volle che nello stesso giorno il postino mi portasse l'ultimo

numero de "Le Scienze", dove subito ho letto un illuminante articolo, intitolato *L'universo è casuale?*, di George Musser sul celebre aforisma di Albert Einstein: «Dio non gioca a dadi con l'universo». Einstein spiazza a priori gli estremisti, sia creazionisti-deterministi (come



Archivio storico comunale,  
sala Damiani Almeyda





A. Bazan, *Armolodica*, 2014-2015, inchiostro e matite su pagine da registro con copertina rigida



Quagliariello) che evolucionisti-casualisti (come Hawking e Odifreddi), proponendo un doppio livello, *determinato* e *indeterminato*, che concilia creazionismo ed evolucionismo: donde la mia decisione di parlarvi, partendo dal suddetto libriccino, e dalla fortunata casuale

coincidenza del felice ritrovamento col tempestivo recapito postale. Mario Livio da un lato dimostra che sezione aurea e numeri di Fibonacci sono «un canone universale di bellezza» (p. 97) e fondano l'universo creato, «Dalla forma delle galassie alla fillotassi» (ivi), dal macrocosmo astrale al microcosmo naturale, minerale vegetale e animale: «Dai tasselli all'intarsio celeste» è il titolo del penultimo capitolo, e quello dell'ultimo è una domanda, «Dio è un matematico?».

Risponde Clifford A. Pickhaver: «Non so se Dio sia un matematico, ma la matematica è il telaio con cui Egli ha tessuto la stoffa dell'universo [...] Il fatto che la realtà possa essere descritta o approssimata da semplici espressioni matematiche mi fa pensare che la matematica sia nel nucleo della natura» (p. 357). E William Thomson aveva detto: «Quando non possiamo esprimerla con i numeri, la nostra conoscenza è povera e insoddisfacente» (p. 9).

Nelle più antiche cosmogonie mitiche, poi scientificamente convalidate dalle teorie della relatività e del big-bang, all'inizio ci sono il Suono e la Luce, espressioni immediate dell'Energia creatrice. Nella tradizione vedica, alle origini della civiltà indoeuropea, XX secolo a.C.,

Tutto il mondo materiale è una musica gradatamente consolidatasi, una somma di vibrazioni, le cui frequenze si allungano nella misura in cui si materializzano. Le più rapide vibrazioni [...] costituiscono il vestibolo del Dio creatore e del punto di quiete immobile (M. Schneider, *Il significato della musica*, Rusconi, Milano 1970, p. 17).

Eraclito di Efeso (535-475 a.C.) così inizia il suo proemio:

Τουδε Λογου τουδ'εοντος, cioè: Di questo Suono,<sup>2</sup> che è, sempre incomprensivi sono gli uomini, e prima d'udirlo e appena uditolo. Essendo state create tutte le cose con questo Suono, da ignoranti dicono e fanno [...] Con chi hanno il rapporto più continuo sono in disaccordo (Eraclito, *Frammenti*, a cura di M. Marcovich, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 8).

Questo passo dell'oscuro Eraclito viene chiarito nel prologo del Vangelo secondo Giovanni:





G. Candido, *Il racconto di Cielo d'inverno*, 2014, sette pagine e copertina in tela mummificata, velina, piume

M. Lo Coco, *Divina Proportione*, 2014, ceramica smaltata



il Numero». Contro Pitagora insorge Eraclito: «escogitò una sapienza sua propria, nient'altro che nuda erudizione e artificio meschino (πολυμαθειην, κακοτεχνιην)» (Eraclito, *Frammenti...*, p. 46).

