

INEDITI DI SCULTURA DEL RINASCIMENTO IN SICILIA

di Maria Accascina

A ripensare nel chiostro di Monreale, nella cappella Palatina, e qua e là in Sicilia quante sculture già nel XII secolo erano state eseguite in piena rievocazione dell'antico, e come erano sembrati già, alcuni scalpellini, incantati, come in ascolto del canto delle sirene e dei miti di Ercole e di Eros, o entusiasti dei tanti motivi decorativi classici, come erano sembrati anche nei modi stilistici lì lì per riconquistare, dopo la lunga siccità araba la sostanza plastica e, di nuovo, ritmo e misura, e come pareva che stesse per divampare soffiata da Federico II la fiamma di amore per l'arte antica, sembra assai strano che di „Rinascimento“ si parli in Sicilia solo nella seconda metà del '400 e che non sia sorto come una maturazione spontanea e neanche come una elaborazione ma sia stato, per la scultura, una importazione dovuta a maestri lombardi e carraresi.

Vi fu intenso e vivo un grande fervore umanistico per gli studi di greco, di latino, di ebraico, per la ricerca di codici ed animò nel '400 insigni siciliani che tennero scuola e furono chiamati alla Corte di Alfonso II e di Ferdinando — da Antonio Beccadelli detto il panormita, a Giovanni Aurispa, ad Antonio Cassarino, a Pietro Ranzano¹ — ma non valse ad alimentare per la scultura ricerche di esemplari di arte classica né a favorire sugli esempi dei grandi maestri toscani una corrente d'arte diversa da quella del gotico.²

Nel '300 infatti, dopo quella grande fioritura alla Corte dei Re normanni si ebbe una interruzione, una inerzia creativa, una involuzione della grande attività artigiana a causa delle lotte ostinate e sanguinose fra tutte le città dell'Isola, di tutte le guerreglie private tra latini e catalani.

I contatti degli umanisti siciliani accolti ed ammirati da Alfonso d'Aragona, i provvedimenti di questo magnanimo Re per la cultura e per l'artigianato della Sicilia, strinsero fortemente i legami con la corte di Napoli; l'ammirazione per Alfonso d'Aragona fu certamente motivo determinante per il diffondersi del Rinascimento in Sicilia.³

Tutti i fedelissimi alla corte aragonese investiti da baronie e principati di Sicilia, vollero dar segno del loro potere e della loro cultura col farsi erigere palazzi moderni, cappelle, monumenti funebri, col proteggere gli artisti e le opere d'arte.

Il primo, a dare agli altri esempio, fu Nicolò Speciale di Noto viceré di Sicilia, e poi il figlio Pietro Speciale, barone di Alcamo e Calatafimi, più volte pretore di Palermo dal 1440 al 1470

¹ Vincenzo Di Giovanni, Degli eruditi siciliani del secolo XV, in: Nuove effemeridi siciliane. Studi storici, letterari, bibliografici in appendice alla Biblioteca storica e letteraria di Sicilia, compilati da V. Di Giovanni, Giuseppe Pitre e Salomone Marino, Serie III, vol. I, Palermo 1875, pp. 1-19, 65-71, 133-148.

² Stefano Bottari, L'imitazione dell'antico nella Sicilia nel Medioevo e nel Rinascimento. Discorso inaugurale, Annali dell'Università di Catania, Anno accademico 1952/53.

³ Gioacchino Di Marzo, I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI, vol. I, Testo, Palermo 1880 (1883); vol. II, Documenti, Palermo 1883 (1884) (abbr.: *Di Marzo, Gagini I/II*). — Maria Accascina, Oreficeria senese in Sicilia, in: La Diana, Rassegna d'arte e di vita senese, V, 1930, pp. 207-214. *Eadem*, Indagini sul primo Rinascimento a Messina e provincia, in: Scritti in onore di Salvatore Caronia a cura della Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo, Palermo 1966 (abbr.: *Accascina, Indagini*). — Stefano Bottari, La cultura figurativa in Sicilia, Messina - Firenze 1954.

che impresse in tutta Sicilia un ritmo pulsante di opere; ma sono da ricordare anche Pietro Cardona, grande ammiraglio e gran giustiziere alla corte di Alfonso d'Aragona e Artale suo figlio che resero la cittadina di Naso centro di diffusione del Rinascimento; da ricordare Carlo Ventimiglia, signore di Tusa, i Filangieri per San Marco d'Alunzio, e così Enrico Rosso signore di Cerami e di Militello, e così i Pujades per Agrigento e Naro, e così i Luna per Sciacca, i Perollo, e per Messina il magnifico Nicolo Balsamo. Tutti furono presi da un grande amore di rinnovamento e per tanti desideri le maestranze artigiane, gli scultori locali non erano sufficienti né adatti e questo favorì il richiamo di maestri lombardi e toscani i quali l'un dopo l'altro vennero in Sicilia.⁴ Arrivati, sposavano, mettevano famiglia, commerciavano con caci, zucchero e cannanele, lavoravano a più non posso sempre uniti fra di loro con scarsissima accoglienza nei loro gruppi di scalpellini locali e restando ciechi e sordi, pur vivendo in una così diversa e rovente atmosfera ambientale davanti ai grandiosi esempi di architettura medioevale, alle tante voci dell'artigianato locale e soprattutto agli esempi di arte classica che potevano direttamente osservare anche là dove essi erano chiamati ad operare come nella Basilica di San Francesco, nel Duomo di Palermo o nel Duomo di Mazara.⁵ Ebbe inizio così, verso il 1480 un autentico furore plastico in un crescendo continuo per tutto il 1500 ma non un furore eccitante a nuove forme, ma al conformismo, alla copia fedele, al „come quella“ somigliante, ma superiore, da consegnare presto, opere da mettere a posto ovunque si trattasse, su nei paesi della catena delle Madonie, nei paesi dei Nebrodi. Statue e statue, cappelle monumentali, icone marmoree, sempre più grandi, lastre tombali, fonti battesimali: se dopo tante rovine e distruzioni e spostamenti ancora ne esistono in così grande misura si può avere una chiara idea della quantità e forse anche della qualità di tante opere.

Tuttavia quanti di questi scultori lombardi e toscani — da Domenico Gagini a Pietro da Bonate, a Gabriele di Battista, a Giorgio da Milano, Antonio Pruni, Stefano di Cascino, Antonio di Vanella, Andrea Mancino, Domenico Pellegrino quasi tutti, con altri ancora presenti a Palermo al 1487 data del *privilegium marmorariis et fabricatoribus* — sono noti e studiati per quello che furono nell'ambiente siciliano e non soltanto in rapporto a Francesco Laurana?⁶

È significativa la diversa attenzione posta alle opere del Di Marzo così fondamentali per tutti gli studiosi di storia dell'arte siciliana: delle opere sulla pittura del '400⁷ ogni rigo, ogni attribuzione sono stati presi in considerazione sia in rapporto ad Antonello da Messina, sia a tutti gli altri pittori che formavano l'ambiente siciliano; le opere invece che riguardano la scultura⁸ con importantissimi documenti e indicazioni di scrittori e di opere, quel che è stato tratto, anche se con molta diligenza dal Rolfs, o dal Burger o dal Venturi⁹ non è valso a identificare

Di Marzo, Gagini I, cap. II-III. — *Filippo Meli*, Matteo Carnilivari e l'architettura del '400 e del '500 in Palermo, Roma (1958) (abbr.: *Meli*, Carnilivari). *Idem*, Costruttori e lapicidi del Lario e del Ceresio nella seconda metà del '400 in Palermo, in: Arte e Artisti dei Laghi Lombardi, vol. I, Como 1959, pp. 207-243, tavv. LII-LIV (abbr.: *Meli*, Costruttori). *Idem*, Attività artistica di Domenico Gagini in Palermo (1459-1492). Revisioni, aggiunte e conferme, ibidem, pp. 245-263, tavv. LV-LXI. — *Raffaele Grillo*, I Lombardi a Palermo, in: Archivio Storico Lombardo, Ser. IX, vol. 1, 1961, pp. 193-234.

⁵ *Vincenzo Tusa*, I sarcofagi romani in Sicilia, Palermo 1957.

⁶ *Di Marzo*, Gagini II, doc. 4. — *M. Accascina*, Sculptores Habitatores Panormi. Contributo alla conoscenza della scultura in Sicilia nella seconda metà del '400, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, N. S. 8, 1959, pp. 269-313 (abbr.: *Accascina*, Sculptores). — *Maria Emma Alajmo*, Bilancio del Cinquantenario di Gioacchino Di Marzo, in: Rivista trimestrale di studi storici „Il Risorgimento in Sicilia“, Palermo 1966, pp. 259-286.

⁷ *G. Di Marzo*, La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti, Palermo 1899. *Idem*, Di Antonello d'Antonio da Messina. Primi documenti messinesi, in: Archivio Storico Messinese, 3, 1903, pp. 169-186. *Idem*, Nuovi studi ed appunti su Antonello di Messina con 25 documenti, Messina 1905.

⁸ *Di Marzo*, Gagini. *Idem*, Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV, 4 voll., Palermo 1858-1864 (abbr.: *Di Marzo*, Belle Arti).

⁹ *Wilhelm Rolfs*, Franz Laurana, 2 voll., Berlino s. d. (1907). — *Fritz Burger*, Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur, Strasburgo 1907. — *Adolfo Venturi*, Storia dell'Arte italiana, vol. VI, La scultura del '400, Milano 1908, pp. 838 e segg.



1 Palermo, Duomo, Pila dell'acqua santa.

le varie correnti né i vari scultori né ad individuare le personalità più importanti per la loro lunga attività come quella di Domenico Gagini alla quale solo dopo il 1937 è stata posta particolare attenzione.¹⁰ Certo, le esplorazioni fotografiche sono state rare e difficili. Delle opere famose, le foto già fatte ci presentano immagini già, per il lungo apparire, divenute familiari, non eccitanti a rinnovati interessi che spingano a conoscerle nel loro spazio, nella loro luce, a vedere con i propri occhi quei modi di plasmare, di toccare, di ferire il marmo, di gradinarlo, modi che rappresentano ed esprimono il discorso intrapreso dallo scultore con la materia, discorso che dobbiamo cogliere e ascoltare se vogliamo distinguere e giudicare il loro posto e il loro valore.

È quello che abbiamo fatto recentemente (maggio 1968) per tutte le opere documentate di Francesco Laurana e per due opere che si trovano proprio qui, nella mia città, sempre viste direi, e anche riprodotte numerose volte in fotografia: il fonte battesimal del sec. XV nel Duomo di Palermo (Fig. 1) e un particolare di una fontana marmorea che è nel cortile del Palazzo Municipale di Palermo (Fig. 2). L'abbiamo fatto con la collaborazione di uno scultore e professore di scultura, Mario Pecoraino, fotografo per amore della scultura, e il risultato in merito a queste due opere è stato che da opere edite sono divenute inedite e, come tali, meritevoli di un più attento studio che possa contribuire alla conoscenza della scultura e degli scultori del rinascimento in Sicilia.

Già il Di Marzo nella sua giovanile opera „Delle Belle Arti in Sicilia“ a proposito del fonte marmoreo del Duomo di Palermo aveva scritto che esso era „uno dei più grandi capolavori che restano in Sicilia“ e che „i due bassorilievi nulla lasciano ad invidiare delle più squisite opere contemporanee della penisola“ e nella guida di Rosario Salvo di Pietraganzili veniva pubblicata la descrizione dell'opera: „... verso la parte settentrionale accanto e per mezzo della spalliera ad un pilastro dell'arco della nave in centro, fa bella vista una pila d'acqua benedetta che non si può non giudicare fattura del ,400' e con quasi certezza uscita dallo scalpello di Domenico Gagini, non potendosi dire lavoro del famoso Francesco Laurana, il solo in quel tempo che col Gagini sentiva l'arte sopra ogni altro e che pare fosse allora finito di esistere. Altra pila vi surse di faccia in appresso fatta scolpire dai siciliani della scuola del celebre Antonello.“ Ma vi ha chi crede¹¹ che quando si ebbe la smania di tutto innovare dentro la chiesa, rimosse le pile donde erano in principio e, ricollocate a posto, scambiarono per errore od ignoranza all'una e all'altra la propria spalliera unitamente al cupolino. Sicché si scorge, in ciascuna, il fare differente dei due periodi del '400 e '500. Ora una delle cennate due pile, quella più antica del destro lato, giacché ne imita l'altra il congegno e la elegantissima forma, è sorretta da tre angioletti che ne formano il piede ed al fondo, che è un pilastro dell'arco, sorge la spalliera stupendamente istoriata e da questa, si spicca alto il cupolino in cima al quale sembra che aleggi l'eterna figura dell'angelo Gabriele. E le storie scolpite nella spalliera con tanta delicatezza e leggiadria di disegno da far giudicare inarrivabile per sentimento le opere dei Ga-

¹⁰ William R. Valentiner, A Madonna Statuette by Domenico Gagini, in: *Art in America*, 25, 1937, pp. 104-117 (abbr.: Valentiner, *Statuette*). *Idem*, Andrea Dell'Aquila, Painter and Sculptor, in: *The Art Bulletin*, 19, 1937, pp. 503-536 (p. 506, fig. 8 e 6) (abbr.: Valentiner, A. Dell'Aquila). *Idem*, The Early Development of Domenico Gagini, in: *The Burlington Magazine*, 76, 1940, pp. 76-87 (abbr.: Valentiner, *Development*); recensione di S. Bottari, in: *Siculorum Gymnasium*, N. S. 2, 1949, pp. 324-330. Accascina, *Sculptores. Vincenzo Scuderi*, Sculture inedite o poco note del Laurana, di Domenico e Antonello Gagini nel trapanese, in: *Trapani, Rassegna mensile della Provincia*, 3, 1958. M. Accascina, Aggiunte a Domenico Gagini, in: *Bollettino d'Arte*, 44, 1959, pp. 19-29 (abbr.: Accascina, *Aggiunte*). Vedi anche le note 2 e 6. — George L. Hersey, Alfonso II, Benedetto e Giuliano da Maiano e la Porta Reale, in: *Napoli Nobilissima*, 4, 1964/65, p. 84 (si attribuisce a Domenico Gagini il ritratto di Ferrante I d'Aragona al Louvre).

¹¹ Di Marzo, Gagini I, p. 88.



2 Palermo, Palazzo Pretorio (deliberato nel 1463 dal Pretore Pietro Speciale). Composizione di vari elementi marmorei già esistenti in vari luoghi del Palazzo.

gini sono: l'una del Battesimo di Gesù nel Giordano, l'altra dell'annuale funzione della Benedizione del fonte battesimali dove ha il primo posto il Vescovo circondato da numeroso stuolo di dignitari e di cherici e dove sono presenti due regnanti che si direbbero marito e moglie in atto di procedere seguiti da folla di magnati. Assiste alla funzione l'immenso popolo e vi primeggiano le donne. L'altra pila, quella che sorge nel lato della porta di mezzogiorno (Fig. 3), è scolpita da Giuseppe Spatafora che si crede nativo di Termini e da Antonino Ferraro detto 'Imbarracochina' di Giuliana. Ne assumevano obbligazioni al 24 novembre 1553 col canonico Giacomo Grasso e col magnifico Ottavio Spinola *marammieri* del Duomo e codesta pila doveva essere eguale sia nella misura sia nel cupolino all'altra di cui si è discorso.¹² Il suo vaso ha della conchiglia la forma e poggia sopra menzola sostenuta da un angioletto, mentre altro di sotto ha tra le mani una cornucopia. Nella spalliera attaccata al pilastro dell'arco si scorgono, circondati da bellissimi fregi e adorni, due magnifiche storie: nell'una, quella di sotto, è messo in scena Gesù che fa sorgere e camminare il paralitico accanto alla piscina essendo presenti altri infermi e gli apostoli che gli stanno dietro e intorno; e scolpito nell'altra Mosè che, al pereutere che fa con la verga la roccia scaturiscono abbondanti le acque che dissetano gli ebrei nel deserto: l'una e l'altra istoria sono animate da figurine di donna e fanciulli in vari atteggiamenti e vi si vedono ai fianchi le immagini di profeti. In cima alla cupoletta, ornata come è tutta vaghissimamente di festoni, si innalza simpatica la figurina di nostra Signora Annunziata.¹³

Ancor prima del 1553, quando cioè venne fatta l'altra fonte ispirata alla più antica, un gruppo di scultori di cui documenti rivelano i nomi¹⁴ si ispirarono direttamente allo stesso fonte del Duomo: Gabriele di Battista, Bartolomeo di Giovanni, Antonio di Prone nel 1480 si impegnavano di costruire e fabbricare la Cappella dei Pescatori a Trapani; nel 1481 appare Pietro da Bonate come interessato ai lavori per un fonte appartenente a questa cappella e per il quale erano in società Gabriele di Battista e Antonio di Prone. Il fonte marmoreo della Cappella dei Marinai (Fig. 4) passato nella Galleria Nazionale di Trapani porta la data 1486.

