



Studi e ricerche sui saperi Medievali
Peer e-Review annuale dell'Officina di Studi Medievali

Direttore
Patrizia Sardina

Vicedirettore
Armando Bisanti

Direttore
editoriale
Diego Ciccarelli

MEDIAEVAL SOPHIA 21
(gennaio-dicembre 2019)

REDAZIONALE	VII
STUDIA	
Francesco BATTAGLINI, <i>Milizia e obbedienza nell'epistolario di papa Gregorio VII (1073-1085)</i>	1
Marcello PACIFICO, <i>Parole di pace nel Mediterraneo medievale: le relazioni diplomatiche tra Palermo e il Cairo durante le ultime crociate (1209-1250)</i>	21
Silvia URSO, <i>La rivolta di Palermo del 1351</i>	37
Mario MIRABILE, <i>Gil de Albornoz e la liberazione di Bologna. Dall'assedio alla battaglia di San Ruffillo (1361)</i>	47
Patrizia SARDINA, <i>Tra chiostro e secolo: le benedettine di S. Maria delle Vergini nella Palermo medievale</i>	65
Adele Maria GRAZIANO, <i>Il dipinto murale con i Santi Luca Evangelista e Gregorio Magno della chiesa di S. Francesco d'Assisi a Palermo: il restauro che svela l'iconografia</i>	85
Salvina FIORILLA-Salvatore SCUTO, <i>Primi dati sul più antico convento del terz'ordine francescano di Sicilia: S. Maria della Croce a Scicli</i>	99
POSTILLE	
Gabriele ESPOSITO, <i>L'esercito normanno agli albori del Regno di Sicilia</i>	117
Federica MONTELEONE, <i>Messaggio cristiano e francescanesimo nel magistero sociale di papa Bergoglio</i>	135

LECTURAE 147

Luigi Andrea BERTO, *Cristiani e musulmani nell'Italia dei primi secoli del Medioevo. Percezioni, scontri e incontri*, Roma, Jouvence, 2018, pp. 250 (Volte d'Islam, 16), ISBN 978-88-7801-607-1

Jean-Baptiste BRENET, *Averroè l'inquietante. L'Europa e il pensiero arabo*, Roma, Carocci editore, 2019, pp. 114, ISBN 978-88-430-9587-2

Henri BRESCH, *Il cibo nella Sicilia medievale*, Palermo, University Press, 2019, pp. 141 (Frammenti, 17), ISBN 978-88-5509-024-7

Glauco Maria CANTARELLA, *Gregorio VII*, Roma, Salerno Editrice, 2018, pp. 356, ill. (Profili, 77), ISBN 978-88-6973-306-2.

IORDANES, *Getica*, edizione, traduzione e commento a cura di Antonino Grillone, Paris, Les Belles Lettres, 2017, pp. CLXXX + 564, ill. (Auteurs Latins du Moyen Âge), ISBN 978-2-251-44743-8; ISSN 0184-7155

Luigi RUSSO, *I crociati in Terrasanta. Una nuova storia (1095-1291)*, Roma, Carocci, 2018, pp. 282, ill. (Quality Paperbacks, 523), ISBN 978-88-430-9084-6

Laura SCIASCIA, *Tutte le donne del reame. Regine, dame, pedine e avventuriere nella Sicilia medievale*, Palermo, University Press, 2019, pp. 131 (Frammenti, 17), ISBN 978-88-5509-024-7

ATTIVITÀ OSM gennaio-dicembre 2019 165

ABSTRACTS, CURRICULA E PAROLE CHIAVE 171

Il dipinto murale con i Santi Luca Evangelista e Gregorio Magno nella chiesa di S. Francesco d'Assisi a Palermo: il restauro che svela l'iconografia

Il dipinto murale coi Santi Luca Evangelista e Gregorio Magno è stato studiato in una tesi di laurea che ne ha previsto il restauro completo.¹ Ciò ha permesso di valorizzare e riportare all'attenzione un'opera fino ad ora trascurata. La Cappella Mastrantonio, dove è custodito il dipinto, all'interno della chiesa di S. Francesco d'Assisi a Palermo, non è attualmente fornita di alcuna illuminazione che possa attirare l'attenzione del visitatore. Il primo approccio preventivo al restauro si è basato su una ricerca bibliografica approfondita che ha consentito di chiarire le circostanze del ritrovamento del dipinto, rimasto celato dal 1463 al 1946 sotto un maestoso portale marmoreo rinascimentale. L'osservazione ravvicinata e accurata delle figure rappresentate ha permesso inoltre di correggere l'attribuzione iconografica, che vedeva nelle due figure i Santi Gregorio Magno e Girolamo. Il primo vero momento conoscitivo è avvenuto quando, non appena montato il ponteggio, si è avuta la possibilità di osservare l'opera a una distanza ravvicinata. Lo stato di fatto del dipinto ha subito denunciato che la tecnica pittorica non era ad affresco, mentre la possibilità di illuminare per la prima volta la superficie ha permesso di scoprire il prezioso dettaglio delle dorature delle aureole, purtroppo ormai solo in tracce. Il supporto delle analisi ha aiutato, prima e durante le fasi di restauro, a individuare le tecniche artistiche ed i materiali costitutivi.² Il restauro è stato infine condotto secondo i principi del minimo intervento. Sono stati consolidati l'intonaco e la pellicola pittorica, messi in sicurezza piccoli sollevamenti e frammenti pericolanti, minimizzando l'apporto di sostanze estranee. La pulitura effettuata, preceduta sempre da test localizzati, ed il ritocco pittorico, hanno permesso infine di ritrovare la cromia originale del dipinto e di restituire continuità formale all'opera.

