

## Palermo e la Sicilia occidentale

MARCO ROSARIO NOBILE\*

### Resumen

*A partire dalla seconda metà del XV secolo, l'approdo a Palermo di scultori di formazione toscana comporta un riequilibrio dei rapporti di forza nel cantiere di architettura. Agli scultori (marmorari) si chiede sempre più spesso l'esecuzione di altari, porte, finestre, colonne che sfruttano un linguaggio all'antica. La formazione di corporazioni professionali (nel 1487) può essere letta come una efficace replica del mondo gotico alle pressioni del classicismo; contemporaneamente l'attività e il successo in Sicilia occidentale di importanti maestri (Carnilivari, Casada, Belguardo) confermano la vitalità dell'ultimo gotico e la sua capacità di confrontarsi e intrecciarsi con la storia e le tradizioni locali.*

*Non sono comunque assenti molteplici locali tentativi di emulazione nei confronti del linguaggio rinascimentale; dal terzo decennio del XVI secolo, questa influenza si moltiplica per le continue richieste della committenza. Mentre le scelte operate dagli ultimi maestri della tradizione si evolvono in termini di decantazione del linguaggio, sintetismo, razionalità ed efficacia costruttiva, nuove costruzioni (moderatamente all'antica) prendono dichiaratamente spunto da progetti e polemiche avviate in cantieri gotici. E' il caso delle chiese colonnari, realizzate a Palermo nel primo Cinquecento (in buona parte avviate in risposta al cantiere di Santa Maria della Catena), ma anche di altri episodi significativi del tempo.*

*A partir de la segunda mitad del siglo XV, la llegada a Palermo de escultores de formación toscana conlleva un reequilibrio en las relaciones de fuerza dentro de las obras de arquitectura. A los escultores (marmoristas) se les pide cada vez más a menudo la ejecución de altares, puertas, ventanas, columnas que emplean un lenguaje a la antigua. La formación de gremios (en 1487) puede interpretarse como una eficaz réplica del mundo gótico a las presiones del clasicismo; al mismo tiempo, la actividad y el éxito en la Sicilia occidental de importantes maestros (Carnilivari, Casada, Belguardo) confirman la vitalidad del último gótico y su capacidad de enfrentarse y entrelazarse con la historia y las tradiciones locales.*

*No faltan, sin embargo, a nivel local, numerosas tentativas de emulación del lenguaje renacentista; desde la tercera década del siglo XVI esta influencia se multiplica por las continuas peticiones de los comitentes. Mientras que las elecciones efectuadas por los últimos maestros de la tradición evolucionan por lo que se refiere a decantación del lenguaje, simplificación, racionalidad y eficacia constructiva, nuevas construcciones (moderadamente a la antigua) se inspiran abiertamente en proyectos y polémicas surgidas en obras góticas. Es el caso de las iglesias columnarias, realizadas en Palermo a principios del siglo XVI (en gran parte empezadas como respuesta a la obra de Santa Maria della Catena), y también de otros episodios significativos de la época.*

\* \* \* \* \*

---

\* Università degli Studi di Palermo.

Esistono alcuni differenti possibili inizi per affrontare una storia del passaggio fra tardogotico e classicismo in Sicilia occidentale. In un'isola antica, durante il lungo medioevo, il ciclo dei rinascimenti e della riscoperta dell'antico ha vissuto momenti diversificati e seguito un percorso alternato, di minore o maggiore intensità. Da un lato la ripresa, dall'altro la lunga continuità costituiscono due schemi differenti, ma non sempre necessariamente alternativi, su cui costruire un racconto, anche se molti quesiti appaiono ancora privi di soluzione. Si prenda il caso del dorico, un ordine che sembra scomparso nelle fabbriche del medioevo europeo e che in Sicilia è caratteristico di monumenti millenari come i templi greci. Esistono casi di ripresa di un dorico riconoscibile in fabbriche del XII secolo (Sala dei Venti, nel palazzo reale di Palermo), mentre altri tentativi di applicazione dell'ordine o di alcune sue parti si possono riscontrare in fabbriche trecentesche. Queste *interpretazioni* sembrano estendere la loro influenza sin dentro il XVI secolo e casi come quello dei sostegni della chiesa madre di Caltabellotta (riconfigurazione del 1531-33), con sintetici capitelli dorici e con pilastri di ribattuta semiottagonali, ma dotati di un'esagerata rastremazione, appaiono estremamente problematici [fig. 1].<sup>1</sup> Certo è che la suggestione dei vicini templi di Selinunte o di Agrigento appare oggi la più probabile ragione per queste scelte. Esistono altri casi coevi nella chiesa di S. Maria di Gesù a Trapani (post 1528) e in quella di S. Orsola a Erice, dove è presumibile che la tradizione autoctona si sia cominciata a intrecciare con i modelli proposti dalla trattatistica.