Si può stabilire quindi un termine ante quem per l'esecuzione del fonte di Palermo per il quale purtroppo nessuna data abbiamo e nessuna indicazione documentata dell'artista o degli artisti che vi hanno lavorato.

Ma si può stabilire anche un termine post quem? Si può stabilire il clima spirituale, l'ambiente in cui venne eseguito il fonte?

Quanto era stato fatto nel Duomo di Palermo nella prima metà del secolo XV e più oltre, era stato nel cerchio del gotico catalano: il portale in marmo per la porta meridionale fatto eseguire da Antonio Gambara nel 1426 dall'Arcivescovo Umberto De Marinis, la porta in noce con figure di Santi e scene bibliche (con gli stemmi dell'Arcivescovo da Lapio: albero della Maramma, aquila bicipite del Senato palermitano, aquila con corona di Aragona) eseguita nel 1432 da Francesco Miranda e dal 1460 al 1466 il portico meridionale della Cattedrale¹⁵ ed infine il ricchissimo coro ligneo fatto eseguire nell'anno 1466/67 dall'Arcivescovo catalano Pujades eletto arcivescovo alla sede di Palermo nel 1466 ad imitazione del coro della Cattedrale di Barcellona iniziato nel secolo XIV e continuato da Mattia Bonafé (1456-1462) e poi finito da Bartolomeo Ordoñez.¹⁶

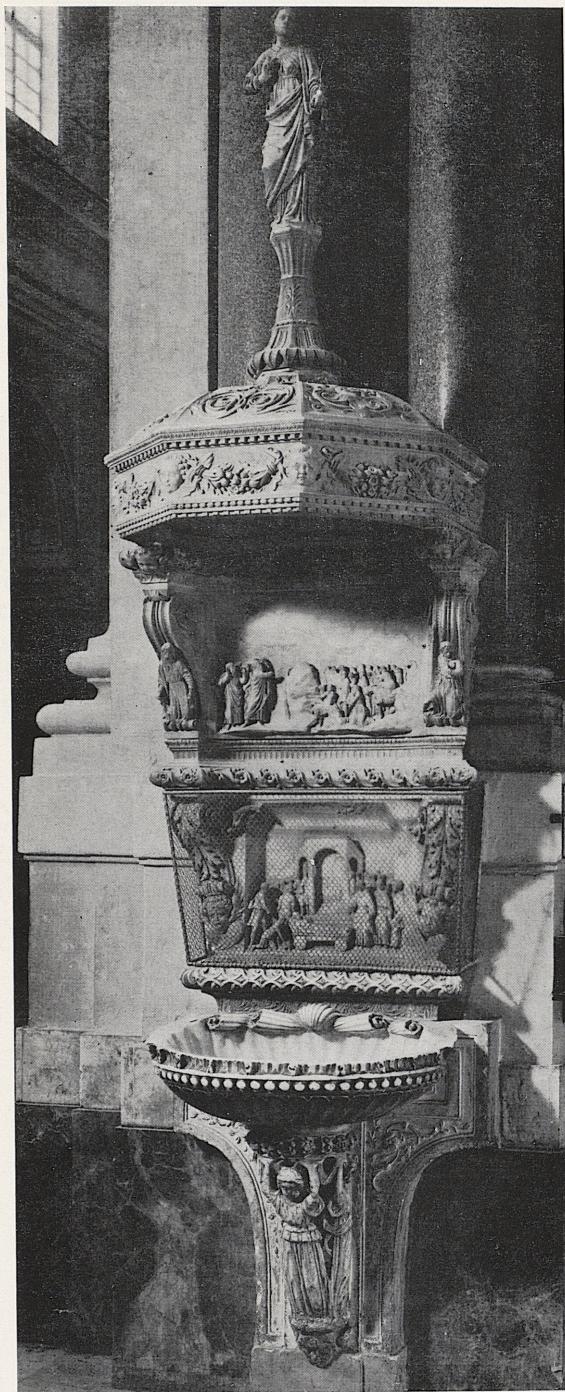
¹² Di Marzo, Gagini-I, p. 529.

¹³ Di Marzo, Belle Arti IV, p. 42. Di Marzo, Gagini I, pp. 88-90 e 724. Rosario Salvo di Pietraganzili, Guida di Palermo, Palermo 1886, pp. 165-167. A. Venturi, op. cit., p. 856.

¹⁴ Meli, Carnilivari, p. 273, doc. 93. Accascina, Sculptores, p. 297, note 54 e 55.

¹⁵ Di Marzo, Gagini I, p. 14.

¹⁶ Enrico Perricone, Gli stalli corali della Cattedrale di Palermo, Palermo 1928. Meli, Carnilivari, p. 70, nota 67.



3 Palermo, Duomo, Pila dell'acqua santa, 1553.



4 Trapani, Museo Nazionale, Fonte marmoreo proveniente dalla Cappella dei Marinai, 1486.



5 Francesco Laurana, *Madonna col bambino*, 1469. Palermo, Duomo.

Sempre nel Duomo, in questo stesso periodo, veniva rinnovata la cupola sul coro con decorazioni dipinte e decorazioni scolpite secondo l'esempio del soffitto della cappella Palatina e si eseguiva anche il tetto dell'anti cupola anch'esso riccamente policromato e scolpito.¹⁷

Fin verso il 1470 quindi, dominava ancora nel Duomo di Palermo la corrente d'arte catalana, sia per la presenza di artisti immigrati, sia per il gusto dei committenti di origine catalana.

Al 1469 entrò nel Duomo di Palermo la statua della Madonna col bambino di Francesco Laurana. A favorirne l'ingresso nel Duomo dovette probabilmente contribuire l'insistenza del magnifico Antonio Mastrantonio che aveva già nel 1468 affidato a Pietro da Bonate e a Francesco Laurana l'esecuzione di una cappella monumentale nella Basilica di San Francesco a Palermo là dove era già sorta e con grande plauso la cappella monumentale Speciale eseguita da Domenico Gagini (1463).

La statua della Madonna col bambino (Fig. 5-7) non era stata ordinata direttamente dalla Curia palermitana all'artista ma ordinata dal Rev. Paolo di Gammicchia di Monte San Giuliano¹⁸ e doveva essere simile alla statua della Madonna col bambino (attribuita a Nino Pisano) nella chiesa dell'Annunziata di Trapani.¹⁹ Ma poiché *officiales dictae urbis Panormi voluerunt dictam imaginem... et non permiserunt imaginem extrahi de urbe praedicta Panormi...*²⁰, la statua rimase nel Duomo di Palermo. Ebbe immediato consenso l'opera, malgrado fosse così diversa dal modello proposto. Vi appare infatti una più matura ricerca — rispetto alla statua della Cappella Mastrantonio della Basilica di San Francesco — di definire la forma plastica nello spazio che non la isola, però, anzi la penetra dando ad ogni elemento la propria individuazione siano esse mani sospese, la grande e la piccina, attratte ma non congiuntesi (Fig. 6), e al velo e al manto, bellissimo, con pieghe cascanti tra rivoli di ombra (Fig. 7); in-

¹⁷ Nino Basile, La cupola immaginaria della Cattedrale di Palermo. Metodi restaurativi e metodi polemici, Palermo 1935, pp. 29-30.

¹⁸ Di Marzo, Belle Arti IV, pp. 185-186, doc. 1 (dall'opera del P. Giovanni Maria Amato, De principe templo panormitano, Palermo 1728, lib. VIII, cap. I, p. 170). Di Marzo, Gagini II, pp. 8-9, doc. 6.

¹⁹ Vedi l'articolo del Dr. Hanno-Walter Kruft in questo stesso fascicolo delle „Mitteilungen“ (pp. 297-322 e figg. 1-4).

²⁰ G. M. Amato (vedi nota 18).



6 Particolare della Madonna del Laurana (Fig. 5).



7 Particolare della Madonna del Laurana (Fig. 5). Palermo, Duomo.



8 Erice (Trapani), Chiesa di S. Giovanni, Madonna col Bambino. Fotografato nel 1958.

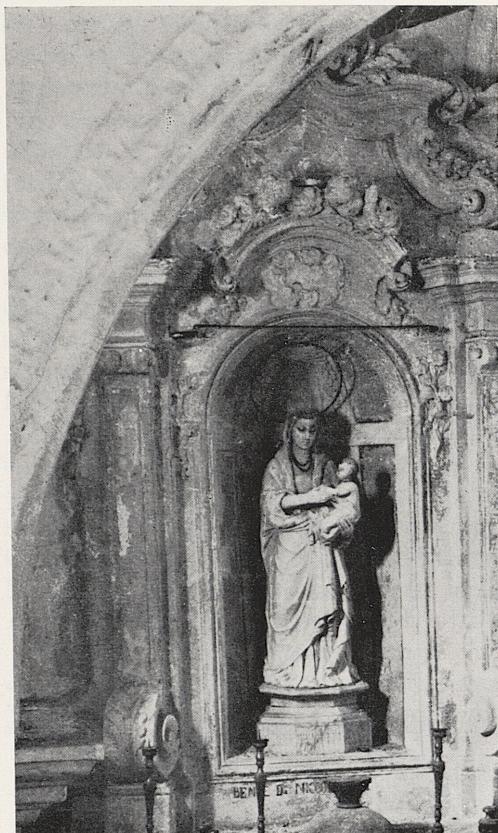
differente alla resa di quei valori espressivi — slancio infantile, tenero sguardo materno — che furono motivi e causa di tanto lungo entusiasmo per questa statua della chiesa dell'Annunziata a Trapani, compendio fortunato di goticismi francesi già nel '200 così diffusi nella stessa Francia e nel reame angioino di Napoli. Indifferente, inespressivo volto a piani levigati senza un solco di ombra, senza un tocco, uno solo, per mitigare la luce.

A paragonare quest'opera certa di Francesco Laurana trattenuta nel Duomo di Palermo, con quella che esiste nella chiesa Madre di Erice²¹ ritenuta come l'attuata promessa fatta da Francesco Laurana ai prelati di Erice per consegnarla al 25 marzo del '70, non si può non osservare subito la differenza: in questa, infatti, la modellazione è tutta in superficie, offerta alla luce e all'ombra, gentilmente, per generare un chiaroscuro sensibilissimo che ascende dalla base fermandosi al collo, modi, questi, tipici a Domenico Gagini (nella chiesa Madre a S. Mauro di Castelverde²², statua documentata 1480, a Geraci Siculo, a Licata, ecc.).

Più simile, invece, alla statua di Francesco Laurana del Duomo di Palermo ad Erice, nella chiesetta, chiusa al culto, di San Giovanni, mi apparve una statua di ottimo marmo e di perfetta modellazione (Fig. 9). Quando ritornai ad Erice per maggiore studio prima di pubblicarla come opera di Francesco Laurana la trovai mutilata (Fig. 8): mancava proprio la testa del bambino (Fig. 10) che era l'elemento più aderente alla statua della chiesa del Crocifisso di Noto opera documentata di Francesco Laurana.

²¹ Vedi p. 308 di questo fascicolo, fig. 8.

²² Vedi p. 312 di questo fascicolo, fig. 11.



9 Erice, Chiesa di S. Giovanni, Madonna col bambino. Fotografato nel 1937.



10 Particolare della Madonna di Erice (Figg. 8 e 9) : testa del bambino Gesù. Fotografato nel 1937.

Comunque, il desiderio immediato di avere un'altra statua di Francesco Laurana dimostra il consenso da parte dei prelati di Erice alla statua già eseguita da Francesco Laurana.

Nessun documento ci testimonia che nel Duomo di Palermo — dove però l'opera è stata tenuta sempre in grande amore — sia stato dato altro incarico a Francesco Laurana.²³

²³ Dall'attenta lettura del documento fatto in data del 16/8/1469 alla presenza di Paolo de Gammicchia arcivescovo del notaio Giovanni de Bulgarella, di Andrea de Odo etc., risulta che in una prima obbligazione di data antecedente e fatta presso il notaio Antonio di Messina a Palermo, Francesco Laurana si era impegnato di fare una immagine della Vergine Maria *ad instar et similitudinem imaginis marmoreae B. M. Virginis, quae est in conventu S. Mariae Annuntiatae extra civitatem Drepani* ed era stata trattenuta dalla Curia del Duomo di Palermo. Pertanto in questa obbligazione del 16/8/1469 *Franciscus Laurana, praesens coram nobis, habitator, ut asserit, urbi Panormi, et civitatis Venetiarum* promette di costruire e fare ordinare un'altra immagine della predetta Vergine *de petra marmorea, quam dictus Franciscus asseruit de proximo habuisse et habere in dicta urbe Panormi, ipsamque imaginem facere melioratam imaginis hujusmodi praedictae civitatis Drepani extra moenia dictae civitatis, vel saltem ad similitudinem imaginis praedictae...* e questa seconda immagine doveva essere sbozzata a Palermo, trasportata nella spiaggia di Bonagia poi, a spese della chiesa essere trasportata a Monte San Giuliano e quindi lavorare la predetta pietra *ad imaginem B. Virginis, modo et forma ut supra, et prout dictus Franciscus se obligavit facere dictam primam imaginem Panormi etc...* e darla completa per la festa dell'An-

L'introduzione ufficiale del Rinascimento dovette essere la cappella in onore di Santa Cristina di cui Pietro Speciale diede incarico a Domenico Gagini, opera importante per la quale, per la prima volta, si doveva interrompere sul lato sinistro la stesura delle severe mura della chiesa fatta costruire da Gualtiero Offamilio. Essa doveva risultare più sontuosa di quella che lo stesso Pietro Speciale aveva fatto erigere a ricordo del figlio Antonio morto giovinetto e sepolto nella Basilica di San Francesco. Il Ranzano, illustre umanista che della vita e delle opere di Pietro Speciale scrisse la storia, ce ne dà infatti notizia: *Struere sumptu suo coepit aedem ornatissimam in Divae Christinae singularis Panormitanorum patronae honorem; ubi, posteaquam discedet e vita, suum corpus marmoreo tumulo sepeliendum instituit.*²⁴ In qual modo Domenico Gagini l'abbia fatto costruire, se imitando quella di San Giovanni del Duomo di Genova *cum una volta, cum duobus crozeriis non si sa.*²⁵ In un documento, in data 8 maggio, quarta ind. 1470 (1471) un *Magister Franciscus de Aurilia de la Cava, habitator Panormi* si obbligava di abbattere la parete quanta fosse stata necessaria per porvi *quandam portam magnam marmore* nella cappella *fielda in eadem ala ad opus corporis Beatae Christinae* e doveva fare due altari uno rustico e l'altro con due gradini.²⁶