¹ A. M. GRAZIANO, *Il restauro del dipinto murale coi Santi Luca Evangelista e Gregorio Magno/Le tecniche di doratura medievali per i dipinti murali: uso e problematiche di conservazione della foglia di stagno*, tesi di laurea in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2018/2019, rel. G. Travagliato, corr. B. Megna e P. Sardina, rest. G. Inguì e G. Tonini.

² Sono state effettuate indagini multispettrali, XRF, osservazioni al microscopio digitale e microscopio ottico, Raman e FTIR.

1. Palermo e la chiesa di S. Francesco d'Assisi nel Trecento³

Il Trecento è un secolo cruciale nella storia della Sicilia: l'estinguersi di un'autorità centrale forte, com'era stata quella normanna, e l'affermarsi del feudalesimo e del potere frammentato dei baroni sono alcuni degli elementi caratterizzanti dell'epoca. Ai primi del Quattrocento la Sicilia cessa anche di essere un regno a sé e diviene un vice-regno. Si conferma inoltre il tramonto di quella che era stata la prospettiva dei sovrani normanni, che avevano fatto dell'isola il centro del proprio potere. Con la pace di Caltabellotta del 1302 la Sicilia si rende autonoma, ma nello stesso tempo si defila, divenendo un territorio apparentemente marginale rispetto alle realtà monarchiche più organizzate e potenti (gli Aragonesi, e successivamente i Castigliani; gli Angioini di Napoli), destinata ad essere obiettivo di conquista, per quanto ribelle e certamente non facile da governare.⁴ L'arte della Sicilia di questo periodo è perciò caratterizzata, come la sua storia politica, dalla presenza delle grandi famiglie feudali, che divengono i principali committenti,⁵ che si sostituiscono anche in questo ai sovrani, e modificano l'assetto urbanistico della città di Palermo, con la costruzione di grandi palazzi signorili, segni evidenti e tangibili del loro potere. Com'è nello spirito di un'epoca di fazioni e di lotte, questi possenti edifici (alcuni straordinari esempi sono palazzo Chiaromonte, palazzo Sclafani e palazzo Conte Federico)⁶ hanno l'aspetto squadrato e austero delle fortezze. E in realtà anche le chiese e i monasteri che sorgono, con l'insediarsi degli ordini mendicanti – Francescani, Domenicani, Agostiniani – condividono questo carattere massiccio e robusto, proprio come la chiesa di San Francesco d'Assisi.⁷ La raffinatezza dell'arte si rifugia nei particolari, dove spicca soprattutto la maestria degli

³ Per maggiori notizie si veda, F. ROTOLO, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi e le sue cappelle*, Scuola tip. Salesiana, Palermo 2010.

⁴ S. TRAMONTANA, *Il Mezzogiorno medievale*, Carocci, Roma 2000.

⁵ P. SARDINA, *Palermo e i Chiaromonte: splendore e tramonto di una signoria*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 2003. Diversi studiosi definiscono "chiaromontane" le arti in Sicilia nel Trecento, privilegiando i caratteri formali di questa committenza feudale, che sono soprattutto evidenti nell'architettura e nella sua decorazione. Si vedano: F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Flaccovio, Palermo 2002; G. BRESCH-BAUTIER, *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerme et en Sicile Occidentale (1348-1460)*, École française de Rome, Roma 1979; P. SANTUCCI, «La produzione figurativa in Sicilia dalla fine del XII secolo alla metà del XV», in *Storia della Sicilia*, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Napoli 1981, vol. V, pp. 141-230.

⁶ Per un approfondimento sull'architettura medievale in Sicilia si veda: E. R. CALANDRA, *Breve storia dell'Architettura in Sicilia*, Laterza, Bari 1938; G. DI STEFANO, *L'architettura religiosa in Sicilia nel sec. XII*, Scuola tip. Boccone del Povero, Palermo 1938-1939; S. BOTTARI, *L'architettura del Medioevo in Sicilia*, Tip. F.lli De Magistris & C., Palermo 1956; G. SPATRISANO, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana nel Trecento*, Flaccovio, Palermo 1972; G. BELLAFIORE, *Architettura in Sicilia (1415-1535)*, Italia nostra, Palermo 1984; G. AGNELLO, *L'architettura sveva in Sicilia*, Clío, Santa Venerina (CT) 2001; E. GABRICI-E. LEVI, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, L'Epos, Palermo 2003.

⁷ La chiesa riceverà la dignità di Basilica Minore solo nel 1924 da papa Pio XI. <http://www.gatholic.org/churches/data/basITX.htm>.

intagliatori e degli scalpellini che realizzano elaborati portali, finestre, rosoni e capitelli. La cultura artistica del Trecento a Palermo appare dunque caratterizzata in parte dalla tradizione architettonica e artistica delle età normanna e sveva, che continua a fornire modelli.⁸ Dall'altro lato, giungono dall'esterno, lungo le rotte commerciali tra il porto di Palermo e quelli della penisola italiana (soprattutto Pisa e Genova), opere che fanno conoscere una cultura artistica più moderna, in gran parte proveniente dai principali centri della Toscana,⁹ aspetto che segna l'apertura della Palermo trecentesca verso nuovi contesti figurativi. Il quartiere della Kalsa a Palermo, in particolare, rappresentava una delle zone della città più proficue per gli scambi culturali, in quanto la vicinanza al mare e al porto favoriva l'insediamento di numerosi mercanti: pisani, genovesi, catalani e amalfitani abitavano in questo quartiere ed in particolare in contrada San Francesco, scegliendo la chiesa omonima come luogo di sepoltura delle loro famiglie. Tra le personalità illustri che ivi edificarono la cappella di famiglia vi era anche Federico de Federico, tesoriere di Manfredi Chiaromonte, con la cappella del San Salvatore, ben riconoscibile grazie allo stemma di famiglia tutt'oggi visibile.¹⁰

L'architettura palermitana del Trecento mostra delle peculiarità che la rendono solo parzialmente in sintonia con la figuratività gotica, sia transalpina che mediterranea. Gli elementi stilistici gotici quali archi acuti, trine decorative di rosoni e finestre, andamenti ascensionali sono inseriti nel complesso intreccio di una decorazione bicroma con ampio uso della pietra lavica che ripetono procedimenti decorativi dell'età normanna in Sicilia. È ben presente nei portali e nelle finestre di chiese e palazzi nobiliari tutto un motivo decorativo realizzato a bastoni spezzati, comunemente detto "a zig-zag", di origine normanna, sia nella Cattedrale di Cefalù che in quella di Monreale. Un esempio di questi motivi, assai diffusi a Palermo, si ritrova oggi nelle ghiera delle arcate sovrapposte del portale della chiesa di San Francesco d'Assisi.