Di fronte a esempi come questi risalta comunque la difficoltà a stabilire una precisa data di inizio per la riscoperta dell'antico.

### L'età del marmo bianco

Eppure, convenzionalmente, l'avvio di un rinascimento siciliano si diparte dall'approdo nell'isola di scultori, reduci dal cantiere dell'arco di Castelnuovo a Napoli. Subito dopo la morte del re Alfonso (1458) e nell'urgenza di una torbida e pericolosa situazione politica, furono aristocratici siciliani a offrire la possibilità di un trasferimento a Palermo ad alcuni tra i più dotati scultori che avevano lavorato nel cantiere reale.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> NAVARRA, I., *Arte e Storia a Sciacca, Caltabellotta e Burgio dal XV al XVIII secolo*, Foggia, Bastogi, 1986, pp. 29-30.

<sup>2</sup> GIUFFRÈ, M., «Architettura e decorazione in Sicilia tra Rinascimento, Manierismo e Barocco 1463-1650», e BOSCARINO, S., «L'architettura dei marmorari immigrati in Sicilia tra il Quattrocento e il Cinquecento», saggi contenuti in *Storia Architettura*, 1-2, 1986, (Architetture di Sicilia), pp. 11-40



*Fig. 1. Caltabellotta (AG), chiesa madre, interno.*

Domenico Gagini da Bissone, sul lago di Lugano, allievo del Brunelleschi, secondo la testimonianza di Filarete (a quanto pare aveva lavorato in S. Lorenzo a Firenze) scelse Palermo come sede della sua impresa,<sup>3</sup> ma in pochi anni tutta una serie di scultori lombardi e carraresi si stabilì nelle due maggiori città della Sicilia. Materiale prediletto da queste botteghe, comunque sempre più richiesto dalla committenza, era il marmo bianco di Carrara. Nella seconda metà del XV secolo, complice forse anche la rivolta delle Cortes Catalane e il crollo delle esportazioni di materiali provenienti da Gerona, il nuovo commercio, attuato attraverso gli approdi toscani o il grande porto di Genova, si intensificò in modo significativo. In questo ambiente, per definire gli scultori continentali, si cominciò a consolidare e diffondere il termine di *magistro marmoraro*.

Nel 1487 i marmorari residenti a Palermo formalizzarono la loro corporazione in sodalizio con i *fabricatores* (i maestri costruttori di prevalente formazione cantieristica e gotica), individuando identici criteri e regole per l'apprendistato e l'accesso alla professione. Questa alleanza sanciva, almeno per Palermo, anche competenze e limiti delle rispettive attività. L'architettura e la costruzione non rientravano nella sfera di attività degli scultori, ma questi ultimi potevano realizzare altari, portali, finestre, colonne che qualche *fabricator* avrebbe messo in opera.

Sino a quel momento non erano mancate le eccezioni. Anche se è possibile formulare ipotesi, non sappiamo ancora molto sulla bottega che negli anni settanta del XV secolo realizzò la cappella Ventimiglia in San Francesco a Castelbuono [fig. 2];<sup>4</sup> nel maggio 1481 una società di tre marmorari si impegnava a costruire a Trapani una *cappellam unam marmoriam* per la corporazione dei Pescatori;<sup>5</sup> nel 1485 lo scultore Giorgio da Milano ottenne l'incarico per la costruzione della loggia comunale di Polizzi, eseguendo un disegno probabilmente elaborato da un maestro gotico.<sup>6</sup> Le

---

e pp. 63-76; NOBILE, M. R., *Un altro rinascimento. Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia 1458-1558*, Benevento, Hevelius, 2002.