Nel 1474 la cappella non doveva essere stata terminata perché nel testamento di Pietro Speciale è scritto che egli voleva essere seppellito nella sua cappella nella Basilica di San Francesco se fosse morto a Palermo o in quella di Noto se là fosse morto.²⁷ In altro documento, infatti, già pubblicato dal Di Marzo²⁸, Domenico Gagini al 1º marzo, VIII ind. 1474 (1475) si obbligava al nobile Nicolò Bologna delegato a ciò dal Pretore Antonio di Mastrandrea e dai giurati e dal sindaco della Città di *facere et fabricare de novo quoddam opus de marmoribus intus quandam cappellam fundatam intus mayorem panormitanam ecclesiam* e completare l'opera entro il 24 luglio dello stesso anno per porvi il corpo di Santa Cristina. L'opera sarebbe stata

nunciazione il 25 marzo (1470). Secondo l'interpretazione del documento fatta dal *Di Marzo* (Belle Arti, loc. cit.) risulterebbe che, mentre la prima immagine doveva essere eseguita a perfetta somiglianza della statua del convento dell'Annunziata di Trapani, la seconda doveva essere eseguita eguale a quella già fatta e trasferita a Palermo e cioè non perfettamente eguale al modello di Erice ma doveva dare una immagine migliore di quella della città di Trapani. I committenti di questa seconda immagine venivano a riconoscere, quindi, la superiorità della statua fatta da Francesco Laurana rispetto al modello che gli era stato dato e desideravano quindi che la statua da consegnare il 25 marzo fosse più simile a quella di Palermo che a quella di Trapani. Sulla base del documento citato ma non tenendo troppo conto della interpretazione datane dal *Di Marzo*, è stata sempre attribuita a Francesco Laurana la statua rappresentante la Madonna col bambino che si trova nel Duomo di Erice, ritenendola quella promessa da Francesco Laurana in sostituzione di quella trattenuta a Palermo. Le continue perplessità a proposito di questa attribuzione sono state convalidate (Accascina, Aggiunte, p. 23 e nota 11) e l'opera è stata attribuita a Domenico Gagini per le affinità stilistiche incontrovertibili con le opere documentate di Domenico Gagini. Resta allora aperto il problema: è stata realmente fatta con il marmo che Francesco Laurana possedeva, la seconda statua per Monte San Giuliano più simile a quella del Duomo di Palermo che a quella del convento dell'Annunziata di Trapani? E se è stata fatta, dove si trova? Nel 1935 fu da me vista e fatta fotografare per semplice ricordo una statua in ottimo marmo sull'altare laterale della chiesetta di San Giovanni chiusa al culto, che, per raffinatissima modellazione, specialmente della testa del bambino, richiamava immediatamente la statua della Madonna col bambino del Duomo di Palermo e la statua della Madonna col bambino nella chiesa del Crocifisso a Noto. Soltanto nel 1958, dopo la guerra, mi fu possibile ritornare ad Erice per fotografare la statua di cui l'affinità stilistica con le opere di Francesco Laurana mi aveva già fatto sorgere il dubbio trattarsi di quella copia che, secondo il documento del 1469 riportato dal *Di Marzo*, Francesco Laurana prometteva di fare utilizzando il marmo in suo possesso in modo migliore (*melioratam imaginem*) della Madonna della chiesa della SS. Annunziata a Trapani e del tutto simile alla statua trattenuta nel Duomo di Palermo. Purtroppo ebbi la sgradita sorpresa di non trovare più nella statua la testa del Bambino, che era stata, evidentemente, asportata.

²⁴ *Di Marzo*, Gagini I, p. 82, nota 3.

²⁵ *Elia Gavarza*, Ricerche sull'attività dei Gagini architetti a Genova, in: Arte e Artisti dei Laghi Lombardi, vol. I, Como 1959, p. 174; p. 183, nota 5.

²⁶ *Meli*, Carnilivari, p. 263, doc. 74.

²⁷ *Meli*, Carnilivari, p. 261, doc. 70.

²⁸ *Di Marzo*, Gagini II, pp. 21-23, doc. 18.

stimata dallo stesso Antonio di Mastrantonio, signore di Castrogiovanni (Enna) e da Pietro del Campo. I lavori continuarono perché solo il 26 febbraio 1477 Domenico Gagini dichiara il saldo del suo credito di 150 once.

I lavori ripresero poi nel 1484 con la collaborazione di Giorgio da Milano e poi ancora alla fine del secolo da Gabriele di Battista. Ma questo complesso di opere certamente di grande valore fu distrutto secondo Gioacchino Di Marzo „grazie al detestabile genio di Ferdinando Fuga fiorentino, architetto della corte di Napoli, autore del più stolto e vandalico rinnovamento del duomo palermitano“.²⁹ Le poche decorazioni che secondo il Di Marzo si erano salvate da „sì grande ruina, nel sotterraneo di quel duomo“ erano „una mezza figura pregevolissima di detta Santa al naturale, con una palma nella destra ed un libro nella sinistra... da attribuire assai probabilmente a Domenico“ (oggi al Museo Arcivescovile di Palermo) e „... due belle statuette di mezzana grandezza in piedi, che pur ivi rimangono“³⁰ (Museo Arcivescovile di Palermo).³¹

Data la complessità dei lavori si dovrà pensare ad una attiva collaborazione di altri scultori e scalpellini, ad un vero e proprio cantiere aperto nel Duomo, ma poche date ci restano ad indicare la presenza già in questi anni di quel gruppo di maestri lombardi che svolsero una grande attività a Palermo e da Palermo si introdussero in tutta la Sicilia quali Giorgio da Milano, Gabriele di Battista e Andrea Mancino. Un collaboratore potrebbe essere stato Stefano di Martino identificato dal Di Marzo con Stefano de Cascino³², cittadino palermitano, che al

²⁹ Di Marzo, Gagini I, p. 84.

³⁰ Di Marzo, Gagini I, p. 85.

³¹ Tranne la esauriente documentazione raccolta dallo studioso siciliano Nino Basile (*La Cattedrale di Palermo: l'opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della tribuna di Antonello Gagini, Firenze 1926, pp. 121-150*) per giustificare l'opera di Ferdinando Fuga, la critica moderna non ha aggiunto particolari chiarimenti sulla decorazione della Cappella di Santa Cristina. Ai marmi visti dal Di Marzo e attribuiti a Domenico Gagini, altri se ne sono aggiunti che portano il nome di Domenico nella recente esposizione nel Museo Arcivescovile. Malgrado sia stato pubblicato qualche rilievo (Meli, Carnilivari, tav. 38) non si è proceduto ad un accurato studio tenendo presente i tre tempi della decorazione della Cappella di Santa Cristina ed ai diversi collaboratori: Giorgio da Milano nel 1484 e poi, dopo la morte di Domenico, Gabriele di Battista che ne riceve il pagamento dopo il giudizio che ne dà Pietro da Bonate insieme ai pittori Riccardo Quartararo e Antonello de Crescenzo.

³² Già il Di Marzo (Gagini I, p. 65) aveva proposto l'identificazione di Stefano de Cascino (al penultimo posto nell'elenco degli scultori che firmarono il „privilegium“) con Stefano di Martino palermitano ed io stessa (*Accascina, Sculptores*, p. 312, nota 55) avevo accennato alla possibilità che una statua della Madonna col bambino al Palazzo Arcivescovile di Agrigento con la rappresentazione di Monserrato potesse essere identificata con quella che nel 1475 era stata commissionata da Matteo Pujades di Agrigento a Stefano di Martino. Recentissime ricerche nell'agosto del 1968 favorite dallo schedario fotografico del Professore Zirretta nell'archivio del Museo Civico di Agrigento, mi hanno permesso un chiarimento su tale questione. Poiché il documento del 15 aprile 1475 indica una statua di Santa Maria di Monserrato *Assectata et sic assectata sit altitudinis palmorum quinque absque scannello* non mi par dubbio che debba identificarsi con la statua di tali proporzioni rappresentante la Madonna seduta col bambino e sullo scannello lo stemma di Monteserrato e lo stemma di Matteo Pujades (un monticello con l'ulivo) che trovasi nella nicchia alla parete destra della cappella a sinistra dell'altare maggiore del Duomo di Agrigento, statua che dalla decorazione del seggio con braccioli a voluta ionica e testina di cherubo di chiara derivazione fiorentina mostra non spregevoli qualità di modellazione. Purtroppo non si è fatta la documentazione fotografica perché il Duomo è chiuso per lesioni riportate nel terremoto del gennaio 1968. La stessa forma del seggio e anche simili modi stilistici si riscontrano in una statua della Madonna col bambino nella chiesa di Santo Spirito ad Agrigento che poggia però sopra una base di più ampie proporzioni di scuola gaginiana. Tali due statue, nel permetterci una iniziale comprensione delle qualità di questo scultore, ci fa escludere completamente che la statua del Palazzo Arcivescovile possa appartenervi, più verosimilmente infatti, essa appartiene ai primi del '500 ed è opera della scuola di Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro. Stefano di Martino, probabilmente, ha collaborato ai lavori per il palazzo di Matteo Pujades ad Agrigento al quale appartengono alcuni piccoli capitelli con lo stemma Pujades e una trabeazione con una ghirlanda al centro sostenuta da angioletti, elementi tutti che si trovano al Museo Civico di Agrigento. Anche a Naro, però, Matteo Pujades dovette fare eseguire lavori nel nuovo stile rinascimentale: della romanica chiesetta di Santa Caterina (dove recentemente sono state raccolte le opere già da me segnalate nella chiesa di Santa Barbara e nella Matrice vecchia)

24 novembre 1473 esigeva da parte di Domenico Gagini un acconto di 30 once dichiarando che se dopo quindici mesi non avesse ricevuto il resto avrebbe ricevuto in cambio una casa di proprietà di Domenico sita nel quartiere dell'Albergheria. La cifra veniva consegnata dal pittore Guglielmo da Pesaro.³³

Lo scultore più importante del gruppo lombardo era Pietro da Bonate al quale, nel 1472, viene affidata l'esecuzione di un seggio marmoreo reale da apporre all'estremità del coro ligneo già esistente sulla parete destra.³⁴ Purtroppo anche di questa opera non ci resta che la descrizione: *Il soglio reale dalla parte del vangelo ha cinque scalini di marmo alto dal pavimento cinque palmi: ai suoi fianchi vi fan riparo due gran tavole di marmo lavorate a trabicola. La spalliera è messa a mosaico con porfidi e marmi. Sopra si vedono due angioletti volanti che sostengono nel tetto una corona gigliata. La piegatura della spalliera che si piega a forma di torello è disposta a forma di un cielo tempestato di stelle e rose d'oro, sopra detta copertura s'alza a dare finimento al soglio il timpano con due cornici in mezzo ai quali, in una fascia, si legge a lettere ben grandi: prima sedes, corona regis et regni caput. Sopra si vedono tre scudi tenuti, ognuno di essi, da due angioletti: quello di mezzo ha l'armi della Sicilia, quello della destra ha l'armi della chiesa palermitana e quello della sinistra ha l'armi della città di Palermo.*³⁵

Come avvenne per il fonte marmoreo, anche per questo seggio si fece eseguire, sul pilastro di fronte, nel 1544 il riscontro con un altro seggio da servire all'Arcivescovo affidandone l'incarico a Fazio e Giacomo figli di Antonello Gagini e a Fedele e Scipione da Corona cognato e nipote, i quali, come risulta dalla descrizione, si erano mantenuti fedeli all'esempio del seggio reale ripetendo *il torello a forma di cielo... ornato da stelle e rose d'oro.*³⁶

Quanto sarebbe stato utile per la qualificazione stilistica di questo scultore divenuto il butta-carte di Francesco Laurana potere avere quest'opera completa o in parte specialmente perché eseguita al '72 in una sede così importante come il Duomo !

Fu proprio il Di Marzo il primo a proporre per il fonte marmoreo del Duomo di Palermo (Fig. 11) il nome di Domenico Gagini contro le precedenti attribuzioni fatte dall'Amato e dal Gallo indicando anche i motivi della sua attribuzione: in merito alla visibile derivazione dall'arte dei fiorentini maestri che aveva fatto pronunziare in nome di Donatello, egli rievoca l'educazione fiorentina ricevuta da Domenico, vede nella decorazione un rapporto con l'arte lombarda, segnala i rapporti con l'arca di San Gondolfo a Polizzi, rileva la forma elegantissima di congegno per cui sulla „pila... sorretta da una mensola formata dal gruppo di tre angioletti in piedi, fu dato luogo in fondo a quella spalliera ornatissima, tutta scolpita al di dentro di preziosi rilievi di storie, su cui si erge al di sopra quel cupolino di vago stile, o come dicevasi allora *cappello*, sormontato nel centro da una svelta statuina del Gabriele“.³⁷

il portale gotico presenta una riquadratura con lo stemma Pujades e un soffitto ligneo a cassettone. Fra le sculture che ornano adesso questa chiesetta oltre alla Madonna col bambino già segnalata da M. Accascina (Di Giuliano Mancino e di altro Carraresi a Palermo, in: Boll. d'Arte 44, 1959, pp. 324-336 [326, fig. 6]), e una statua policroma in legno di derivazione gaginiana ed altre due più popolari, esiste un bellissimo fonte marmoreo ornato sull'orlo della pila da un rilievo formato da testine che sorreggono un tralcio di fiori e frutta di una immediata derivazione da Jacopo della Quercia il che fa convalidare quanto ha scritto il Valentiner sulla educazione di Domenico Gagini svoltasi anche a Lucca alla presenza del sarcofago di Ilaria del Carretto (Valentiner, Development, p. 86).

³³ Di Marzo, Gagini I, p. 80, nota 1.

³⁴ Accascina, Sculptores, p. 273 e nota 13 e 14.

³⁵ Antonino Mongitore, Dell'Istoria Sacra di tutte le chiese di Palermo, manoscritto. Palermo, Biblioteca Comunale, Qq E 3, p. 157.

³⁶ A. Mongitore, op. cit.; cf. Di Marzo, Gagini I, p. 544.

³⁷ Di Marzo, Gagini I, pp. 88-89. — G. M. Amato, op. cit. (vedi nota 18), lib. VI, cap. V, p. 122 (che attribuisce il fonte ad Antonello Gagini). — Agostino Gallo, Elogio storico di Antonio Gagini, Palermo 1821, p. 24.

Particolare interesse ha la descrizione che il Di Marzo dà della base della pila che era, a suo tempo,

formata da una mensola con tre angioletti in piedi come si vede anche nel fonte marmoreo di Trapani, mentre nell'altra pila, posteriormente eseguita, la mensola era ornata da due angioletti sovrapposti di cui uno, quello di sotto, aveva una cornucopia. Già il *Di Marzo* avvertiva che era stato fatto uno scambio fra le due pile con relative mensole ma, nella descrizione egli precisa che al fonte antico, questo di Domenico Gagini, si apparteneva la pila con la mensola sostenuta da tre angioletti in piedi. Nelle foto Alinari dei due fonti vediamo che il fonte antico (Alinari n. 19.512) presenta la mensola con i due angioletti di cui uno con cornucopia, che secondo la descrizione del *Di Marzo* apparteneva al fonte posteriore, mentre nell'altro fonte (Alinari n. 19.513) appare una mensola ornata da cariatide di assai scarsa modellazione che è proprio la mensola che oggi vediamo sotto la pila del fonte di Domenico Gagini. Quando è scomparsa l'antica mensola con il gruppo di tre angioletti? Se noi mettiamo a paragone il fonte di Trapani con il fonte di Palermo non possiamo non rilevare quanto valore abbia nell'accordo generale dell'opera il gruppo fortemente modellato e chiaroscuro che sorregge la pila e il valore di quelle testine aggettanti alla base del rilievo con lo stemma dei Marinai per preparare l'ampiezza raggiunta dalla spalliera prima di piegarsi a cupola, mentre nel fonte di Palermo si rivela e si avverte subito con disagio l'interruzione fra il rilievo del „Battesimo“ e la pila e l'incoerenza fra la piatta modellazione della figurina sulla mensola e l'aggetto della pila. In tanti e così assidui spostamenti e restauri subiti dalle opere di scultura appartenenti al Duomo, quest'ultimo relativo al fonte di Palermo, non è stato però il più grave.