L'ideatore del progetto di questo sacro edificio fu con ogni probabilità un architetto siciliano, fedele alle usanze stilistiche normanne ma ugualmente aperto alle novità apportate dalla corrente cistercense,¹¹ che si era già affermata nelle chiese della SS. Trinità o Magione e del Santo Spirito; di quest'ultima S. Francesco ripete le proporzioni, raddoppiandole. È evidente l'affinità della spiritualità francescana, animata dallo spirito di povertà, con quella cistercense, della quale si prendono a modello numerosi

⁸ E. R. CALANDRA, *Breve storia dell'Architettura*, cit., p. 56; G. BONGIOVANNI, *Palazzi, chiese e monasteri del Trecento feudale*, Regione Siciliana, Palermo 2015, p. 6.

⁹ Per un approfondimento si vedano anche: L. BUTTÀ, *La pittura tardogotica in Sicilia. Incontri mediterranei*, in «Piccola Biblioteca d'arte» 8 (2008), pp. 11 ss.; C. TRASELLI, «I rapporti tra Genova e la Sicilia: dai Normanni al '900», in *Genova e i genovesi a Palermo*. Atti delle manifestazioni culturali (Genova, 13/12/1978-13/01/1979), Genova 1980, pp. 13-37. Per le influenze senesi e fiorentine, si veda G. BELLAFFIORE, *Arte in Sicilia (1302-1458)*, Palermo 1986.

¹⁰ P. SARDINA, *Ceti dirigenti, Società ed economia del quartiere Kalsa nei Secoli XIV e XV*, in G. CASSATA, E. DE CASTRO, M.M. DE LUCA (a cura di), *Il quartiere della Kalsa a Palermo*, Palermo 2013, pp. 11-23.

¹¹ V. TINAGLIA, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi a Palermo – Storia delle trasformazioni e dei restauri*, Fondazione Salvare Palermo, Palermo 2005, p. 25.

elementi architettonici come i capitelli à croquet, i contrafforti e qualche particolare decorativo; mancano inoltre, come nelle chiese cistercensi, le torri di ingresso. È notevole la rinuncia alle decorazioni superflue, l'essenzialità delle forme e la chiarezza e funzionalità dell'insieme. Molto probabilmente, come in altre chiese dell'epoca, la costruzione iniziò dalle absidi, originariamente ottagonali e scandite da costoloni sorretti da quattro possenti pilastri cilindrici. Purtroppo la visione attuale è frammentaria, le absidi sono state distrutte nel 1589¹² assieme alle relative bifore, i capitelli in parte dismessi e la pianta trasformata in un rettangolo. L'illuminazione originaria era assicurata dal grande rosone della facciata (andato distrutto e ricostruito nel 1878 su disegno di Giuseppe Patricolo, prendendo a modello di quello della chiesa di S. Agostino)¹³ e da otto finestre bifore, quattro per lato, tre delle quali sono state ripristinate nel corso dei restauri postbellici, mentre le altre cinque sono state sacrificate per l'erezione successiva delle numerose cappelle addossate alle navate laterali a partire dal XIV secolo. Lo spazio delle bifore era spartito da pilastrini ottagonali dei quali abbiamo ancora qualche capitello superstite. La copertura era a doppio spiovente nella navata centrale con travi a vista, nelle laterali a un solo spiovente.

Il prospetto dell'edificio a capanna ricalca l'impianto interno a tre navate della chiesa; è impreziosito da un ricco portale trecentesco eretto col contributo delle famiglie Chiaromonte, di cui si osservano le armi in una colonnina del portale, Ventimiglia e Abatelli. La decorazione è costituita da un gioco assai variato di motivi intagliati nella pietra con due formelle, l'Annunciazione e i Simboli degli Evangelisti. Sempre al Trecento appartengono alcune cappelle della chiesa aperte sulle navate laterali.¹⁴ Tra queste sono da segnalare quella dei Calvellis, che rievoca alcune suggestioni di età normanna, e un'altra dedicata al Beato Gerardo (originariamente a Sant'Agnese) che mostra una maggiore sinuosità nell'intaglio dei capitelli delle colonne angolari. La Cappella Calvellis costituisce la prima "manomissione" alla spazialità della chiesa, eretta nella prima metà del XIV secolo, ostruì due bifore con la sua costruzione. A un periodo di poco successivo si ascrivono le cappelle della famiglia Manneri e quella dei Federici:¹⁵ la prima era dedicata alla Madonna del Parto e risale al 1384, la seconda del 1386 passò successivamente in mano agli Omodei e quindi agli Agostino. Nel corso del secolo successivo la concessione delle cappelle fu più massiccia, interessando entrambi i lati della chiesa.

2. La Cappella dei Mastrantonio

La quinta cappella della navata sinistra a partire dalla facciata è oggi quella

¹² F. ROTOLO, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi*, cit., p. 52.

¹³ Ivi, pp. 61 ss.

¹⁴ Ivi, cap. IV.