Εν αρχη ην ο Λογος  
(*In principio erat Verbum*, traduce san Girolamo): In principio era il Suono

(traduce Marius Schneider), e il Suono era presso Dio, e il Suono era Dio. Tutte le cose furono create col Suono, e senza di lui neppure una delle cose create è stata fatta. In lui era la vita, e la vita era la luce degli uomini; la luce splende nelle tenebre, che non la presero (Giov., 1, 1-5). Ma con Pitagora era avvenuta una rivoluzione: l'attenzione dal Suono si sposta ai rapporti tra i suoni, agli intervalli espressi da rapporti numerici: Εν αρχη ην ο Αριθμος, «In principio era

L'elemento sostanziale nella concezione pitagorica non è più la Luce e neppure il Suono, ma il Numero: una concezione cosmica concreta, fisica, cede quindi ad una concezione astratta, metafisica. Archetipo del mondo non sono più Luce e Suono, ma rapporti numerici; e i suoni invece che cause originali diventano effetti: gli astri non sono più visti come corporificazioni sonore, come suoni consolidati, ma come produttori – col loro moto – dei suoni cosmici, che realizzano sonoramente l'armonia del mondo. In principio sono quindi i rapporti numerici, quindi il cosmo, quindi l'armonia delle sfere o *musica mundana*.

Pitagora e i suoi seguaci divulgarono una teoria, certo collegata a più antiche tradizioni: il mondo tutto sarebbe composto secondo rapporti



numerici definiti, proprio quelli poi applicati all'accordatura della lira. E non contenti di questa connessione di dissimili, detta da loro *armonia*, attribuirono il suono persino ai moti degli astri (Marco Fabio Quintiliano, *Institutiones oratoriae libri xii*: lib. I, cap. 10, par. 12).

Con la *musica mundana* non congruisce però solo la *musica instrumentalis* (*naturalis* delle voci e *artificiata* degli strumenti), ma anche la *musica humana*, la composizione dell'organismo umano animato:

Vi sono tre generi di musica: quella cosmica o *mundana* dapprima, seconda la *humana*, e terza quella prodotta da alcuni *strumenti*, quali la cetra, gli auloi e gli altri capaci di melodia (A.M.T. Severino Boezio, *De institutione musica*).

Da uno stesso archetipo numerico derivano vari gradi d'armonia. Tale concezione è ancora vitale al colmo del rinascimento europeo:

Son tra loro accordati i quattro mondi: / l'uman, l'elementar, gli astri profondi / con l'archetipo; e suona l'universo / in quattro liuti una stessa armonia (Guy Le Fèvre de la Boderie, 1578, trad. nostra).

La rilettura dell'aureo libriccino di Mario Livio mi ha convinto che Pitagora aveva ragione.

E veniamo all'illuminante saggio di George Musser *L'universo è casuale?* (in "Le Scienze", n. 567, novembre 2015, pp. 88-93). Egli ci spiega che la celebre sentenza di Albert Einstein, «Dio non gioca a dadi con l'universo», è stata male interpretata; Einstein non era, come abbiamo detto, un estremista creazionista, ma neppure un



M. Lai, *Fili di pietra*, 1997, libro di stoffa con cucita una finta scrittura



estremista evolucionista: non pensava che l'universo fosse un orologio meccanico, in cui tutto è preordinato, né un tavolo da gioco d'azzardo, in cui tutto è lasciato al caso. Guardiamo il saggio di Musser a volo d'uccello:

L'indeterminismo è un prerequisito del libero arbitrio umano [...] l'universo è sia deterministico che indeterministico [...] la distinzione dipende dal livello specifico dell'indagine [...] Einstein cercava un livello sub-quantistico deterministico, senza negare che il livello quantistico fosse probabilistico [...] La nozione stessa dei quanti, le unità discrete di energia, fu introdotta da lui nel 1905, e per un decennio e mezzo fu [...] l'unico a difenderla [...] Ma Einstein e i suoi contemporanei dovevano risolvere un problema serio: i fenomeni quantistici sono casuali, la teoria quantistica però non lo è (p. 90). Ogni teoria è un punto di passaggio verso una teoria più grande [...] La casualità quantistica [...] è il risultato di processi più profondi [...]: la meccanica quantistica è una teoria di grana grossa che esprime il comportamento collettivo degli elementi fondamentali della natura. Ma non ha la risoluzione necessaria per comprenderli a livello individuale. [...] La fisica può essere probabilistica anche