<sup>3</sup> L'unica monografia su Domenico rimane: KRUF, H. W., *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München, Bruckmann 1972; per una bibliografia aggiornata si veda COSENTINO, F., «Gagini Domenico», in *Saur. Allgemeines Künstler-Lexicon*, Band 47, München-Leipzig 2005, pp. 206-209.

<sup>4</sup> MAGNANO DI SAN LIO, E., *Castelbuono capitale dei Ventimiglia*, Catania, Maimone, 1996, pp. 43-61; BOTTA, P., «Giovanni I Ventimiglia committente della cappella sub vocabolo Sancti Antonii nella chiesa di S. Francesco a Castelbuono», *Lexicon. Storie e architetture in Sicilia*, 2, 2006, pp. 33-40.

<sup>5</sup> MELI, F., *Matteo Carnilivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo*, Roma, Fratelli Palombi, 1958, doc. 93.

<sup>6</sup> GIANNI, R., «Nuovi documenti sulla presenza di Giorgio da Milano a Polizzi Generosa», *Paleokastro*, a. II, n. 7, giugno 2002, pp. 26-32. Altre indicazioni si trovano in ABBATE V., *Inventario polizzano. Arte e società in un centro demaniale del Cinquecento*, Palermo, Grifo, 1992. Sulla tipologia usata nella loggia si veda anche NOBILE, M. R. e SCADUTO, F., «Architettura e magnificenza nella Palermo del primo Cinquecento: il prospetto denominato di Santa Eulalia dei Catalani», *Espacio, tiempo y forma*, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, Serie VII 18-19, Historia del Arte, Madrid, 2005-2006, pp. 13-32.