11 Palermo, Duomo, Fonte marmoreo (foto 1968). Qui attribuito a Domenico Gagini, Pietro da Bonate, Gabriele di Battista e altri, tra il 1475-1480.



12 Particolare del fonte (Fig. 11): interno della cupola, visto dal lato destro.



13 Particolare del fonte (Fig. 11): interno della cupola, visto dal basso.

E non si può non approvare, una per una, le osservazioni del Di Marzo. Anche a noi sembra „nuova“ questa forma del fonte battesimale in quel misurato e musicale elevarsi e ampliarsi della spalliera fino ad aprirsi in cupola che si conclude con sapienza orientale in un ottagono di base, ornato, come un diadema, da ghirlande di fiori e testine di cherubi ma che resta però sospesa, per metà, senza sostegno, in felice compromesso tra nicchia e cupola carica di esperienze antiche e moderne (Fig. 12 e 13).

Esperienza anche rinascimentale, nell'accordo fra il diametro della pila e quello della cupola, tra la concavità dell'una e la convessità dell'altra, nella misura calcolata, graduata con sensibilità estrema in cui le varie parti convergono in sintesi.

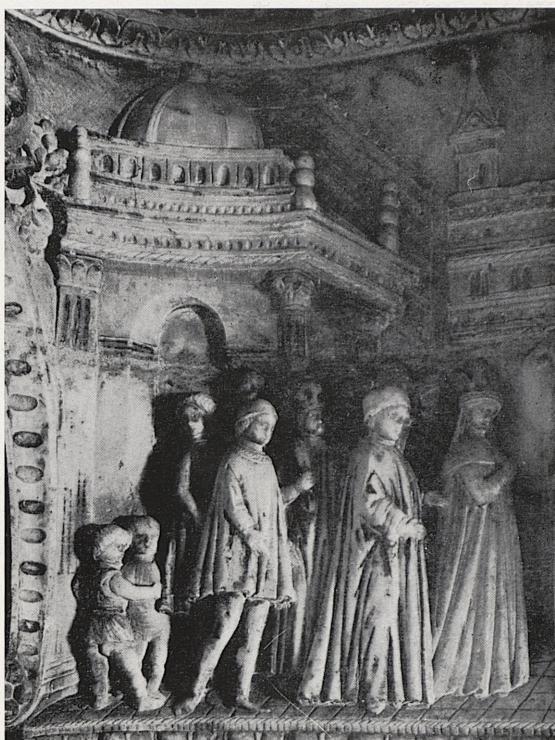
Ideazione e disegno nell'opera appartengono a Domenico Gagini?

Almeno nella modellazione è certa, senza dubbio, la presenza di Domenico Gagini in quelle foglie che cadono sulla cupola, tutte morbide, vibranti di linfa, in quelle testine di fanciulle innocenti che sostengono il bel festone di frutta e fiori (Fig. 14): Domenico che è stato a Firenze proprio mentre sorgeva la Cappella Pazzi, che si è incontrato con Desiderio da Settignano, che ha visto Donatello e ha visto Jacopo della Quercia a Lucca, Domenico che ha vissuto in pochi anni, accolte e mai più dimenticate, le eccitanti esperienze dei grandi maestri del Rinascimento.³⁸

³⁸ Valentiner, Development.



14 Particolare del fonte (Fig. 11): decorazione esterna della cupola.
Attribuita a Domenico Gagini.



15 Particolare del fonte (Fig. 11): parte sinistra del rilievo rappresentante la Benedizione del fonte. Attribuito a Domenico Gagini.



16 Particolare del fonte (Fig. 11): parte destra del rilievo rappresentante la Benedizione del fonte. Attribuito a Domenico Gagini.

E certa ci appare la presenza di Domenico Gagini nel grandioso rilievo rappresentante la Benedizione del fonte battesimale (Fig. 15, 16).

Il fonte al centro e spazi intorno; a destra il Vescovo, forse Gualtieri Offamilio che legge le parole di rito e dietro, il popolo e donnine genuflesse; a sinistra una regina ed un re e dignitari e bimbetti irrequieti: un procedere lento, una attenzione protesa, un gran silenzio tutto ottenuto con rapporto tra volumi e spazi, pieghe illuminate e solchi di ombre; altezze degradanti da una parte e dall'altra come nei frontoni dei templi greci, una misura, un ritmo classico mai ancora visto in Sicilia.

Ma guardiamo anche quella folla che assiste: il gruppo delle tre donnine con la mantella alla catalana, con volti sfioriti e stirati come quelli delle altre che pregano nella nicchia della sacrestia della Chiesa di S. Barbara a Castelnuovo di Napoli (Fig. 17), ai piedi di quella Vergine li, tutta agghindata ed elegante, e poi anche, ad uno ad uno, quei popolani con i berretti aderenti alla testa ed i volti pur così attenti e vivaci e plasticamente modellati, l'un dopo l'altro diversi e tutti espressivi di una umanità profonda così come ci appaiono sempre i ritratti di Domenico Gagini come, ad esempio, il ritratto di Pietro Speciale nel Palazzo Raffadali a Palermo (Fig. 18), bellissimo nella sua maturità incipiente ma ancora ricco di pensiero e di volere nello sguardo.³⁹

³⁹ Il busto di Pietro Speciale attribuito a Domenico Gagini già dal *Di Marzo* (Gagini I, p. 73), da *S. Bottari* (Per Domenico Gagini, in: *Rivista d'Arte* 17, 1935, pp. 76-85) e dal *Valentiner* (Statuette, p. 108).



17 Napoli, Castelnuovo, Chiesa di S. Barbara, Madonna col bambino e adoratori. Attribuito a Domenico Gagini.



18 Domenico Gagini, Ritratto di Pietro Speciale, marmo.
Palermo, Palazzo Raffadali (ex Palazzo Speciale).

Ma guardiamo ancora l'accurata prospettiva che fa da sfondo alla scena dell'inaugurazione del fonte. Ancora una volta, il pensiero viene riportato a Napoli, a quel rilievo (Fig. 19) che decorava la grande porta della Sala dei Baroni architettata da Guglielmo Sagrera⁴⁰ nel quale rilievo Domenico Gagini aveva esaltato la classicità di Napoli ricordando il tempio dei Dio-scuri e il teatro romano di Napoli.⁴¹ Può darsi che questa visione prospettica sia soltanto una

⁴⁰ Roberto Pane, Note su Guillermo Sagrera architetto, in: Napoli Nobilissima (III^a ser.) 1, 1961/62, pp. 151-162. Gabriel Alomar, Los discípulos de Guillermo Sagrera en Mallorca, Napoles y Sicilia, in: Napoli Nobilissima (III^a ser.) 3, 1963/64, pp. 85-96; 125-135.

⁴¹ Bartolomeo Capasso, Napoli greco-romana, esposta nella topografia e nella vita, Napoli 1905, tav. XV. Riccardo Filangeri, Castel Nuovo, reggia angioina ed aragonese di Napoli, 2^a ed., Napoli 1964, p. 132: „... ebbe questa porta le più svariate attribuzioni: Domenico Gagini, Francesco Laurana, Domenico di Monte Mignano, Pietro Di Martino, senza parlare di quello anacronistico di Giuliano da Majano...“. Ma „... il rilievo col corteo del trionfo può bene ascriversi ad uno degli artisti dell'arco e la classica serenità che ispirava dalla equilibrata composizione faceva pensare a Francesco di Laurana e al suo collega e poi seguace Domenico Gagini“.

Mentre Émile Bertaux (L'arco e la porta trionfale di Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castelnuovo, in: Archivio Storico per le Province Napoletane 25, 1900, pp. 27-63) riteneva che la prospettiva architettonica del rilievo rappresentasse una veduta ideale di Roma, è stato dimostrato che si tratta di una città antica che ne adornavano il foro ove era rappresentato il corteo.

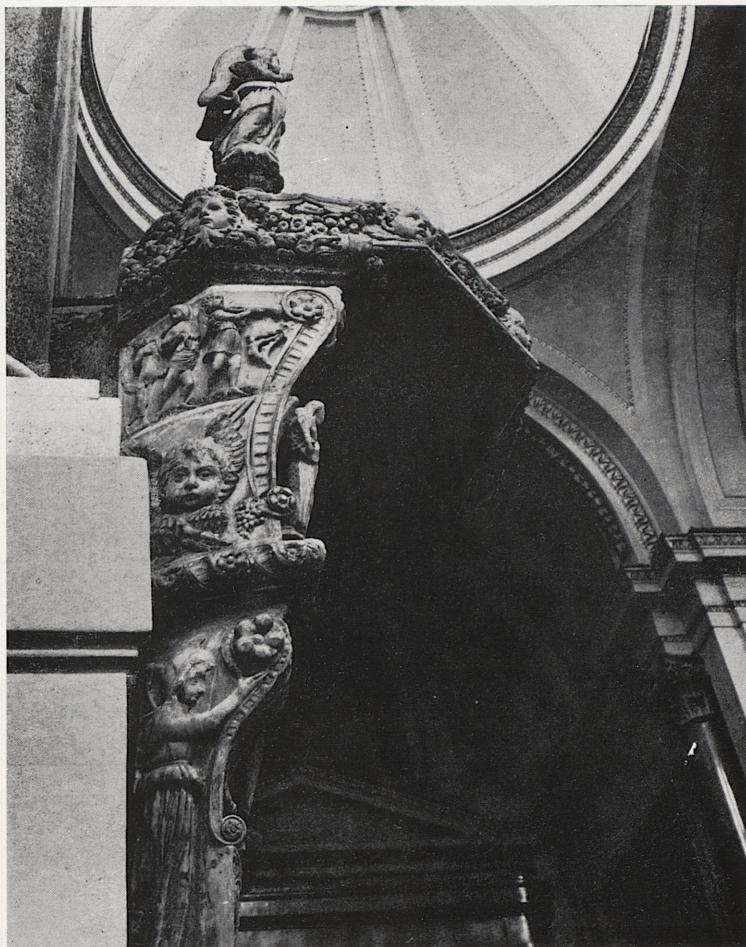
L'attribuzione a Domenico Gagini già sostenuta dal Burger (vedi nota 9), dal Venturi (ibid.) e dal Valentiner (Statuettes, p. 107), continua anche in Charles Seymour Jr., Sculpture in Italy 1400 to 1500 (The Pelican History of Art), Harmondsworth 1966, pp. 137-138.



19 Domenico Gagini, Rilievo della sovrapposta della Sala dei Baroni (prima dell'incendio), 1458. Napoli, Castelnuovo.

visione ideale di città così come si credeva che fosse il rilievo prospettico sul fondo della rappresentazione dell'ingresso di Alfonso II a Napoli, ma potrebbe anche darsi che Domenico Gagini abbia voluto fermare in una sintesi prospettica qualche elemento della città che appariva dietro la grande mole della Cattedrale fatta costruire da Gualtiero Offamilio (1184/85) precettore prima e poi cancelliere di Guglielmo II. Certamente Palermo non poteva apparirgli come l'aveva visto nel 1184/85 Ibn-Giobair „cinta di muri merlati e di nobili palazzi, anfiteatri ben disposti e giardini e gradinate e l'atrio regio con portici“ o come l'aveva visto il geografo Idrisi „frequentissima di torreggianti palazzi, di eccelsi e nobili castelli, moschee, fondachi, bagni e botteghe dei grandi mercadanti“⁴² ma era pur eccitante il complesso architettonico della stessa Cattedrale con le torri scalarie e i campanili e la chiesa moschea di Santa Maria e la cupoletta bassa „strigilata“ e la bella strada porticata che univa il Palazzo Reale con le sue belle due torri di difesa al Palazzo Arcivescovile e la Cappella dell'Incoronata !

⁴² Ibn-Giobair in: Michele Amari, Biblioteca arabo-sicula I, Torino 1880-81, pp. 155-156; per Idrisi: M. Amari, op. cit., pp. 59-60. Guido Di Stefano, Monumenti della Sicilia normanna, Palermo 1955.



20 Palermo, Duomo, particolare del fonte (Fig. 11) : decorazione esterna del lato sinistro.

In tutto il fonte, è insistente il richiamo alle opere da lui stesso eseguite a Napoli: i pif-ferai che procedono aitanti (Fig. 20) che appaiono nell'arco di Alfonso d'Aragona⁴³ e di nuovo vedremo nell'arca di San Gaudenzio a Polizzi⁴⁴, le volute di nastro seghettato che pur in quel-l'opera di Napoli appaiono, argomento di controverse attribuzioni⁴⁵, ma in questo eccesso

⁴³ Valentiner, Dell'Aquila, p. 506 e fig. 8. Ch. Seymour Jr., op. cit., p. 138.

⁴⁴ Accascina, Aggiunte, p. 19, fig. 1.

⁴⁵ Esclusa dal Valentiner (Development, p. 82) l'opinione del Rolfs (vedi nota 9) che faceva Francesco Laurana condiscipolo di Domenico Gagini sulla base della citazione del Vasari di un brano del Fila-rete (vedi anche S. Bottari, Nuovi studi su Domenico Gagini, in: *Siculorum Gymnasium*, N.S. 2, 1949, pp. 324-330) e insistendo sulla giovanile età di Francesco Laurana è stata limitata al massimo l'attività di Laurana all'Arco di Alfonso d'Aragona riducendola all'esecuzione del fregio sopra il rilievo rappresentante il trionfo del Re e a qualche altro elemento. In compenso di tanta limitazione Rafaello Causa (Sagrera, Laurana e l'Arco di Castelnuovo, in: Paragone n. 55 Arte, 1954, pp. 3-23) dopo aver indagato quale doveva essere in quegli anni la cultura artistica di Francesco Laurana è pervenuto a generose attribuzioni non del tutto accettate però dalla più recente critica.



21 Pietro da Bonate,
Angiolo del portale
del Duomo di Mes-
sina.



22 Palermo, Duomo, Angio-
lo sulla cupola del fonte
(Fig. 11). Pietro da Bo-
nate?

di decorazioni si nota una esecuzione diversa, non delicata e flessibile, da mano più dura, da scalpello più greve. È indubbiamente la partecipazione di qualche altro scultore, per esempio, di Pietro da Bonate⁴⁶ che è là, nel Duomo stesso, e che era stato con Domenico Gagini anche nella Basilica di San Francesco quando sorgeva la ricchissima Cappella Speciale e Pietro, col giovane Francesco Laurana, lavorava alla cappella del magnifico Antonio Mastrantonio (che alla morte di Pietro Speciale prenderà la direzione dei lavori di Domenico Gagini nella cappella di Santa Cristina nel Duomo). Quali erano stati i contatti fra Domenico Gagini, lo scultore prediletto da Pietro Speciale venuto a Palermo con una fama già matura per le opere di Genova e di Napoli e Pietro da Bonate di cui ignoriamo la precedente attività, educazione ricevuta e tutto? E possiamo pensare ad una collaborazione anche nel disegno dell'opera ricordando il particolare elogio a lui tributato per quel seggio in cui „il dossale si piegava a forma di cielo trapunto di stelle“? E Pietro da Bonate non ha presenziato, lavorato e forse dato, il disegno di quel fonte della Cappella dei Marinai così direttamente ispirato al fonte di Palermo?