¹⁵ Sui Federici si veda, P. SARDINA, *Palermo e i Chiaromonte*, cit., pp. 145-156.

di patronato della famiglia Mastrantonio, dedicata alla Visitazione di S. Maria a S. Elisabetta; essa è l'ultima cappella prima dell'ingresso all'attuale sagrestia e al chiostro settentrionale.¹⁶ Questa viene anche denominata cappella "in stile chiaramontano" dall'arco di ingresso a bastoni spezzati.¹⁷ Chiusa da una cancellata in ferro battuto, oggi al suo interno sono custoditi i sepolcri in marmo della famiglia di Antonio Mastrantonio, la statua della Vergine opera di Pietro de Bonitate e Antonio Laurana e altre opere in marmo erratiche.

Tale luogo, nell'impianto originale della chiesa, non faceva parte del sistema di cappelle laterali, si trattava bensì di una porta settentrionale, quella che nelle chiese cistercensi viene identificata come "porta dei morti".¹⁸ Quest'area fu riservata ai monumenti sepolcrali della famiglia di Antonio II Mastrantonio-Bardi soltanto nel 1463, dietro pressanti richieste di quest'ultimo. I frati allora destinarono come porta settentrionale la cappella già allora detta di S. Lucia della famiglia Omodei, che tuttora conserva questa funzione e, dopo aver murato il grande arco ogivale di ingresso al portico antistante la porta (ancora visibile sul fondo della cappella con il sito dove alloggiavano gli originari battenti lignei), ricavarono lo spazio necessario ad ospitare le tombe della famiglia.¹⁹ Nel 1468 Antonio Mastrantonio incaricò i due artisti, Pietro de Bonitate e Francesco Laurana, di rivestire l'ingresso con un maestoso portale marmoreo; per la realizzazione di tale opera fu tuttavia necessario il taglio del vecchio arco (al fine di allargare il fornice di ingresso), del quale sopravvisse soltanto il pilastro orientale ed una parte dell'arco con le relative pitture trecentesche che furono comunque occultate dalle lastre marmoree. La cappella rimase tale fino al 1886, quando accidentalmente, a causa della caduta di una porzione della muratura – avvenuta non sappiamo in quali circostanze –, venne alla luce parte del motivo decorativo "a zig-zag" del portale²⁰ che si decise di mantenere a vista. In seguito ai danni bellici del 1943 e all'alluvione del 12 febbraio 1947, il muro settentrionale al quale erano ancorate sia la cappella dei Mastrantonio sia quella adiacente dell'Angelo Custode crollò. L'allora Soprintendente ai Monumenti Mario Guiotto²¹ prese dunque la controversa decisione di restaurare e si-

¹⁶ G. SPATRISANO, *Lo Steri di Palermo*, cit., pp. 120 ss.

¹⁷ La identificano così F. ROTOLO, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi*, cit., nel capitolo X dedicato appunto alla Cappella Mastrantonio, e G. SPATRISANO, *Lo Steri di Palermo*, cit., pp. 120 ss.

¹⁸ La porta dei morti è stato elemento caratteristico delle architetture cistercensi e la chiesa di S. Francesco d'Assisi non fa eccezione; probabilmente proprio per questo suo uso particolare fu riccamente decorata con le pitture murali presenti sul lato destro dell'arco d'accesso all'odierna Cappella Mastrantonio.

¹⁹ F. ROTOLO, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi*, cit., p. 56.

²⁰ La notizia è riportata in F. ROTOLO, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi*, cit., p. 167. L'archivio storico fotografico della Soprintendenza di Palermo effettivamente conferma l'ipotesi che l'arco fosse già in parte visibile prima della guerra, ma non le pitture. Infatti, le fotografie mostrano il portale marmoreo montato presso la Cappella Mastrantonio fino al 1947.

²¹ Mario Guiotto (Campodarsego 1908-Venezia 1999) ha prestato servizio nelle Soprintendenze, come architetto dipendente, a Palermo, Venezia e Genova; il 1° dicembre 1942 viene chiamato a dirigere la Soprintendenza di Palermo fino alla metà del 1949. Da M. GUIOTTO, *I Monumenti della Sicilia*

stemare nell'attigua cappella dell'Angelo Custode il portale marmoreo del Laurana, e di riportare alla luce l'arco chiaromontano con le relative pitture murali. Il rinvenimento fortuito del dipinto murale coi Santi Luca Evangelista e Gregorio Magno e di altri brani²² dà il via, per mano del Soprintendente, all'ondata di "liberazioni" e restituzioni della spazialità originaria della chiesa che si ritrovava a fine Ottocento sepolta in superfetazioni e avvolta in involucri posteriori. Dopo la rimozione del portale marmoreo e degli elementi pericolanti e il consolidamento strutturale di muri longitudinali e pilastri, l'arco della Cappella Mastrantonio fu integrato riproducendo il motivo a bastoni spezzati, per essere completato come lo vediamo oggi soltanto nel 1953.