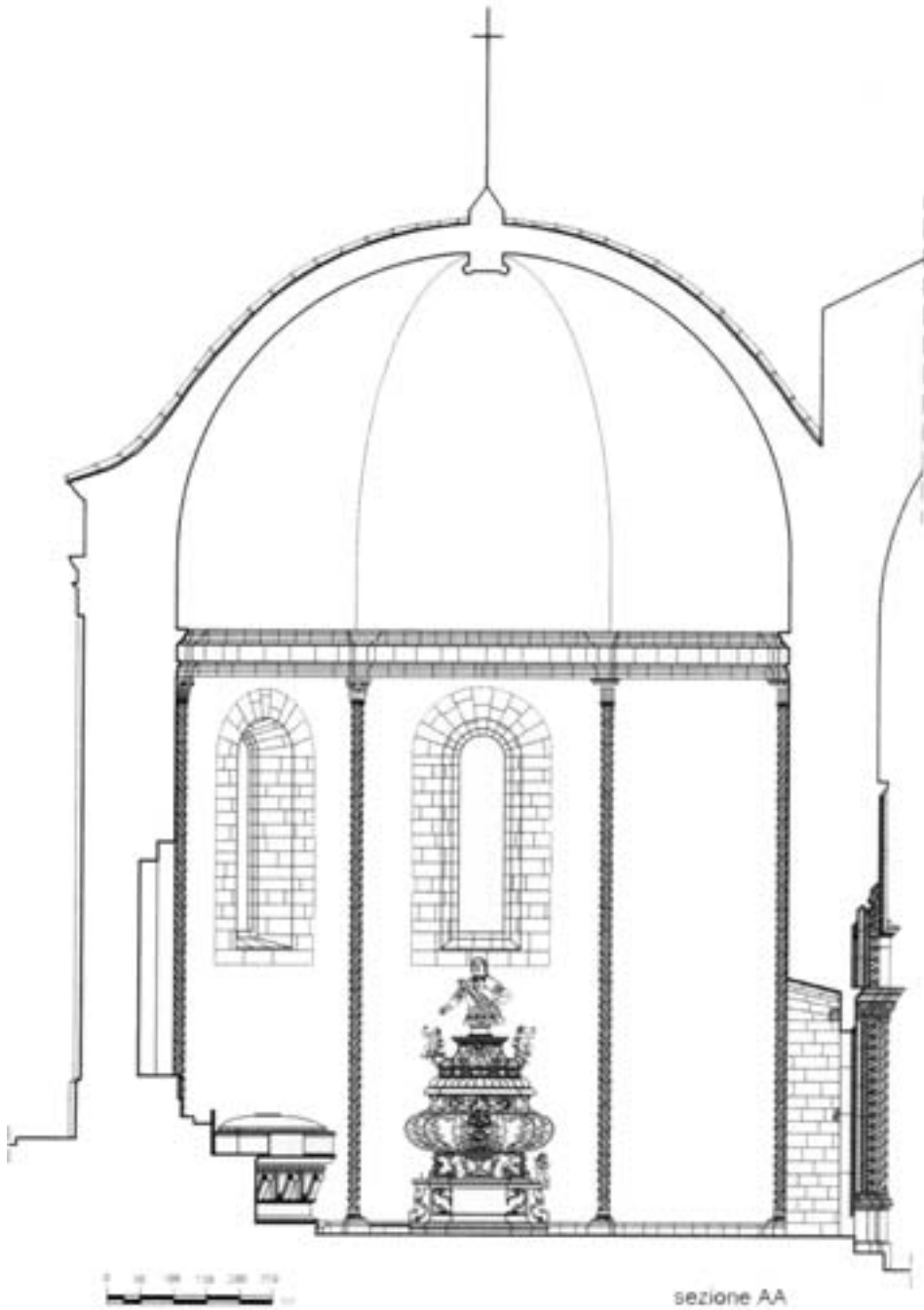


Fig. 2. Castelbuono (PA), cappella Ventimiglia nella chiesa di San Francesco, sezione (da P. Botta).



*Fig. 3. Sciacca, Steripinto.*



*Fig. 4. Palermo, palazzo Abatellis, portale.*

collaborazioni non erano quindi rare e seguivano convenzioni già in uso in altri luoghi del meridione d'Italia.

Oggi sappiamo che a fianco di scultori come Domenico Gagini o come il dalmata Francesco Laurana, si erano trasferiti in Sicilia anche fabbricatori, capimastri e scalpellini. Dopo il 1458-60 era quindi una buona parte della struttura composita e bilingue del cantiere di Castelnuovo, fatta di maestri maiorchini e campani (provenienti in particolare da Cava dei Tirreni), che aveva preso la strada del sud. Esempi come la torre di Ficarazzi o il celebre Steripinto di Sciacca (un palazzo caratterizzato da una facciata con punte di diamante) sono frutto dell'opera di maestri provenienti dal sud Italia e che erano entrati in contatto già da una generazione con la rivoluzione impressa dall'avanguardia toscana e con le raffinate elaborazioni di Guillem Sagrera e dei suoi collaboratori [fig. 3].

In costruzioni civili, a cavallo tra gli ultimi due decenni del XV secolo e il primo Cinquecento, i marmorari erano chiamati per realizzare porte e finestre in marmo bianco e di lingua classicista, che venivano inseriti nei consueti paramenti in pietra a vista. Tra i pochi esempi superstiti a Palermo è il prospetto di palazzo Fimia (forse degli ultimi anni del XV secolo), dove tuttavia l'atrio possiede una volta a cinque chiavi che può essere ispirata al celebre vestibolo del Castelnuovo di Napoli (ma un altro esempio si trovava nel vestibolo del palazzo vescovile di Palermo<sup>7</sup>). Per quanto è possibile ricavare attraverso i documenti, è interessante notare che i committenti di edifici che richiedevano porte e finestre all'antica non erano quasi mai aristocratici, ma appartenevano a una classe diversa: si trattava di medici, dottori in legge, notai, personalità che avevano avuto modo di studiare a Napoli o Bologna. Per l'aristocrazia e la nobiltà più vicina alla corte vicereale, il mondo gotico continuava a produrre modelli persuasivi, moderni e di rapido successo che, insieme ai paramenti in pietra a vista, designavano uno status privilegiato e ambito.