Ma le domande non sono retoriche, esse vengono suggerite in realtà da quell'angelo con le ali dritte verso il cielo che sta sulla cupoletta del fonte (Fig. 22), per il richiamo immediato irrefutabile che presenta con le statue dei due angeli sulle edicole gotiche e con quella dell'Angiolo Annunziante del timpano del portale del Duomo di Messina (Fig. 21). Un richiamo insistente, per quella sostanza plastica molle, quasi d'impasto lievitato, percorsa da solchi inquieti in cui l'ombra si include sempre più addentro, senza resistenza in struttura interna;

⁴⁶ Accascina, Sculptores, pp. 273-282, figg. 1 e 6-11; Accascina, Indagini, pp. 1-2.



23 Pietro da Bonate, Frammento della decorazione del portale del Duomo di Messina. Messina, Museo Nazionale.

in quei volti dal tenero mento sporgente, e bocca e occhi e palpebre e capelli, tutto indicato appena appena, in superficie, come da un bulino, e quelle mani gonfie nel palmo e quelle dita sottili, lunghe, dissanguate, lì lì per disciogliersi così come le hanno tutti gli altri angioletti musici e cantori apparsi dal sotterra della spianata del Museo Nazionale di Messina (Fig. 23, 24) ⁴⁷, frammenti preziosi che rendono possibili molte attribuzioni.

Una lunga attività, quella svolta da Pietro da Bonate: dal primo contratto del '68 per la Cappella Mastrantonio, nella Basilica di San Francesco a Palermo, al '77 *residens in urbe*, all' '87, al secondo posto nell'elenco degli scultori che approvano il *privilegium*, al 1501 quando è chiamato a far la stima dell'arco di marmo eseguito da Gabriele di Battista insieme ai pittori Riccardo Quartararo, Antonello Decrescenzo, una attività di 33 anni per lo meno, rappresentata unicamente dai lavori compiuti per il portale di Messina che però si svolsero in un periodo di circa dieci anni e che sono rappresentati da statue crollate per il terremoto del 1908, restaurate e anche rifatte. Incertezze di giudizio quindi, ma anche incertezze di stile dovettero apparire a Pietro da Bonate: passare da una imposta imitazione delle sculture di Andrea Babboccio per continuare l'opera nel portale di Messina mentre proprio allora nella sua bottega

⁴⁷ I risultati delle cognizioni effettuate sulla spianata di San Salvatore dei Greci dal 1950 al 1963 per prendere visione di tutto il materiale plastico e architettonico là raccolto dopo il terremoto del 1908 e là abbandonato, si trovano in rapporto al complesso architettonico in M. Accascina, Profilo dell'Architettura a Messina dal 1600 al 1800, Roma 1964.



24 Pietro da Bonate, Frammento della decorazione del portale del Duomo di Messina. Museo Nazionale.

a Palermo, per tre anni, c'è Francesco Laurana, temperamento affascinante; continuare a lavorare mentre incensi e mirra sono offerti a Domenico Gagini intorno al quale ronzano come calabroni tutti i colleghi lombardi, Andrea Mancino, Gabriele di Battista, Giorgio da Milano ai quali si aggiunge anche il primogenito di Domenico il triste e malinconico Giovannello all'88 emancipato e poi il secondogenito Antonello e poi anche il genero di Gabriele di Battista, cioè Giuliano Mancino, quest'altro ricco lombardo che si impone con i suoi marmi ben lustri e levigati, non poteva, tutto ciò favorire una continuità stilistica che riuscisse anche ad opporsi all'ultima ondata della corrente catalana e tanto meno a fargli dimenticare quel suo amico Francesco di cui vedeva le poche opere esaltate, imitate e imitabili.⁴⁸

⁴⁸ Sull'attività di Pietro da Bonate vedi l'Appendice, pp. 294-295.



25 Gabriele di Battista, Fonte battesimale, 1485. Santa Lucia del Mela (Messina).

Un altro scultore anch'egli lombardo e spesso per lavori vicino a Pietro da Bonate dovette partecipare alla esecuzione di questo fonte del Duomo di Palermo, io penso, per la parte sottostante al rilievo della benedizione del fonte: Gabriele di Battista da Como⁴⁹ scultore che lavora molto insieme al fratello architetto Cristoforo da Como e che già appare a Palermo nel 1472 — come da un recente documento — per assistere ad una compra di quintali di formaggio fatta da Giorgio da Sebenico.

Di questo lombardo ho cercato di ricostruire l'attività da quando vidi a Santa Lucia del Mela il fonte (Fig. 25) da lui eseguito a Palermo nel 1485, così piacevole nell'ideazione e nella sicura plastica da farmi pensare, ottimisticamente forse, che potesse anche appartenergli la decorazione della Cappella Ventimiglia a Castelbuono.

⁴⁹ Accascina, Sculptores, pp. 295-297, figg. 32-39; Bibliografia note 52-54. Meli, Carnilivari; Meli, Costruttori.



26 Trapani, Museo Nazionale, Fonte marmoreo, 1486. Attribuito a Gabriele di Battista.



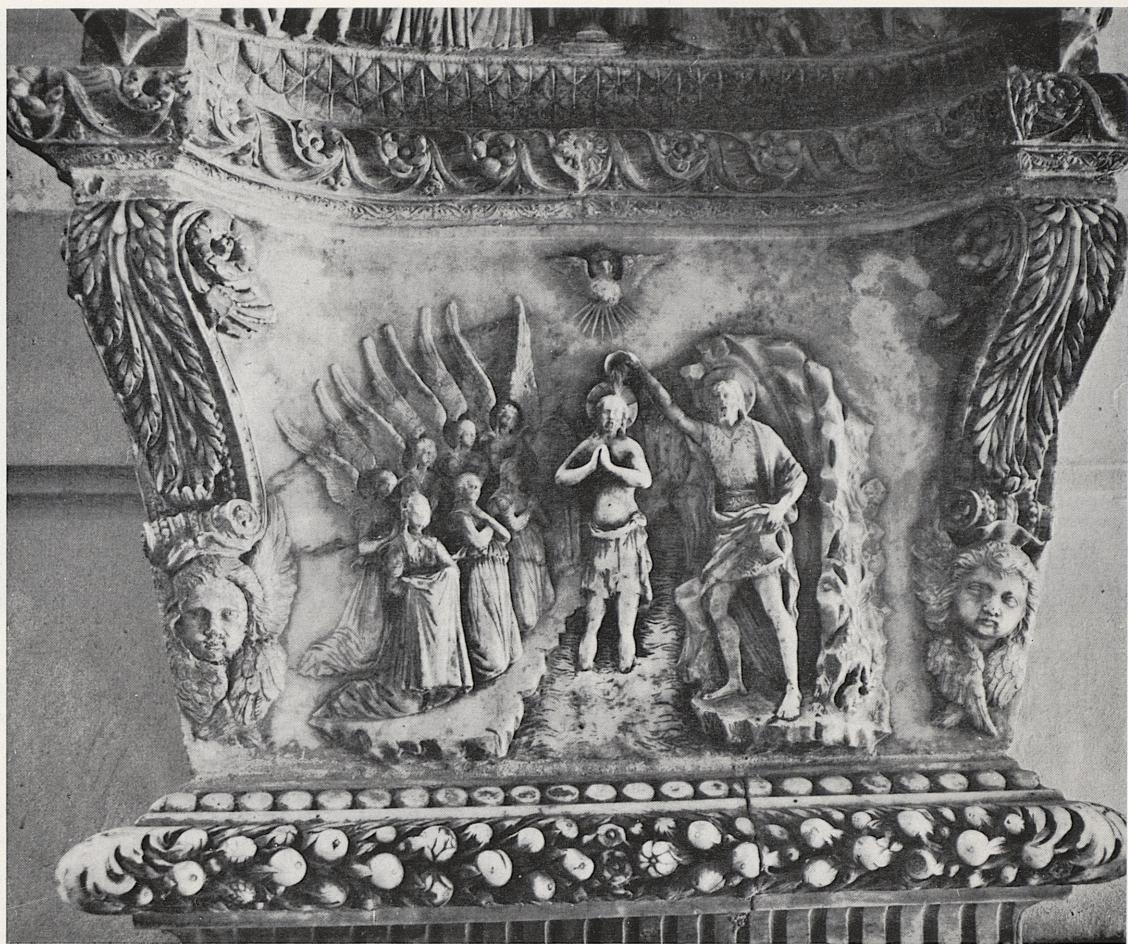
27 Palermo, Duomo, particolare del fonte (Fig. 11); decorazione esterna del lato destro. Attribuita a Gabriele di Battista.

I recenti documenti pubblicati dal Meli in merito al fonte della Cappella dei Marinai e ad altri lavori a Ciminna, a Mirto, aggiungendosi agli altri già noti in merito ai lavori della Cappella di Santa Cristina nel Duomo vidimati, al 1501, da Pietro da Bonate con altri pittori, permetteranno un giudizio più sicuro sulla sua attività nell'ultimo trentennio del '400. Intanto gli si può con certezza attribuire, come parte del lavoro da lui eseguito nel fonte della Cappella dei Marinai il rilievo con l'insegna dei marinai (Fig. 26) fiancheggiata da mensole coperte da fogliame e sostenute da testine di cherubi e per l'identità stilistica che tale decorazione presenta con quella che decora la parte esterna del rilievo rappresentante il Battesimo di Gesù nel fonte di Palermo (Fig. 27), siamo proclivi a ritenere che proprio in questa parte abbia lavorato Gabriele di Battista. Ma se paragoniamo la scena del Battesimo del fonte di Palermo (Fig. 28) con quella del fonte di Trapani (Fig. 29) i contatti si perdono con Gabriele di Battista e, invece, appaiono più stringenti con un rilievo rappresentante il Battesimo che orna un tondo del fonte attribuito da me a Giorgio da Milano, fonte che trovasi nella chiesa Madre di Polizzi Generosa (Fig. 30).

Scultore anch'egli interessante, Giorgio da Milano, che troviamo attivo come architetto a Messina⁵⁰ dove venne incaricato di costruire per il Palazzo del Magnifico Nicolò Balsamo *porticatum lapidibus marmoreis albis et bonis* con una decorazione agli stipiti del portone di foglie e uccelli mentre nell'architrave doveva esservi un libro aperto e le armi del Balsamo.

Anche per lavori di costruzione nella Cappella di Santa Cristina al Duomo era stato chiamato da Domenico Gagini che preso da furore quando egli lo pianta in asso per continuare il suo lavoro a Cefalù. Lavorò specialmente come scultore e ciò gli dovette dare stima e con-

⁵⁰ Di Marzo, Gagini I, pp. 57-64; II, doc. 13. Di Marzo, Gagini I, p. 64, nota 1. Accascina, Sculptores, pp. 283-292, figg. 24-29; Accascina, Indagini, pp. 8-9.

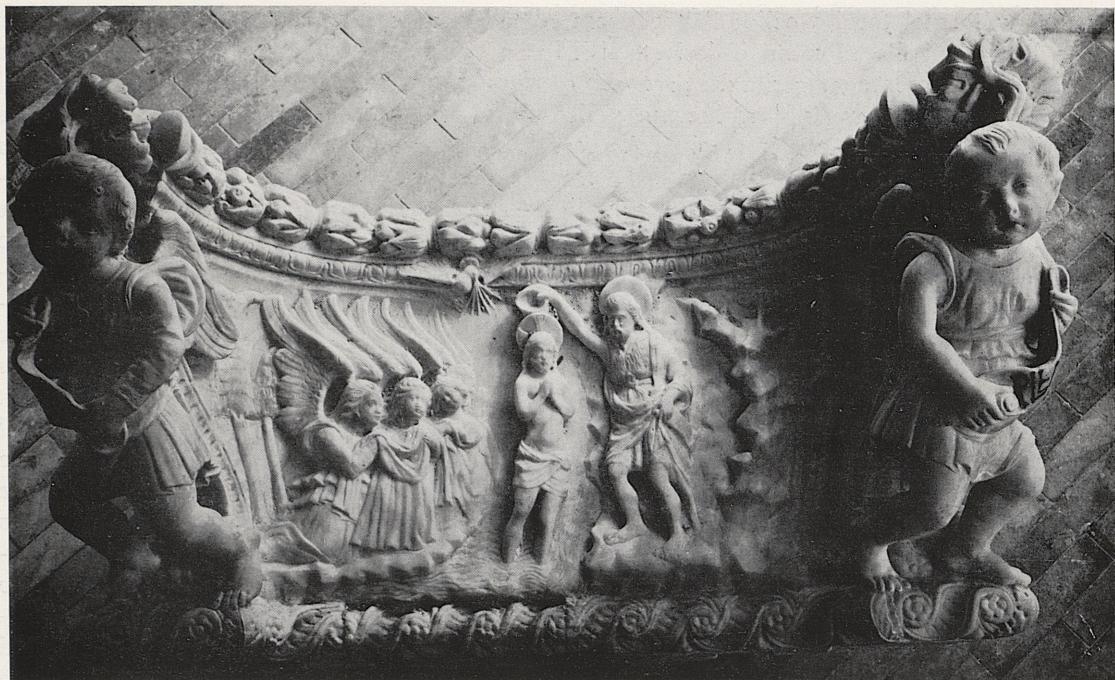


28 Palermo, Duomo, particolare del fonte (Fig. 11): il Battesimo. Attribuito a Giorgio da Milano.

senso specialmente da parte dei vari prelati nelle chiese dei paesi delle Madonie ed anche ricchezza se, nel suo testamento lascia i propri averi a beneficio della costruzione di un Ospedale a Petralia Sottana.

Ma, al solito, come per Gabriele di Battista, non siamo informati né dell'attività antecedente alla sua venuta in Sicilia né a quella del primo decennio e le opere documentate sono poche e distanti nel tempo: la Madonna della Presentazione (1487) nella chiesa di Santa Maria di Gesù a Termini Imerese, per molti elementi — capelli lunghi, ondulati e sparsi sul petto, Bambino Gesù sdraiato sulle braccia e dito in bocca — richiama due statue di maggior pregio — una esistente e vista nella chiesa Madre di Polizzi⁵¹ e l'altra, nobilissima, vista in fotografia come esistente in una chiesetta presso Piraino — che mostrerebbero una certa nobile indipendenza dagli esempi di Domenico Gagini e dall'altra, si direbbe, un certo ricordo dalla Madonna col bambino nel Duomo di Palermo, opera di Francesco Laurana, nella fissità ico-

⁵¹ Vedi p. 311 di questo fascicolo, fig. 10.



29 Trapani, Museo Nazionale, particolare di acquasantiera.



30 Giorgio da Milano, Pila dell'acqua santa, 1483. Polizzi Generosa (Palermo), Chiesa Madre.

nica del volto, nel tornito collo; l'altra opera, databile ante 1496, la Icona marmorea della chiesa Madre di Castelbuono è derivata dall'Icona della chiesa Madre di Collesano opera grandiosa, chiaramente suggerita dai „*retabli*“ catalani, uscita dalla bottega di Domenico Gagini nella quale era in corso un'involuzione gotico-catalana. La dimostrano anche, l'Icona della chiesa Madre di Isnello con lo stemma Aragona e Santacolomba (1489) e l'altra della chiesa Madre di Cammarata (1490) di grandiose proporzioni, m. 4,83 × 2,46 (Fig. 31), e la giustifica, il rinnovato gusto alla catalana dei committenti come Francesco Abatellis e della moglie Anna Soler, di Gaspare Bonnet, mercante catalano, di Matteo Pujades, anch'egli catalano i quali favoriscono, nell'ultimo trentennio del 1400, l'introduzione fra gli artigiani che lavoravano agli ordini di Matteo Carnilivari, di maestri majorchini, come Giovanni Casada e Giovanni Cibrera o di architetti come Vincenzo Sagrera operante a Palermo nel 1494⁵² mentre orafi, tessitori compivano opere alla *catalanisca* ed un grande orefice *aurifex panormitanus* Pietro di Spagna compiva opere che resteranno esemplari fino a tutta la prima metà del 1500.