3. Il dipinto murale coi Santi Luca Evangelista e Gregorio Magno

L'apparato figurativo che doveva in origine rivestire l'intera superficie dell'intradosso dell'arco, al di sopra della cornice mistilinea, rappresentava i quattro Dottori della Chiesa e i quattro Evangelisti, con un'impaginazione spaziale e stilistica molto simile; al centro probabilmente figurava un'Annunciazione.²³ Al di sotto della cornice, una decorazione geometrica²⁴ doveva verosimilmente correre lungo tutta la fascia bassa della chiesa, ed ampliarsi in alcune aree coinvolgendo intere pareti, come dimostrano le pitture superstiti sulla parte esterna della cappella.²⁵ L'opera oggetto di studio, per come ci è pervenuta oggi (figura 2), è suddivisibile in tre riquadri. Il riquadro inferiore, collocato sotto la cornice, con una decorazione a finta tarsia marmorea; un riquadro centrale raffigurante due figure accompagnate da codici aperti, e quello superiore fortemente lacunoso. Il pannello inferiore superstite è caratterizzato da uno schema a *quincunx*, costituito da un rombo dipinto a finto marmo al centro e quattro cerchi ai quattro angoli – oggi visibili solo tre – due in porfido rosso e uno in marmo rosso; tutte le forme geometriche sono scontornate da una fascia bianca. Questo tipo di decorazione, ampiamente diffusasi alla fine del XIII secolo, ereditava i motivi e gli schemi delle decorazioni cosmatesche. Il secondo riquadro, sopra la cornice in pietra,

Occidentale danneggiati dalla guerra – Protezioni – Danni – Opere di pronto soccorso, Fondazione Salvare Palermo, Palermo 2003, p. 11.

²² I resti di dipinti coevi al nostro oggetto di studio sono il S. Francesco che riceve le stimmate presso la Cappella della Custodia ed il Cristo benedicente fra due angeli nella lunetta dell'absidiola della Cappella del S. Cuore.

²³ F. ROTOLO, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi*, cit., p. 56; V. TINAGLIA, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi*, cit., p. 30.

²⁴ Spatrisano mostra interesse nei confronti di questa tipologia di decorazione: «[...] il frammento antico presenta particolare interesse per la decorazione policroma a disegni geometrici che riveste ogni modanatura, in perfetta coerenza stilistica al tipo pittorico delle fasce che riquadrano i dipinti dell'intradosso»; G. SPATRISANO, *Lo Steri di Palermo*, cit., p. 119.

²⁵ Nonostante le pitture siano ricoperte da uno spesso strato di deposito coerente e la superficie sia quasi interamente "picchettata" è possibile infatti distinguere motivi decorativi geometrici molto simili ma di più pregevole fattura.

è il brano più completo ed iconograficamente significativo. Esso riproduce un giovane Evangelista, precedentemente indentificato come San Girolamo, seduto ad uno scrittoio in legno, intento a scrivere su un libro aperto davanti a lui; egli veste una tunica verde con drappo rosso ed ha i piedi scalzi, porta la chierica e una corta barba. A destra, San Gregorio Magno in vesti papali (si nota il copricapo e i guanti con il giglio papale rosso), anch'egli seduto con un libro aperto sulle gambe e uno stilo in mano come nell'atto di dettare. I santi presentano aureole dorate incise a segmenti regolari. La scena di questo dipinto si svolge in un interno arredato da mobili in legno profondamente scorciato: uno studiolo con scrivania al quale siede il santo di sinistra, due leggi con scomparti interni e la seduta di S. Gregorio visibile nell'angolo in basso a destra. La lettura dei testi presenti sui codici, in scrittura gotica-libreria, ha potuto facilitare il riconoscimento delle figure rappresentate; in particolare, nel caso dell'Evangelista, ha permesso la confutazione della vecchia iconografia che vedeva nel personaggio di sinistra San Girolamo o un santo francescano,²⁶ identificandolo senza alcun dubbio con San Luca.

Infine il riquadro superiore si presenta troppo lacunoso per l'individuazione dei personaggi, che verosimilmente rappresentavano un altro Evangelista ed un altro Dottore della Chiesa. È possibile tuttavia scorgere lo stesso impianto compositivo del riquadro precedente: si vedono infatti delle porzioni di due figure, una seduta allo scrittoio a sinistra ed un'altra a destra con un libro aperto sulle gambe. Sul limite destro dell'arco è possibile notare come anche il motivo "a zig-zag" fosse decorato, a fasce rosse e bianche; la cornice mistilinea presentava una decorazione non bene identificata, ma documentata da una fotografia del 1950, oggi è presente soltanto in tracce.

4. Iconografia

San Luca Evangelista (Antiochia di Siria, 10 ca.-Tebe, 93 ca.) è l'evangelista autore dell'omonimo Vangelo e degli Atti degli Apostoli. Egli studiò la scienza medica e, per perfezionare le sue conoscenze, si recò in Grecia ed in Egitto. Anche se il suo ruolo nella Chiesa primitiva non appare di primo piano (egli non conobbe direttamente Gesù, ma fu un fedele seguace di Paolo), la sua importanza indiretta è fondamentale; grazie in particolare agli Atti degli Apostoli ci ha permesso di conoscere l'evoluzione e la storia delle comunità cristiane dei primi decenni. Un'antica tradizione cristiana afferma che l'evangelista Luca fu il primo [iconografo](#)²⁷ e che dipinse quadri della Madonna, di Pietro e Paolo; sono molte infatti le immagini bizantine a lui attribuite. Viene spesso rappresentato nell'atto di ritrarre la Madonna, con i suoi strumenti da pittore: il cavalletto, i pennelli e la tavolozza. Il suo emblema è il toro o bue. Altri attributi di

²⁶ V. TINAGLIA, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi*, cit., p. 45.

²⁷ Si veda M. BACCI, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a S. Luca*, GISEM-ETS, Pisa 1998.

San Luca sono il libro o il rotolo della Scrittura, e più raramente gli strumenti della medicina che rimandano alla sua professione.²⁸ L'arte figurativa bizantina lo rappresenta spesso con fattezze giovanili, coi capelli corti e ricci, anche se, in alcuni mosaici bizantini, come quelli del presbiterio della cattedrale di Cefalù, viene raffigurato con la tonsura; così come nel polittico di San Luca di Andrea Mantegna conservato alla Pinacoteca di Brera, negli affreschi della Cappella dei Signori di Taddeo di Bartolo (1362-1422) del Palazzo Pubblico di Siena e infine negli affreschi trecenteschi di Santa Chiara a Ravenna, nella vela di San Luca Evangelista. In quest'ultimo esempio troviamo le volte realizzate da Pietro da Rimini e bottega, dedicate agli Evangelisti e ai Dottori della Chiesa: in una vela riscontriamo l'abbinamento della figura di San Luca con San Gregorio Magno, seduti allo scrittoio in una composizione che ricorda il dipinto oggetto di studio.