Nel 1487 compare nei cantieri di Palermo il maestro Matteo Carnilivari da Noto, per il quale ho ipotizzato una formazione avvenuta negli anni cinquanta del secolo a Napoli, sotto la direzione di Guillem Sagrera.<sup>8</sup> Il prestigio del maestro appare subito enorme. Il viceré gli richiedeva un progetto per il palazzo reale (Steri); nel gennaio 1490 il maestro avviava contemporaneamente i cantieri dei palazzi Abatellis [fig. 4] e Aiutamicristo [fig. 5]. Si tratta delle residenze più grandiose della Palermo del

<sup>7</sup> MELI, F., *Matteo Carnilivari...*, *op. cit.*, doc. 61.

<sup>8</sup> NOBILE, M. R., «Due protagonisti dell'ultimo gotico», in Nobile M. R. (a cura di), *Matteo Carnilivari, Pere Compte 1506-2006, due maestri del gotico nel Mediterraneo*, Palermo, Caracol, 2006, pp. 25-34.



tempo dove lavorano numerosi fabbricadores sotto la guida del Carnilivari.<sup>9</sup> Tra i collaboratori del maestro di Noto si distingue il maiorchino Joan de Casada che aveva cominciato la sua attività a Valencia nel cantiere della cappella reale di S. Domingo.<sup>10</sup> In più occasioni le scelte attuate da Casada (come le soluzioni *en esviaje*) tradiscono la sua formazione valenciana. Anche durante la sua pluridecennale presenza in Sicilia dovette continuare a frequentare questa città, dal momento che è in grado di replicare, a pochi anni di distanza, modelli prodotti dal suo collega Pere Compte, come la finestra della loggia di Valencia.

Nei palazzi di Palermo —con facciate realizzate in pietra a vista a piccoli conci regolari e con una organizzazione compositiva geometricamente ricercata— le indulgenze verso il classicismo sono minime. Solo per i sostegni dei loggiati, Carnilivari abbandonò i più consueti pilastri e si affidò a colonne in marmo bianco con capitelli araldici [fig. 6], realizzate dalla bottega del lombardo Andrea Mancino, un collaboratore di Domenico Gagini. Ancora una volta il marmo e gli scultori all'antica si ponevano al servizio della pietra e dei fabbricatori moderni. Nel 1494 Carnilivari lasciava Palermo, ma vi sarebbe ritornato cinque anni dopo, probabilmente per progettare un'altra fabbrica di straordinaria qualità e importanza, di cui si parlerà più avanti.

La conclusione della cosiddetta età del marmo bianco è epica. Nel 1507 lo scultore Antonello Gagini (figlio di Domenico) riceveva la commissione per la più importante e monumentale opera in marmo di Carrara mai realizzata in Sicilia e probabilmente in Europa: la tribuna della cattedrale di Palermo, purtroppo distrutta alla fine del secolo diciottesimo<sup>11</sup> [fig. 7]. Si trattava di una costruzione grandiosa, organizzata in tre registri incorniciati dall'ordine e caratterizzata dalla parata di oltre quaranta statue (senza contare i tondi) in posizione eroica e collocate dentro nicchie. La dipendenza dai modelli offerti in *cone* e *retabli* in marmo o legno, inseriti sul fondale delle chiese, è in qualche misura ovvia, ma la tribuna dipende solo in parte da queste soluzioni. La connessione tra la struttura muraria delle absidi e la nuova fabbrica era ricercata; le nicchie scavavano il muro ed eludevano la percezione di un semplice acco-

<sup>9</sup> SCADUTO, F., «I collaboratori. Storie e biografie», *ibidem*, pp. 97-108.

<sup>10</sup> TORTOSA ROBLEDO, L. e VEDREÑO ALBA, M. C., «Cronologia de la Construcció de la Capella Reial», in *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de predicadors de Valencia*, Valencia, Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1997, pp. 85-110, alla p. 100.