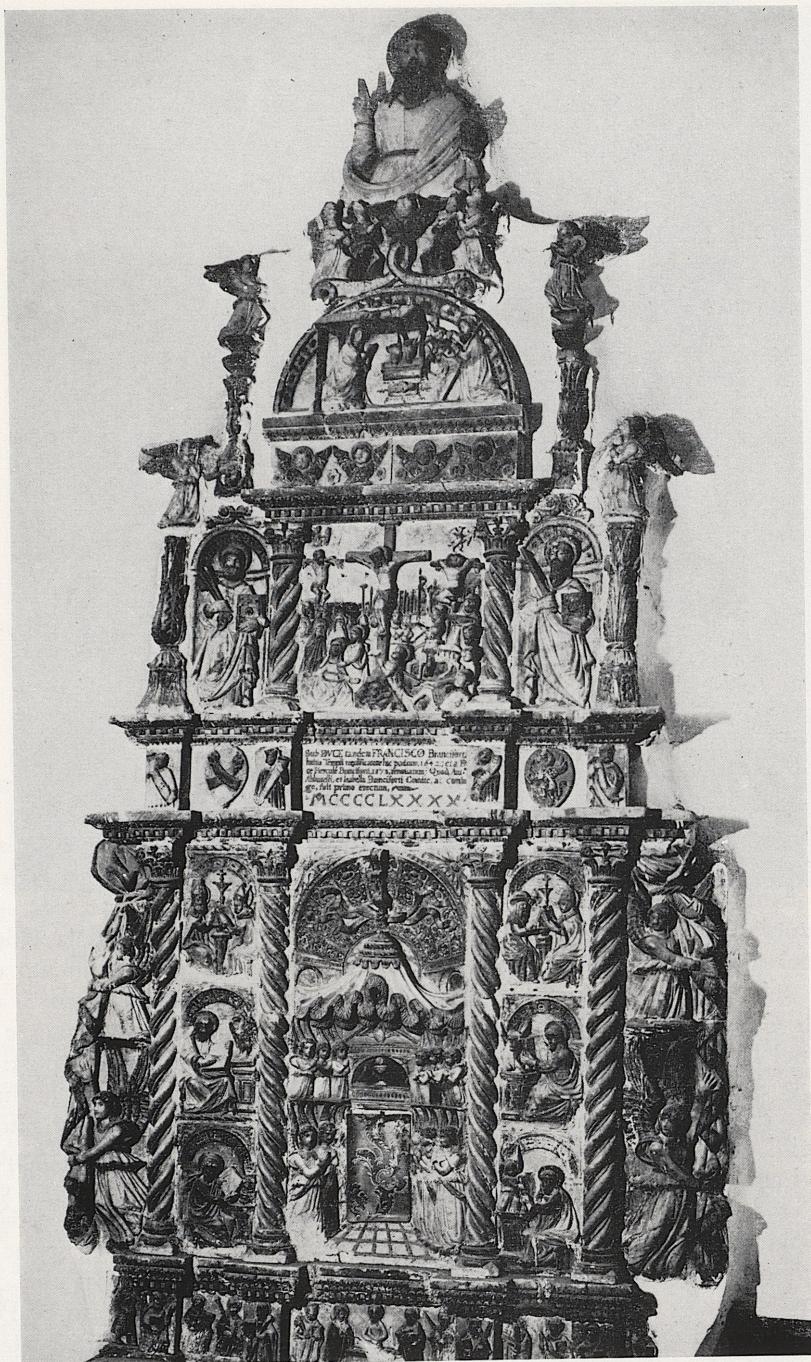
Il fonte del Duomo di Palermo si presenta, quindi, come un lavoro di équipe di tutto il gruppo dei maestri lombardi: Domenico Gagini, Pietro da Bonate, Gabriele di Battista e Giorgio da Milano così come lo è il fonte della Cappella dei Marinai di Trapani. Cambi e scambi di esperienze, di tecnicismi, appaiono in quest'opera così come è avvenuto nell'arco di Alfonso d'Aragona a Napoli e tutto questo favorisce la coagulazione di repertorio, il formarsi di una nuova „iconografia“ rinascimentale e il rapido formarsi del primo manierismo che ha per centro di irradiazioni Domenico Gagini. Sarebbe stato particolarmente utile l'esistenza di tutti gli elementi della famosa Cappella Speciale che per la data in cui furono fatti i lavori, 1463⁵³? sarebbe stato il documento di grande importanza per riconoscervi l'apporto di Domenico Gagini appena venuto da Napoli nell'ambiente palermitano. Questa cappella, esaltata da Pietro Ranzano *havi edificatu di bellissimo marmo una nobili cappella in la ecclesia di Santo Franciscu et avila cum splenduri di artificusa opira et di preciusi doni mirificamente illustrato*⁵⁴ dovette essere l'esempio di tutte le altre cappelle monumentali che vennero eseguite a Palermo e in altre città della Sicilia. Già è stata segnalata per la Cappella Mastrantonio nella Basilica di San Francesco la derivazione dalla Cappella di San Giovanni del Duomo di Genova per il motivo dei riquadri che ornano il prospetto della cappella, al quale motivo si può aggiungere l'altro dell'identità del rilievo architettonico del primo riquadro a sinistra con il rilievo architettonico sul fondo della Benedizione del fonte appartenente all'opera che illustriamo nel Duomo di Palermo.

Più sicura deduzione in merito alla validità offerta dagli esempi dati da Domenico Gagini per tutto l'ultimo trentennio del '400 ci offre a Mazzarino la cappella monumentale del principe Giovanni Branciforte morto nel 1471 che dalla chiesa annessa al Convento del Carmine è passata al portico facente parte oggi degli Uffici Municipali. È l'unica cappella della quale esistono anche se arbitrariamente ricomposti tutti gli elementi e cioè, il sarcofago con la figura del defunto (Fig. 32) e oltre al sarcofago quattro alto rilievi rappresentanti le quattro Virtù cardinali (che appaiono derivati dai quattro rilievi attribuiti a Pietro da Bonate nella Basilica di San Francesco), un rilievo rappresentante la Madonna col bambino (derivato dal rilievo dello stesso soggetto attribuito al maestro lombardo⁵⁴ proveniente dalla Basilica di San Francesco), da due rilievi rappresentanti San Pietro e San Paolo posti accanto al rilievo centrale della Madonna col bambino e infine la cassa tombale (Fig. 32) ha una decorazione a tre tondi

⁵² Meli, Carnilivari, pp. 68 e 78.

⁵³ Pietro Ranzano, *Delle origini e vicende di Palermo e dell'entrata di re Alfonso in Napoli. Scritture siciliane del sec. XV*, ed. G. Di Marzo, Palermo 1864, p. 51.

⁵⁴ Raffaello Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia (= Itinerari, musei, gallerie, monumenti d'Italia, 105)*, Roma 1962.



31 Cammarata (Agrigento), Icone marmorea, 1490. Bottega di Domenico Gagini.



32 Mazzarino (Caltanissetta), già Cappella Branciforte, Sarcofago di Giovanni Branciforte † 1471.

con le Virtù teologali inframezzati da candelabri lombardi che mostra di essere stata fatta nella stessa bottega dove vennero eseguite la cassa tombale a metà dimezzata ora esistente alla Galleria Nazionale di Palermo, l'altra perfettamente similare nella chiesa di San Francesco a Palermo sotto la lastra con la figura di Elisabetta Amodei (1498). L'iconografia di Giovanni Branciforte — mani guantate in croce sull'elsa della spada, labbra serrate, ecc. — si vede nel sepolcro di Antonio Grignano (1475) *clarus eques ... miles ab Alphonso* (Marsala, chiesa Madre⁵⁵) e poi ancora nel sepolcro di Artale Cardona, figlio di Pietro Cardona mandato da Alfonso a Naso al posto del ribelle Antonio Centelles (chiesa degli Osservanti a Naso⁵⁶) e poi ancora nel sepolcro di Gaspare De Marino, opera documentata di Andrea Mancino e Giovannello Gagini (1493) nel Duomo di Agrigento⁵⁷ (ornavano il sepolcro tre rilievi ora posti lateralmente rappresentanti la Madonna col bambino e due santi). Quanto si segnala vuole dimostrare che la composizione della prima cappella monumentale nel gusto del Rinascimento eseguita da Domenico Gagini, cioè la Cappella Speciale forse ornata da statuette rappresentanti le Virtù cardinali, rilievi con la Madonna col bambino e santi probabilmente ispirata ad esempi napoletani dovette essere l'esempio ripetuto dallo stesso Domenico e dai suoi collaboratori per appagare sollecitamente le richieste dei numerosi committenti. Mentre alcune decorazioni di sarcofagi ci mostrano sicuramente per l'esecuzione la diretta partecipazione di Domenico Gagini come nel sepolcro Grignano (1475) e in quello del beato Gandolfo di Polizzi (1482; Fig. 37) altri, fra questi citati e tutti simili, fanno pensare ad un'attività di bottega o ad una collaborazione insistente con uno di questi maestri lombardi che potrebbe anche essere Pietro da Bonate.

⁵⁵ Accascina, Aggiunte, p. 25, fig. 12.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Accascina, Sculptores, p. 301.



33 Messina, Museo Nazionale, Rilievo rappresentante San Giorgio. Attribuito a Domenico Gagini.

Il fonte marmoreo del Duomo di Palermo, eseguito in collaborazione, illumina quindi alcuni aspetti del „rinascimento“ della scultura in Sicilia, stabilisce rapporti, richiama l'attenzione su scultori di cui appena i nomi giungono a superare la zona del silenzio assoluto, ci presenta soprattutto il potere di irradiazione di Domenico Gagini nel primo periodo della sua permanenza a Palermo alla corte di Pietro Speciale.

Il gruppo delle opere documentate — l'arca di San Gondolfo (Polizzi) e la statua della Madonna nella chiesa Madre (San Mauro di Castelverde⁵⁸) — rappresentavano, come ho già scritto⁵⁹, il solo pilastro di appoggio per sostenere il lungo arco della sua vita dall'attività genovese (1448-1456) fino alla sua morte documentata al 1492 restando sempre un po' indecisa la partecipazione di Domenico Gagini all'arco di Alfonso d'Aragona e nella Sala dei Baroni a Castelnuovo a Napoli, pur essendo certa ivi la sua presenza negli anni 1456-1458. Ora, una maggiore concordia fra i critici sulla determinazione di questa attività napoletana, la scoperta

⁵⁸ Vedi p. 312 di questo fascicolo, fig. 11.

⁵⁹ Accascina, Aggiunte.



34 Messina, Museo Nazionale, Rilievo rappresentante la poetessa Elpis. Attribuito a Mino da Fiesole.



35 Messina, Museo Nazionale, Rilievo rappresentante Tiberio. Attribuito a Domenico Gagini.

della lastra tombale rappresentante Antonio Speciale facente parte della Cappella Speciale eseguita da Domenico Gagini al 1463 e, in ultimo, quest'opera marmorea del Duomo di Palermo con la collaborazione degli altri scultori lombardi operanti in Sicilia e specialmente il rilievo della „Benedizione del fonte“ così strettamente legato all'attività napoletana, offrono elementi per una valutazione più certa delle opere eseguite nel primo decennio della sua attività palermitana che dovette essere il più interessante periodo per acquisizioni ed elaborazioni di spunti creativi.

Possiamo convalidare, infatti, attribuzioni già proposte⁶⁰ come il fonte della chiesa di Caccamo nel quale il classicismo di tipo ellenistico romano appariva ben chiaro nella composizione serrata di foglie di acanto, di testine di cherubi a forte rilievo e in cui appaiono le stesse qualità della lastra tombale di Antonio Speciale (Basilica di San Francesco a Palermo), „una indisciplina piena di fervore e di slancio, un'indecisa ricerca di effetti di plastica forza e di enfatico pittoricismo ornamentale“; poi un rilievo ancora inedito ma già indicato, rappresentante San Giorgio che libera la principessa (Messina, Museo Nazionale; Fig. 33), in cui appare un classicismo più sicuro nell'inclusione armoniosa dei quattro elementi rappresentati. Ancora più questo classicismo si afferma nel rilievo rappresentante Tiberio (Messina, Museo Nazionale; Fig. 35) che richiama assai strettamente il rilievo di Mino da Fiesole (Firenze, Museo Nazionale) rappresentante Aurelio Cesare Augusto, così come allo stesso Mino da Fiesole può riportare il rilievo con il busto di Elpis (Messina, Museo Nazionale; Fig. 34) le quali opere, se non sono importate, potrebbero far pensare a un rapporto Domenico Ga-

⁶⁰ Accascina, Aggiunte, p. 27.



36 Militello di Val di Catania, S. Maria della Stella, Ritratto di Pietro Speciale, marmo. Attribuito a Domenico Gagini.

gini - Mino da Fiesole eventualmente avvenuto⁶¹ nell'ultimo tempo del soggiorno a Napoli data l'accertata presenza di Mino da Fiesole in quella città.

Nel rilievo del fonte di Palermo c'è da una parte, come si è visto, un ritmo di volumi, una definizione precisa di masse plastiche ma dall'altro, vi sono particolari di ritratti nella folla che assiste, nelle donne inginocchiate che ripresentano alla nostra attenzione il ritratto di Pietro Speciale (Palermo, Palazzo Raffadali; Fig. 18), il rilievo rappresentante lo stesso Pietro Speciale (Sagrestia della chiesa Madre di Militello di Val di Catania; Fig. 36), l'effige del Beato

⁶¹ Mario Pepe, Sul soggiorno napoletano di Mino da Fiesole, in: Napoli Nobilissima (III^a ser.) 5, 1966, pp. 116-120. W. R. Valentiner, A Portrait Bust of King Alphonso I of Naples, in: The Art Quarterly 1, 1938, pp. 61-68.



37 Domenico Gagini, Sarcofago di San Gaudioso, 1482. Polizzi Generosa (Palermo), Chiesa Madre.

Gaudioso nella lastra tombale di Polizzi (Fig. 37) e quella del vescovo Montaperti nel Duomo di Mazara del Vallo (Fig. 38) offrono dati di studio per un eventuale diretto contatto fra Domenico Gagini e Antonello da Messina.⁶² Da parecchi indizi, infatti, si può desumere che la prima sosta di Domenico Gagini in Sicilia, appena lasciata Napoli (1459) dovette essere proprio a Messina e non si può notare la coincidenza che dal 1460/65 è il periodo di permanenza di Antonello di ritorno da Napoli. Vi sono particolari da non dimenticare come ad esempio il fatto che il padre di Antonello, Mastro Giovanni di Antonio, scalpellino o muratore o scultore che fosse, nel 1466 riceveva un compenso per lavori fatti alla chiesa di Santa Maria delle Scale con stemma aragonese in un portale di gusto rinascimentale (Messina, Museo Nazionale) e che era stata ideata sull'esempio della chiesa di Santa Agrippina a Napoli.⁶³ A Messina, come già si è detto, lavorò Giorgio da Milano per il principe Balsamo, a Messina Pietro da Bonate; interrati nella spianata di San Salvatore dei Greci annessa al Museo, rilievi e frammenti del secolo XV il che non può fare escludere l'influenza che un'artista come Antonello da Messina anch'egli ritornato da Napoli, abbia esercitato per introdurre il Rinascimento anche nella scultura. Un incontro fra Domenico Gagini e Antonello da Messina, a parte i dati cronologici, viene suggerito dalla qualità stessa dei ritratti di Domenico nei quali si mantiene

⁶² S. Bottari, Antonello, Milano-Messina 1953. *Idem*, La pittura del Quattrocento in Sicilia, Messina-Firenze 1953.