La nuova identificazione di San Luca nella figura di sinistra del nostro dipinto, precedentemente sempre indicata come San Girolamo, appare chiara dal momento che l'impianto originario doveva prevedere non due Dottori o due Evangelisti per ogni riquadro come fanno intuire le fonti esaminate,²⁹ ma un Dottore ed un Evangelista. Nonostante non siano presenti molti elementi iconografici caratteristici di San Luca, l'abbigliamento all'antica, i piedi scalzi e l'aspetto giovanile evidenziano che non si tratta di un Dottore della Chiesa.³⁰ Infatti, San Girolamo in veste di Dottore sarebbe stato raffigurato anziano, con il cappello cardinalizio ed il leone. Tra gli Evangelisti, la scelta è ricaduta su Luca in quanto l'unico dei quattro ad essere rappresentato giovane e talvolta, come nei casi sopraelencati, con la chierica: infatti, Matteo e Giovanni, che fanno parte del collegio degli Apostoli, sono generalmente rappresentati come dei vegliardi, mentre Luca e Marco, che non hanno conosciuto il Signore, hanno l'aspetto di giovani uomini.³¹ Antiche rappresentazioni degli Evangelisti li vedono, come nel nostro caso, autori dei propri vangeli. La prova principale è il testo presente sullo scrittoio (fig. 3) in cui leggiamo *[F]UIT I[N] DIEBUS HERODIS REGIS*, un brano tratto da Lc 1,5,³² capitolo che ha come argomento l'Annunciazione ad Elisabetta e Maria da parte dell'arcangelo Gabriele, la Visitazione della Madonna a sua cugina e i due miracolosi concepimenti. La presenza di questa citazione evangelica non lascia dubbi sull'identificazione, avvalorata dai riferimenti iconografici già citati.

Alla destra della composizione troviamo San Gregorio Magno (Roma, 540-

²⁸ Ad esempio a Roma, presso le catacombe di Commidilla, S. Luca è rappresentato con la borsa da medico.

²⁹ F. ROTOLO, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi*, cit., p. 56.

³⁰ Già Sardina riporta una fotografia dell'opera dove individuava nel personaggio di sinistra un Evangelista. P. SARDINA, *Ceti dirigenti, Società ed economia*, cit., p. 14

³¹ Non mancano tuttavia le rappresentazioni di San Luca anziano dal momento che nella Bibbia egli era anagraficamente più vecchio degli altri Evangelisti.

³² L'intero versetto recita: «Fuit in diebus Herodis, regis Judaeae, sacerdos quidam nomine Zacharias de vice Abia, et uxor illius de filiabus Aaron, et nomen ejus Elisabeth».

604),³³ vescovo di Roma e papa sotto il nome di Gregorio I dal 590 fino alla sua morte. La grande fama di cui godette questo santo lungo tutto il Medioevo e la rapida diffusione dei suoi scritti spiegano l'abbondanza della sua celebrazione figurativa. Le più antiche immagini conservate lo rappresentano giovane, a capo scoperto con un libro, in posa frontale e benedicente. Ben presto comparve l'attributo della colomba (talvolta sostituita da un angelo), simbolo dell'ispirazione dello Spirito Santo, e del triregno o tiara, il copricapo papale formato da tre corone sovrapposte.³⁴ Questi due attributi, la colomba ed il triregno, sono riscontrabili anche nel dipinto oggetto di studio; da una visione ravvicinata è infatti possibile scorgere le tracce di una colomba in volo alla destra del santo. Il libro aperto sulle gambe (fig. 4) porta un brano di un suo scritto di difficile interpretazione dato il precario stato di conservazione; la copiosa perdita di pellicola pittorica, infatti, impedisce la lettura della prima pagina (si distinguono soltanto le lettere finali "UE" della prima parola). Tuttavia, nella seconda, è possibile leggere chiaramente *SUP[ER] GREGEM*, parole presenti nella quinta delle "quaranta omelie di S. Gregorio Papa sopra gli Evangelj". Si tratta di omelie tenute al popolo, ad opera di papa Gregorio I, in luoghi e circostanze diverse, specialmente nelle maggiori ricorrenze liturgiche. Il brano citato nel dipinto reciterebbe quindi *Dumque ipsi pie super gregem (vigilant)*. Si tratta di un'omelia del Natale, che ha come argomento l'annuncio ai pastori della nascita di Gesù Cristo; troviamo quindi un collegamento con il brano nel testo di San Luca, anch'esso storia di un'Annunciazione. Il tema poteva far riferimento all'intero impianto iconografico, in quanto al centro dei quattro riquadri con Evangelisti e Dottori doveva appunto apparire tale scena. La scelta di questi personaggi ha una motivazione nel pensiero teologico che vede nell'Annunciazione l'inizio del mistero della salvezza dell'uomo: gli Evangelisti che portano il Vangelo della salvezza a tutti gli uomini, e i Dottori della Chiesa che accompagnano come maestri della fede gli uomini che vogliono entrare nel tempio di Dio.³⁵ Proprio la salvezza dell'anima era quello che probabilmente si augurava al defunto quando attraversava in origine questa "porta dei morti".