se la realtà sottostante è deterministica [...]: l'indeterminismo può emergere dal determinismo. Il livello quantistico e sub-quantistico, e qualsiasi altra coppia di livelli [...] (p. 91) rappresentano tipi distinti di strutture, e dunque obbediscono a diversi tipi di leggi [...] Una fisica microscopica deterministica non conduce necessariamente a una fisica macroscopica deterministica [...] Sebbene il livello [...] superiore sia basato su quello inferiore, è autonomo [...] Non mescolare i livelli! [...] Il mondo è deterministico o indeterministico? La risposta non dipende solo dalle leggi fondamentali del moto ma anche dal livello di descrizione del sistema [...] Una fisica microscopica indeterministica può condurre a una fisica macroscopica deterministica [...] (p. 92). Il mondo è una torta a strati composta da determinismo e indeterminismo [...] Libero arbitrio: [...] Per essere liberi abbiamo bisogno dell'indeterminismo a livello umano, non a quello delle particelle [...] Il livello degli esseri umani e quello delle particelle sono autonomi [...] Né noi né le nostre azioni esistiamo al livello microscopico della materia, ma solo al livello macroscopico della mente. Il macro-indeterminismo al disopra del micro-indeterminismo assicura il libero arbitrio [...] Descrivere le azioni come meccanismi degli atomi del cervello sarebbe [...] un'impostura. Occorrono piuttosto i concetti della psicologia: desiderio, possibilità, intenzione [...] Un'interpretazione della teoria quantistica [...] fu sviluppata dopo la morte di Einstein nel 1955: [...] il multiverso [...] un insieme di universi paralleli [...] che si comporta deterministicamente nel complesso, ma ci appare non deterministico, perché noi siamo in grado di osservare solo un universo [...] I nostri corpi e i nostri cervelli sono piccoli multiversi, e da questa molteplicità delle possibilità deriva la nostra libertà (p. 93).

Il mondo dunque è stato creato; la sua complessità non può essere frutto del puro caso, ma nella sua evoluzione il caso ha avuto, e continua ad avere, la sua parte: la creazione è stata deterministica, ma

l'evoluzione è probabilistica. La *divina provvidenza* è trascendente, quindi predeterminata, secondo Agostino: «Il mondo non è retto da un destino cieco ma dalla provvidenza del sommo Dio, come anche i platonici sostengono» (Agostino, *La città di Dio*, libro IX, 13, 2). Ma è invece immanente, quindi indeterminata, secondo Gian Battista Vico: la sua *Scienza nuova*

deve essere una dimostrazione [...] di fatto storico della Provvidenza [...] una storia agli ordini di quella, senza veruno umano scorgimento o consiglio, e sovente contro essi proponimenti degli uomini, ché quantunque questo mondo sia stato criato in tempo e particolare, però gli ordini ch'ella v'ha posto sono universali ed eterni.<sup>3</sup>

La proporzione aurea, come abbiamo visto, è insita e predeterminata nella creazione. Grazie alla proporzione aurea, fonte d'ogni bellezza!

#### NOTE

Lezione per la conclusione della mostra *Numero d'oro: "armonia del mondo"* (Domenica 15 novembre 2015).

1 *Numero d'oro: "armonia del mondo". Segni-di-segni, sculture, sculture di aria, di ombra, di luce, colore. Officina di opere in forma di libro-progetto* (Palermo, Archivio Storico Comunale, 16 ottobre – 15 novembre 2015) a cura di A. Greco.

2 La parola greca *Λογος* (*Verbum* in latino) significa "discorso di parole sonoramente realizzate": donde la traduzione, sotto citata, di Marius Schneider delle prime parole del Vangelo secondo Giovanni.

3 G.B. Vico, *La scienza nuova secondo l'edizione del 1744*, 2 voll., a cura di P. Rossi, Rizzoli BUR, Milano 1963, p. 166.



*teCLa*