⁶³ Accascina, Indagini.



38 Domenico Gagini, Sarcofago del Vescovo Montaperto (particolare), 1485. Mazara del Vallo (Trapani), Duomo.

sempre volutamente e viva un'intuizione realistica del modello e diremmo anche una ricerca di valori espressivi.

Al termine dell'esame di quest'opera mi pare poter concludere che essa sia stata ideata e disegnata da Domenico Gagini con una dubbia collaborazione di Pietro da Bonate nel periodo di tempo fra il 1470 e il 1475, periodo ricco di grandi valori e in cui Domenico si afferma come il pioniere e il rappresentante del Rinascimento in Sicilia. Altri scultori che potrebbero essere stati, a mio parere, Gabriele di Battista e Giorgio da Milano continuarono l'esecuzione dell'opera nel tempo fin verso il 1480.

*

Alla più approfondita conoscenza dell'arte di Domenico Gagini porta anche un notevole contributo un'opera inedita (Fig. 39-42) che si trova nell'atrio del Palazzo Pretorio di Palermo e così nell'ombra e così ad un primo sguardo misteriosa nella sua composizione perché formata da una colonna di porfido, da un capitello (?) con rilievi, da una conca marmorea al centro della quale sta una statua rappresentante Palermo, da non favorire l'immediata attenzione degli studiosi. Quest'opera, infatti, risulta inedita dal punto di vista di classifica-stilistica mentre è stata ripetutamente descritta.⁶⁴

Al 1816 abbiamo infatti nella guida di Palermo, fatta da Gaspare Palermo⁶⁵, una accurata descrizione: „Proseguendo la salita si presenta in una gran nicchia ornata di marmi il Genio di Palermo con la epigrafe scritta in uno scudo — FIDELITAS — sostenuto da una mezza colonna di porfido nella quale sono incavate diverse fenditure che servono di campioni per la diversa grossezza delle tavole di fuori regno vendibili. Il Genio suddetto sta assiso sopra un sasso e questo dentro un'ampia conca nell'orlo della quale sta scritto PANORMUS CONCA AUREA, SUOS DEVORAT, ALIENOS NUTRIT“.

Vi sono pure nel capitello della colonna dei bassorilievi tramezzati da sei puttini che rappresentano dentro sei ghirlande ossia corone di fogliame, diverse azioni di una donna e di un'aquila. Vedesi in una la donna che porge il cibo all'aquila, in un'altra le dà una bevanda in un vaso, nella terza vedesi l'aquila in atto di recare alla donna una preda, quasi simile si scorge la quarta, sebbene travedesi nella bocca dell'aquila un fanciullo (Fig. 40), nella quinta la donna in atteggiamento supino, come se fosse morta e svolazzante l'aquila su di essa e nell'ultima si scorge una gran fiamma e l'aquila in atto di gettarvisi dentro. L'iscrizione del labro della conca, quantunque in qualche parte è a segno maltrattata da rendersi illeggibile, per quanto però se ne è potuto cavare dice: „... celebris aquilae gloria eductam a virgine retulisse gratiam aves primo mo....s aggerentem defuncta postremo in rogum accensum ei i.....iecissee.....mul confla.....sse“.

Queste parole sono tratte da Plinio nel lib. 10 cap. 5 della sua „Storia naturale“, da cui possono supplirsi quelle che sono corrose: ecco come stanno in Plinio: *Est per celebris Aquilae gloria, eductam a virgine retulisse gratiam, aves primo mox deinde venatus aggerentem, defuncta postremo, in rogum accensum eius inieccisse et simul confagrasse.*

Il lavoro della scultura tutta dà indizi di essere dei bassi tempi ma riguardo all'iscrizione il Principe di Torremuzza nella sua raccolta delle iscrizioni antiche di Palermo è di parere che ritrovata la conca e rilevandosi in essa queste figure volle forse taluno applicarvi il racconto di Plinio con avervi fatto incidere l'iscrizione sopradetta. La forma di caratteri ben fatti e ben contornati in una perfezione che non appresero i marmorari prima di due o al più tre secoli addietro ed il vedere situate le lettere come poste per forza e molte di esse una dentro all'altra, giusto come è necessario di farsi quando una lunga scrittura si dubita non potere altrimenti entrare tutta nel luogo ove devesi adattare sono, pel Torremuzza, indizi quasi certi per li quali a tempi non tanto antichi debba l'iscrizione riferirsi. Sopra la finestra laterale a detto nicchione si legge in un marmo: *Antiqui Panormitani Genii simulacrum quod sordibus foedum humi neglectum jacebat, ad debitum cultum decentemque locum est Senatus jussu traslatum D. Joanne Comite Vigintimilio ... D. Francisco Bosco (ecc.) ... 1596.*

Questa iscrizione non si vede più, ma nel 1886 si scriveva „si viene a conoscenza che la statuetta del Genio di Palermo stette per molti anni prima negletta e buttata al suolo chissà dove...“.⁶⁶

⁶⁴ Vincenzo Di Giovanni, Palermo restaurato, a cura di G. Di Marzo (= Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia, Serie II, vol. I), p. 223. — Gioacchino Patti-Ferrara, Il Palazzo Civico di Palermo nella storia e nell'arte, Palermo 1952, pp. 37-38.

⁶⁵ Gaspare Palermo, Guida istruttiva della città di Palermo ecc., vol. I, Palermo 1816, p. 137.

⁶⁶ G. Patti-Ferrara, op. cit.; ivi a p. 9 stampa con la topografia di Palermo.



39 Palermo, Palazzo Pretorio, parte di una fontana con rilievi rappresentanti storie dell'aquila e stemma di Palermo, qui attribuiti a Domenico Gagini.

I più recenti studi sul Palazzo Municipale aggiungono altre notizie: sotto il governo del viceré Giovanni Ventimiglia, Marchese di Geraci sposato in seconde nozze con una Branciforte Barrese sarebbero stati riuniti i tre elementi di diversa sorte e provenienza e cioè la colonna di porfido, il capitello (?), la conca e la statua di Palermo che avevano avuto una diversa sorte e una diversa provenienza. Lateralmente alla colonna di porfido si vedono oggi due statuette rappresentanti due genietti, uno con lo scudo dell'aquila palermitana, l'altro con le armi dei Ventimiglia inquartate con quelle dei Barresi; viene indicata anche l'importanza delle rappresentazioni dell'aquila che sarebbe divenuta lo stemma di Palermo per la fedeltà e per la devozione ai romani. Purtroppo però, nessun'altra indagine si è estesa sulla provenienza di quella parte ornata da rilievi che sta fra la colonna e la conca marmorea.

In mancanza di altre notizie, quindi, possiamo contare su quelle che vengono suggerite dalla stessa opera: poiché la decorazione gira tutto intorno e poiché l'argomento delle figurazioni è pertinente sempre allo stemma di Palermo, si potrà dedurre che questo complesso doveva appartenere al Palazzo Pretorio e doveva essere visto da ogni parte intorno sicché poteva appartenere al fusto di una fontana di tipo rinascimentale. Siamo d'altra parte informati che al 1463 Pietro Speciale, il 24 e il 21 luglio, presenziò due sedute del consiglio civico per decidere la costruzione di un Palazzo Pretorio *condicenti aquista nostra città e per conservare le munizioni e avere luogo adatto per conservare i privilegi della città*. Secondo il Meli, i lavori vennero affidati a Giacomo Bonfante architetto ordinario al Senato al quale lo stesso viceré aveva confermato in una lettera del 4 settembre 1467 il privilegio di sovrintendere ai lavori pertinenti all'amministrazione della Città. Furono completati i lavori fra il 1476-1478 regnante Giovanni d'Aragona del quale si vedeva lo stemma⁶⁷.

In un'antica stampa in cui appare la topografia di Palermo^{67a} è riprodotto il palazzo nella sua primitiva forma quattrocentesca e nella piazza antistante si vede una fontana a bacini digradanti di tipo rinascimentale. Poiché la carta topografica è del 1500, questa fontana non può essere identificata con quella di grandiose proporzioni eseguita dallo scultore fiorentino Francesco Camilliani, venduta alla città di Palermo nel 1573 e posta nella piazza da Camillo Camilliani e da Michelangelo Naccherino.⁶⁸ Si può quindi congetturare che, appunto per far posto al nuovo acquisto sia stata tolta la precedente fontana di cui i pezzi conservati prima e poi abbandonati furono ripresi, nella misura rimasta e nel 1596 ricomposti nel modo che attualmente si vede.

Queste considerazioni porterebbero alla conclusione che gli elementi ornati da scultura possono avere costituito, come si è detto, la parte centrale tra un bacino più grande e uno più piccolo di una fontana. Il fatto che le decorazioni si riferiscono all'Aquila, insegnia di Palermo, non può lasciar dubbio sulla sua appartenenza o al Palazzo Pretorio o alla Piazza Pretoria.

La scelta di motivi decorativi esaltanti la devozione di Palermo a Roma, le storie dell'Aquila sul testo di Plinio (Fig. 40), rientra certamente nell'ambito culturale umanistico di Palermo favorito da Pietro Speciale. Vi aveva insegnato Antonio Cassarino, da Noto, il grande grecista già maestro a Costantinopoli e poi insegnante di Pietro Ranzano (1428-1492) che viveva a Palermo, fedelissimo ad Alfonso d'Aragona, a Pietro Speciale e pieno di ammirazione per le opere di Domenico Gagini; vi erano poeti in latino e in greco a Palermo come a Noto, come a Messina che suggerivano epigrafi esaltanti come quella sul sepolcro di Antonio Speciale o quella del rilievo di Jaimo Sisa (Messina, Museo Nazionale) che sembra dettato dal famoso Vitale

⁶⁷ Fedele Pollaci Nuccio, Fondazione del Palazzo di Città. Nuovi documenti cavati dall'Archivio Comunale di Palermo, in: Nuove effemeridi siciliane (vedi nota 1), Serie III, vol. I, Palermo 1875, p. 289, doc. 2. - Meli, Carnilivari, p. 70.

^{67a} Vedi nota 66.

⁶⁸ Di Marzo, Gagini I, p. 809-813.



40 Particolare della fontana (Fig. 39): Storia dell'Aquila.

tanto è simile nella cadenza musicale all'epigrafe dettata per Antonio Beccadelli: *has tibi dat violas immortalesque amarantas etc.*⁶⁹ In questo clima, Domenico Gagini ebbe ad ideare la fontana per il Palazzo Pretorio scegliendo come protagonista l'Aquila, stemma di Palermo, motivo questo che appare, quasi come una firma, nel fonte di acqua benedetto del 1464 documentata opera sua (Salemi⁷⁰) e nell'altro fonte della chiesa di Santa Caterina di Naro che certamente gli appartiene.

⁶⁹ Di Giovanni, op. cit., p. 16.

⁷⁰ Di Marzo, Gagini II, p. 21, doc. 17.

Se, infine, passiamo ad osservare più direttamente i rilievi che ornavano questa fontana, anche se non conoscessimo quanti incarichi Pietro Speciale dette a Domenico Gagini non soltanto per sculture ma per decorazione architettonica — basti pensare al testamento del 1475 fatto da Pietro Speciale in cui disponeva che i marmi che si trovavano nella bottega di Domenico dovessero essere disposti sul ponte fatto costruire da lui e dalla moglie Berta — un solo nome fra i tanti scultori operanti a Palermo, viene indicato ed è quello di Domenico Gagini.

Sono inconfondibili questi genietti alati a forte risalto plastico (Fig. 40), con le gambe divaricate divenuti quasi una firma che, dalle decorazioni della Cappella di San Giovanni a Genova passano, così scomposti in fanciullesca impudicizia in una statua, inedita, rappresentante la Madonna col bambino facente parte della Cappella Montaperti nella chiesa Madre di Marsala; sono inconfondibili le ghirlande di alloro che avranno sempre freschezza di linfa ripetute con sommo gradimento in molte opere e nelle ghirlande, sul piano di fondo, con nitido scatto plastico e ritmica cadenza si compongono, in vari modi, le figure dell'aquila e della donna.

E nella parte alta, nell'ascesa delle figure che vanno verso la Carità (Fig. 41, 42), in quella sostanza plastica tutta offerta alla luce e all'ombra, con solchi lievi, come timorosi di sciupare il marmo ma evocativi ora di una bocca sospirosa e anelante, ora di piume e di riccioli, e soprattutto nella rappresentazione della Carità dal largo grembo che accoglie, raccolti al petto i bimbi, è inconfondibile la mano di Domenico Gagini che unisce plasticità di modellazione e nel tempo stesso un pittoricismo ottenuto con sequenze rapide di ombre e luci.

Qui, in quest'opera, appaiono caratteri diversi che nel rilievo della Benedizione del fonte (Palermo, Duomo): un gusto diverso nel riportare tutte le figurazioni in superficie senza intervalli di spazio come appare altre volte: sulla basetta della statua della Madonna col bambino a me apparsa tutta sola nel suo pulviscolo d'oro nella chiesa di Santa Maria della Porta a Geraci Siculo (Prov. Palermo), o sulla base della Madonna del Soccorso a San Mauro di Castelverde⁷¹ o ad Erice sulla basetta della statua della Madonna col bambino con la scena della morte della Vergine, bellissima, con gli apostoli piangenti, stralunati, l'un sopra l'altro come in un mosaico bizantino ma tutti vivi nei gesti sospesi, negli occhi umidi di pianto, in un espressivismo reso dal fluire e rifluire sulla superficie dell'ombra e della luce.

Se poniamo accanto questi frammenti al rilievo della Benedizione del fonte nell'Opera del Duomo mi pare giusto di confermare quanto altra volta scrissi a proposito dell'iter stilistico Domenico Gagini: „Nel percorso della sua vita in Sicilia, il gusto della definizione plastica della forma, la concisa fermezza disegnativa, si è mutato radicalmente: spinto dalle sollecitazioni esteriori di esempi catalani con ricca e violenta policromia, Domenico venne preferendo sempre più effetti pittorici spingendoli, nelle basette, quasi alle porte di un conciso impressionismo...“.⁷²

Sì pensa cioè che nel primo periodo del suo soggiorno a Palermo acclamato e sostenuto dall'autentico mecenate quale fu Pietro Speciale, Domenico Gagini fu e volle essere l'assertore del Rinascimento, del nuovo stile riconfermando i valori della forma plastica, i valori del ritmo, della prospettiva, è e vuole apparire l'artista che afferma e porta un messaggio stilistico. Il fonte del Duomo di Palermo mostra in tutto questo messaggio.