Apparati iconografici che vedevano Dottori della Chiesa ed Evangelisti insieme erano abbastanza comuni tra il XIV e il XV secolo, soprattutto nelle volte delle chiese: i Santi venivano disposti nelle vele delle crociere spesso in compagnia di Virtù e Profeti. La già citata Volta dei Dottori di Assisi doveva sicuramente costituire un modello per soggetti e ambientazioni, e ancor di più per una chiesa francescana come la nostra. Non è raro ritrovare l'abbinamento dell'Evangelista Luca con San Gregorio Magno, intenti alla scrittura come nella già citata chiesa di S. Chiara a Ravenna (*Volta con Evangelisti e Dottori*, 1310-1320 ca.), e a Tolentino nella chiesa di S. Nicola (Cap-

³³ S. BOESCH GAJANO, s.v. *Gregorio I, papa, santo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 59, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2002.

³⁴ Le tre corone indicano nel papa il padre dei re e dei principi, il rettore dell'orbe, il vicario di Cristo. Il triregno può in alcune rappresentazioni trovarsi appoggiato a terra in segno di umiltà. Sul tema si veda A. PARAVICINI BAGLIANI, *Bonifacio VIII*, Einaudi, Torino 2003, pp. 223-225.

³⁵ V. TINAGLIA, *La Basilica di S. Francesco d'Assisi*, cit., p. 30.

pellone di San Nicola, 1320-1325), dove i due pittori di ispirazione giottesca, Pietro e Giuliano da Rimini, dipinsero i due Santi ai rispettivi scrittoi. Più avanti, in pieno XV secolo, abbiamo gli esempi di Lorenzo da Viterbo, con la volta nella Cappella Mazzatosta completata nel 1469, e Masolino nel ciclo di affreschi della Basilica di San Clemente a Roma; esempi dove i due Santi, pur trovandosi assieme, appaiono in una composizione più semplice e con pochi attributi, su un fondo azzurro decorato da stelle, privi dell'ambientazione dello studiolo.

5. Confronti stilistici

Non si hanno notizie circa l'artista o la bottega cui riferire l'opera, nonostante all'interno della basilica sia presente almeno un'altra opera della stessa mano; nella vicina Cappella della Custodia, infatti, sopravvive un altro grande brano di dipinto murale,³⁶ rappresentante San Francesco che riceve le stimmate. Il volto e la figura di S. Francesco sono assimilabili al San Luca Evangelista: l'eleganza dei tratti, gli occhi allungati e la tonsura richiamano senza dubbio l'aspetto della nostra opera. Inoltre l'aureola dorata è trattata allo stesso modo, con segmenti regolari incisi. È tuttavia complesso ricollegare questi dipinti all'opera di una bottega o ad un artista; il convento di S. Francesco è stato teatro nei secoli XIV e XV di un continuo rinnovamento interno, ad opera per la maggior parte di botteghe locali.³⁷ La Palermo di fine Trecento rappresentava infatti un contesto artistico articolato, dove varie botteghe di artisti lavorano simultaneamente, non di rado anche in collaborazione fra di loro.³⁸ Tramite l'analisi stilistica del dipinto, ed in particolare la resa dei volti dei due santi, è possibile però trovare collegamenti con l'opera di alcuni artisti del periodo, come il Maestro del Polittico di Trapani o Roberto d'Oderisio. Artista attivo in Sicilia alla fine del Trecento, il Maestro del polittico di Trapani riassume le caratteristiche di un linguaggio originale dove confluiscono influenza pisane, genovesi e napoletane. Le opere che a lui o alla sua cerchia sono riferibili, oltre al ricco polittico trapanese (proveniente dalla locale Confraternita di S. Antonio Abate), sono quasi tutte opere pittoriche,³⁹ dunque

³⁶ È da notare che Paolini, nella scheda di restauro relativa a quest'opera, colloca il dipinto intorno al terzo o quarto decennio del XV secolo, quindi una datazione più tarda rispetto alla nostra opera. Da M. G. PAOLINI, *XII catalogo di opere d'arte restaurate*, Soprintendenza alle gallerie della Sicilia, Palermo 1978-81, pp. 9-12.

³⁷ L. BUTTÀ, *La pittura tardogotica*, cit., p. 14.

³⁸ H. BRESC-BAUTIER, *Artistes, patriciens et confreries*, cit., pp. 20-23.

³⁹ Altri esempi sono il polittico smembrato con la *Trasfigurazione* già in coll. Hearst, il *S. Giovanni Evangelista*, la *Madonna del Fiore* e il trittico con l'*Incoronazione della Vergine* conservati alla Galleria Regionale della Sicilia a Palermo; la *Madonna del latte con angeli* del Museo Nazionale Pepoli di Trapani; il Crocifisso della chiesa del Santo Spirito di Palermo e la *Trinità* della coll. Pirrotta. Per un approfondimento circa l'artista e la sua produzione si veda M. C. DI NATALE-M. SEBASTIANELLI, *Maestro del polittico di Trapani: il restauro della Croce di Santo Spirito di Palermo*, Congregazione Sant'Eligio, Palermo 2010.

il raffronto con il nostro dipinto murale risulta complesso. D'Oderisio, invece, fu un pittore napoletano attivo in Italia meridionale lungo il corso del XIV secolo; è possibile collocare la sua formazione intorno al 1329-1334, anni in cui Giotto, e soprattutto alcuni suoi allievi (tra cui Maso di Banco), erano presenti a Napoli. Il pittore trascorre un periodo in Sicilia negli anni Ottanta del Trecento, dove realizza l'affresco staccato con l'*Ascensione di Cristo* del Museo Diocesano di Agrigento e la lunetta con la *Pietà* del Museo Regionale Pepoli di Trapani.⁴⁰ È interessante il confronto del nostro dipinto con i suoi affreschi presso la chiesa di S. Maria Incoronata a Napoli: gli occhi stretti e allungati, la fine arcata sopraciliare, le lunghe dita affusolate, la resa delle barbe e dei capelli, ed ancora la doratura delle aureole incise sono tutti elementi riscontrabili negli affreschi della chiesa napoletana, nonché nel dipinto preso in esame. Questo autore rappresenta l'assimilazione della lezione giottesca in ambito napoletano,⁴¹ contesto al quale fanno riferimento anche altre opere ed artisti siciliani, come ad esempio le tavolette delle Steri del cosiddetto "Maestro napoletano di tradizione giottesca"⁴² e gli anonimi affreschi della chiesa di Baida, a pochi chilometri da Palermo.⁴³

⁴⁰ Si veda L. BUTTÀ, «Frammenti di cultura napoletana post-giottesca nella Sicilia chiaromontana: tappe di un viaggio», in R. ALCOY (ed.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i Arte d'Europa al segle XIV*, Universitat de Barcelòna, Barcelona 2009, pp. 161-183.

⁴¹ Sull'ambiente napoletano giottesco e post giottesco si vedano: F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Bozzi, Roma 1969, pp. 179-342; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Cantini, Firenze 1986, pp. 313-447; ID., *Giotto a Napoli*, Electa, Napoli 2006.

⁴² A questo artista Bologna attribuisce una serie di decorazioni che comprendono le storie degli Argonauti, la testa di Cristo e i relativi fregi a finto mosaico di tipo giottesco. F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna*, cit., pp. 60-63, pp. 114-120. Si veda anche il saggio di E. DE CASTRO, «Tavolette fuori posto dalla Sala Magna dello Steri alle collezioni di Palazzo Abatellis», in G. CASSATA-E. DE CASTRO- M. DE LUCA (eds.), *Il quartiere della Kalsa a Palermo*, Regione Siciliana, Palermo 2013.

⁴³ E. CARACCILO, *La chiesa e il convento di Baida presso Palermo*, in «Archivio Storico Siciliano» s. II-III (1936-1937), pp. 3-40; E. GAROFALO, «Chiesa e convento di Santa Maria degli Angeli di Baida», in E. GAROFALO-M. R. NOBILE (eds.), *Palermo e il Gotico*, Caracol, Palermo 2007, pp. 119-124, L. BUTTÀ, *Il chiostro di Manfredi: ideologia politica e raccomandazione dell'anima nel convento di Santa Maria degli Angeli di Baida*, in «Ricerche di Storia dell'Arte» 102 (2010), pp. 83-94.



Fig. 1 - Facciata della basilica di S. Francesco d'Assisi, sita nell'omonima piazza a Palermo
©Adele Maria Graziano



Fig. 2 - Apparato decorativo dell'intradosso dell'arco chiaromontano, Cappella Mastrantonio, San Francesco d'Assisi, Palermo ©Adele Maria Graziano

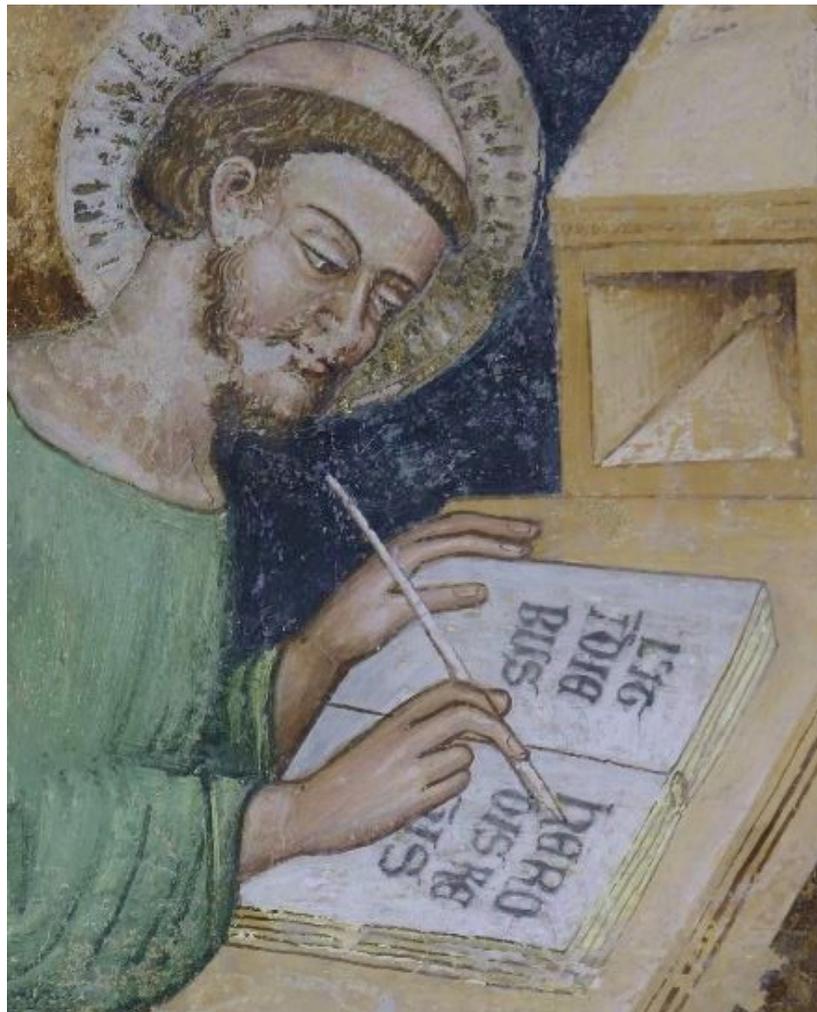


Fig. 3 - Dettaglio di San Luca Evangelista allo scrittoio, Cappella Mastrantonio, S. Francesco d'Assisi, Palermo ©Adele Maria Graziano



Fig. 4 - Dettaglio del codice aperto sulle gambe di San Gregorio Magno, Cappella Mastantonio, S. Francesco d'Assisi, Palermo ©Adele Maria Graziano