Le cose mutano col passare degli anni, col vivere in un ambiente come quello della Sicilia occidentale sempre anticlassico, col vivere a Palermo dove un grande architetto Matteo Carnilivari costretto, bene o male, ad aderire al gusto dei committenti di origine catalana rinnova modi e forme del gotico cedendo alla pressione di scultori di Majorca come il Casada o il Ci-brera⁷³ anche se a contrappeso affidava la decorazione dei capitelli ai maestri lombardi come

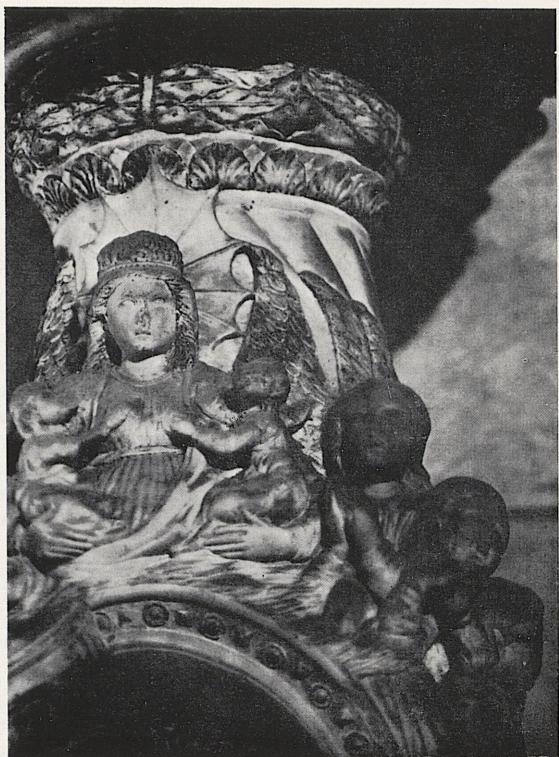
⁷¹ Vedi p. 312 di questo fascicolo, fig. 11.

⁷² Accascina, Aggiunte, p. 21.

⁷³ Meli, Carnilivari, p. 68.



41 Particolare della fontana (Fig. 39) : Stemma di Palermo.



42 Particolare della fontana (Fig. 39) : La Carità.

Gabriele di Battista e Andrea Mancino. Il grande scultore a poco a poco cede alla ricerca di effetti pittorici, ad una modellazione più fluida e rapida, interrotta spesso da contrappunti a forte rilievo; poi, come spesso avviene, accanto alla fatica di vivere a lungo c'è la fatica di adeguare per necessità al gusto degli altri, di copiare e far copiare se stessi, di dar lavoro agli amici o a Giovannello, sempre così triste e ombroso ma, fino all'ultima opera consegnata dopo la sua morte, la Madonna col bambino del Duomo di Marsala, riesce a mantenere dignità e gentilezza di tocco.⁷⁴

E possiamo ben concludere con il Valentiner: „The fact is, that he is one of the best Italian sculptors of the late Gothic and early Renaissance period, outside of Florence, far more interesting as an artistic personality and in his development than Laurana“.⁷⁵

⁷⁴ Meli, Carnilivari, tav. XLV.

⁷⁵ Valentiner, Development, p. 87.

APPENDICE

L'ATTIVITÀ DI PIETRO DA BONATE A PALERMO

Al tentativo di ricostruire l'attività di Pietro da Bonate, lombardo, che lavorò a Palermo nell'ultimo trentennio del '400 e ancora attivo al 1501 (quando era chiamato a fare perizia dei rilievi eseguiti da Gabriele di Battista nella Cappella di Santa Cristina nel Duomo di Palermo insieme ai pittori Riccardo Quar tararo e Antonello de Crescenzo) offrono un notevole contributo le opere parte integre e poste in situ sul portale del Duomo di Messina e parte in frammenti (Museo Nazionale di Messina). Da queste opere documentate di Pietro da Bonate si possono desumere alcuni suoi modi stilistici di questo periodo di tempo: chiaramente goticheggianti alcuni, ma non privi di interesse, ed altri più decisamente lauraneschi che appaiono infatti già nella statua dell'Annunziata. Si può procedere allora a formare due gruppi di opere che presentano affinità per simili modi stilistici. Nel primo è già inclusa la statua della Madonna col bambino del Museo Nazionale di Messina negando risolutamente l'attribuzione a Francesco Laurana; per la simiglianza stilistica — già del resto osservata — le porrei accanto la statua della Madonna col bambino del Museo Civico di Castelvetrano⁷⁶ e anche parte della statua già attribuita a Domenico Gagini ed ora a Francesco Laurana⁷⁷ detta della Madonna di Loreto nella chiesa di San Domenico a Castelvetrano e aggiungerei anche la statua della Madonna col bambino inedita salvatasi dal terremoto del 1968 che colpì la cittadina di Salemi (in restauro alla Galleria Nazionale di Palermo).

I frammenti del portale (Messina, Museo Nazionale): una testina di angioletto, un particolare di un suonatore ed altri frammenti, testimoniano un modo stilistico eguale: contorni della forma e dei particolari a solchi come incisi dalla punta di un bulino lasciando la superficie compatta e dura, piuttosto inerte. Sono gli stessi modi che si trovano nel rilievo della lastra funeraria di Jaimo Sisa (1488, Museo Nazionale di Messina), del rilievo rappresentante Pietro Speciale (1470, Casa Barresi a Trapani), nel busto di giovane (Galleria Nazionale di Palermo) e quindi nella lastra tombale di Cecilia Aprile (1495, Galleria Nazionale di Palermo). Per quest'ultima opera è sempre aperta la questione dell'attribuzione o no a Francesco Laurana malgrado gli stessi critici, che la sostengono, siano d'accordo nel riconoscere la scarsa validità dell'opera. Proprio il Valentiner ha proposto un ritorno di Francesco Laurana a Palermo solo per eseguire questo sarcofago dato che, a parer suo, non vi era localmente altro scultore essendo già morto nel 1492 Domenico Gagini e non potendo pensare ad Antonello Gagini. Tale proposta, entusiasticamente accettata dal Causa, dal Patera, dal D'Elia non è giustificata dalle qualità stilistiche dell'opera che mostra invece un lauranismo stanco e affaticato per il quale è più attendibile l'attribuzione a Pietro da Bonate, ancora in attività, e per l'esistenza, verso il 1495, di un buon numero di scultori come Giorgio da Milano, Gabriele di Battista, Andrea Mancino, ecc., che attivamente lavoravano a servizio dei „grandi“ munifici come Guglielmo Aiutamicristo, Francesco Abatellis, Pietro La Grua, Gaspare Bonnet per i palazzi che proprio in quel periodo andavano sorgendo a Palermo. Dato il silenzio assoluto sul nome di Laurana dopo il 1471, può sembrare strano che egli sia stato invitato a venire a Palermo dopo vent'anni e più di sua assenza solo per eseguire il sarcofago di Cecilia Aprile.

D'altra parte mi sembra evidente il rapporto, già brevemente segnalato⁷⁸, tra il sarcofago di Cecilia Aprile del 1495 e quello antecedente, datato del 1488, di Laura Rosso nella chiesa di San Domenico a Militello Rosmarino (prov. di Messina) (risvolto della veste lanosa e ornato in basso da quattro galloni sovrapposti, la cuffietta aderente alla dura plasticità del capo ornato al bordo da un galloncino ondulato la quale opera può essere attribuita a Pietro da Bonate per il legame che essa presenta con le statue documentate di Pietro da Bonate nel portale del Duomo di Messina. Tutto ciò non vuole però portare alla conclusione che Pietro da Bonate sia l'unico responsabile del lauranismo siciliano ma vuole fermare l'attenzione su questo scultore lombardo che per ben trentacinque anni ha svolto la sua attività a Palermo e a cui già nel 1468 era stato affidato il compito di eseguire la Cappella Mastrantonio, con la partecipazione di Francesco Laurana nella Basilica di San Francesco.

Su questa cappella occorrerà un rinnovato esame tenendo conto dell'ambiente culturale della Basilica di San Francesco e della Cappella Speciale e della Cappella Branciforte a Mazarino. In merito alla partecipazione di Francesco Laurana nessun dubbio per me che egli abbia eseguito la statua della Madonna

⁷⁶ V. Scuderi, op. cit. (vedi nota 10), pp. 4-5. — Benedetto Patera, Sull'attività di Francesco Laurana. Precisazioni, ipotesi e conferme, in: Annali del Liceo Classico «G. Garibaldi» di Palermo, 2, 1965, pp. 526-550 (p. 546).

⁷⁷ B. Patera, loc. cit.

⁷⁸ M. Accascina, Di Giuliano Mancino ecc. (vedi nota 32), p. 325, fig. 4.

col bambino con relativa base ed avrei senz'altro proposto come opera di Francesco Laurana una lastra tombale rappresentante una figura di giovane in armi bianche e cane ai piedi corrispondente alla descrizione fattane dal Mongitore⁷⁹ esistente al Museo Arcivescovile a Palermo, ma quest'opera, a detta di Monsignor Pottino non proviene dalla Basilica di San Francesco ma dalla chiesa di San Giovanni e Giacomo. Data la bellezza dell'opera e per mio conto la sicura appartenenza a Francesco Laurana stavo per iniziare una più approfondita ricerca per darne notizia dell'attribuzione nella mia conferenza del 3 dicembre 1968 al Kunsthistorisches Institut quando mi fu detto dal Dott. Bernini direttore della Galleria Nazionale di Palermo che era in corso di stampa un suo articolo intitolato: „Francesco Laurana 1469-1471“ che sarebbe apparso sul Bollettino d'Arte del Min. della P. I., fasc. III-IV, 1966 (apparso nel 1969). Per cortesia verso il collega ho sospeso le mie ricerche.

⁷⁹ In *Di Marzo*, Gagini I, p. 44.

ZUSAMMENFASSUNG

Berücksichtigt man, dass die Renaissance in Sizilien auf dem Gebiet der Skulptur nicht aus den Quellen der antiken Kunst gespeist, sondern von lombardischen und toskanischen Meistern importiert wurde; bedenkt man ferner das geringe Interesse der Forschung an der sizilianischen Skulptur des 15. Jahrhunderts — das sich im wesentlichen auf die Suche nach „Zuschreibungen“ an Francesco Laurana aus seinem bezeugten dreijährigen Aufenthalt in Sizilien (1469-1471) beschränkt —, so kann es nicht wundernehmen, wenn die Verfasserin hier ein paar wenig bekannte Werke vorstellt, die uns nicht nur die Gestalt Domenico Gaginis, sondern auch, durch dessen Beziehungen zu anderen Bildhauern, ganz allgemein die Kunst dieser Landschaft im letzten Drittel des Quattrocento in neuem Licht zeigen.

Der Taufbrunnen im Dom von Palermo, den man für ein Hauptwerk Domenico Gaginis gehalten, aber nie genauer untersucht hat, ist ohne gesicherte Datierung. Ein terminus ante quem ergibt sich aus der Jahreszahl 1486 auf dem Taufbrunnen aus der Cappella dei Marinai in Trapani — jetzt in der Galleria Nazionale —, der von dem zuerst genannten abgeleitet und als Werk von Pietro da Bonate, Gabriele di Battista und anderen dokumentiert ist. Einen terminus post quem stellt das Jahr des Baubeginns der Cappella di S. Cristina, 1471, dar, des Werkes von Domenico Gagini, mit dem die Renaissance offiziell ihren Einzug im Palermitaner Dom hält. Für das folgende Jahr, 1472, ist der marmorne Königsstuhl als Werk des Pietro da Bonate bezeugt. Während diese bedeutenden Werke unter Mitarbeit anderer Bildhauer wie Stefano di Martino ausgeführt wurden, erhielt Gagini andere Aufträge, wie die Cappella Branciforte (1471) in der Chiesa del Carmine in Mazzarino; vier Reliefs mit Darstellungen der Kardinaltugenden in dieser Kapelle erweisen sich aber als abhängig von den — Pietro da Bonate zugeschriebenen — Reliefs in der Cappella Mastrantonio an der Basilika S. Francesco in Palermo. Am marmornen Taufbrunnen des Palermitaner Domes sind Teile sicher von Domenico Gagini ausgeführt, für andere Teile kann man die Mitarbeit von Pietro da Bonate, Gabriele di Battista und Giorgio da Milano annehmen. Am interessantesten ist das Relief mit Darstellung der Brunnenweihe, vor allem wegen der perspektivischen Hintergrundsarchitektur, die verwandt ist mit der ähnlichen Architektur auf dem Relief über der Tür zur Sala dei Baroni im Castelnuovo zu Neapel (leider durch Brand zerstört); andere Details weisen auf die Dekorationen am Triumphbogen des Alfonso von Aragon am Castelnuovo. Man kann eine stilistische Kontinuität feststellen zwischen Gaginis Neapeler Tätigkeit und den Werken aus den ersten Jahren seines Aufenthaltes am Hof des Pietro Speciale in Palermo.

Die Untersuchung der Stilmerkmale des Brunnenweihe-Reliefs und der Dekorationen an Gebälk und Kuppel des Taufbrunnens in Palermo bestätigt die erneute Zuschreibung an Gagini von einigen Bildnissen und anderen Werken, die in der Forschung abwechselnd einmal ihm, einmal Francesco Laurana gegeben wurden. Die Zusammenarbeit Gaginis mit Pietro da Bonate ist gesichert durch die Beziehungen zu dokumentierten Werken dieses lombardischen Bildhauers, der bis 1501 nachweisbar ist (im Anhang stellt die Verfasserin einige Werke von ihm zusammen, die er wahrscheinlich während seines Aufenthalts in Messina geschaffen hat). So bestätigen sich auch die Beziehungen zu Gabriele di Battista durch Gegenüberstellung mit der Dekoration des Marmorbrunnens in der Cappella dei Marinai in Trapani.

Eine genauere Prüfung des Taufbrunnens in Palermo macht also deutlich, welch hohes Ansehen Domenico Gagini im Kreis der Palermitaner Künstler als Pionier der Renaissance genoss. Daraus kann man weiter schliessen, dass die Cappella Speciale der Prototyp aller späteren monumentalen Kapellen ist, die Cappella Mastrantonio mit eingeschlossen. Die Zusammenarbeit Pietros da Bonate — wenn auch in untergeordneter Stellung — mit Gagini wurde fortgesetzt, doch wahrscheinlich unterbrochen in der Zeit seiner Annäherung an Francesco Laurana (1469-70), deren Erinnerung bei Pietro bis ans Ende seiner nachweisbaren Aktivität stilistisch spürbar bleibt.

Das andere unveröffentlichte Werk, das die Verfasserin untersucht, steht im Hof des Palazzo Municipale in Palermo, des ehemaligen Palazzo Pretorio. Es ist vermutlich eine willkürliche Rekonstruktion aus Elementen verschiedener Epochen. Den mit Reliefs geschmückten Unterteil hält die Verfasserin für ein Werk Domenico Gaginis, da sie hier die Stilmerkmale der fliessenden Modellierung mittels malerischer Effekte wiederfindet, die für seine für die achtziger Jahre bezeugten Werke charakteristisch ist. Dies führt zu der Annahme, dass die Reliefs mit der Adlerlegende — der Adler als Wahrzeichen Palermos! — Teile eines Renaissancebrunnens waren, der im Auftrag von Pietro Speciale für die Vorhalle des Palazzo Pretorio geschaffen wurde. Er gehört in die gleiche Zeit, in der auch die Cappella Speciale errichtet und der Palazzo Speciale (heute Raffadali) begonnen wurde: einer Zeit, in der Pietro Speciale seinen Bildhauer Gagini auch mit Bauaufträgen beschäftigte.

Provenienza delle fotografie :

Alinari: Fig. 1, 3. — Mario Pecoraino, Palermo: Fig. 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 22, 27, 28, 40, 41, 42. — Autrice: Fig. 8, 9, 10. — Anderson: Fig. 17. — Saro Armone, Messina: Fig. 21. — Museo Nazionale, Messina: Fig. 23, 24, 25, 33. — Gabinetto Fotografico Nazionale, Roma: Fig. 26, 29, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 39.

Provenienza sconosciuta (dall'Autrice): Fig. 2, 4, 18, 31.

Da B. Capasso, Napoli greco-romano (vedi nota 41): Fig. 19.