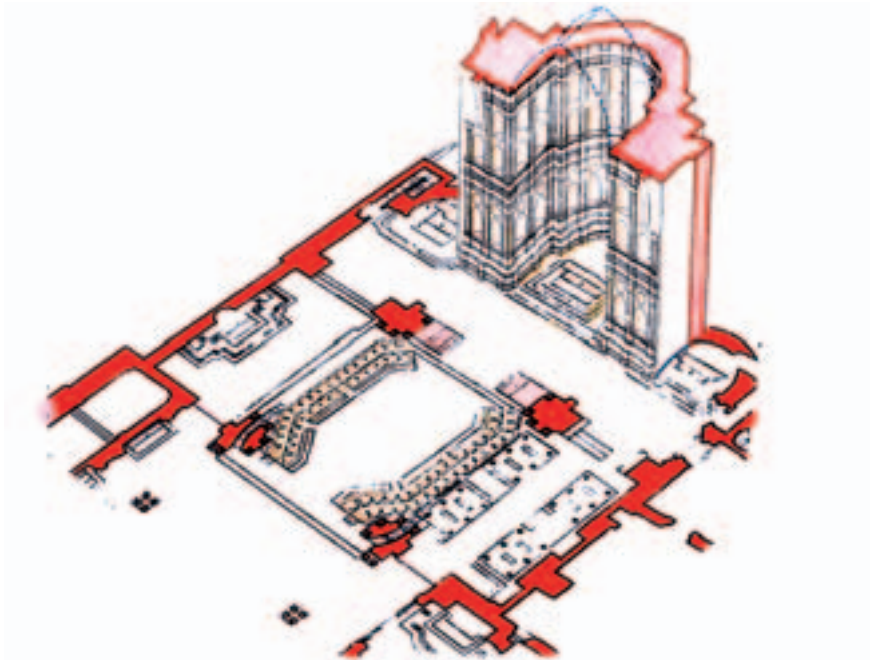
<sup>11</sup> Il documento di incarico è stato trascritto in DI MARZO, G., *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, 2 voll., Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1880-83, II, doc. LVI; KRUF, H. W., *Antonello Gagini und seine Söhne*, München, Bruckmann 1980, doc. XXVIII. Si veda anche il recente MANCINO, I., *Antonello Gagini fra Sicilia e Malta. Il restauro della Cattedrale di Palermo*, Fondazione Culturale «Salvatore Sciascia», 2007.



*Fig. 5. Palermo, palazzo Aiutamicristo, portale.*



*Fig. 6. Palermo, palazzo Aiutamicristo, loggiato.*



*Fig. 7. Palermo, tribuna maggiore della cattedrale  
(ricostruzione del santuario sul modello proposto da H. W. Kruff).*

stamento di materiali diversi. L'impressione offerta dalle absidi della cattedrale doveva essere quella di una sontuosa fabbrica marmorea (come è appunto denominata nei documenti). Il successo di quest'opera, commissionata dal vescovo di Palermo e dal viceré Ramon Folch de Cardona, non è stato ancora oggetto di studi specifici. Certamente molteplici repliche più modeste si trovano in Sicilia, ma alcuni casi in Puglia<sup>12</sup> potrebbero dipendere dallo stesso prototipo, mentre rimane aperta la questione se anche taluni grandi retabli classicisti elaborati in Spagna possano in qualche misura essere connessi alla celebre tribuna di Palermo.

Per quanto sappiamo, nonostante la fama raggiunta, Antonello Gagini, console dei marmorari di Palermo, non intraprese un'attività di architetto, con una sola eccezione, in parte fallimentare, che vedremo più avanti. La costituzione delle corporazioni cittadine aveva disegnato chiari perimetri per le competenze e gli ambiti di lavoro, mentre l'attività a partire dall'ultimo ventennio del Quattrocento di dotati maestri gotici come Matteo Carnilivari, Joan de Casada o di Antonio Belguardo aveva spezzato ogni prospettiva di trionfale ingresso del classicismo. Contrariamente a quanto si potrebbe attendere, agli inizi del Cinquecento la situazione si era consolidata in un nuovo equilibrio di rapporti di forza dove il cantiere gotico aveva assunto autorevolezza e posizioni di rilievo. La prima ondata di scultori classicisti non aveva affatto preparato il terreno per più impegnativi traguardi, ma si era solo ritagliata una fetta di mercato. Agli inizi del nuovo secolo, paradossalmente, gli spazi di manovra per chi possedeva ambizioni di progettista o architetto e voleva veicolare un linguaggio all'antica, erano molto meno promettenti di mezzo secolo prima.

### **La pietra e le alternative possibili**

In Sicilia, come in altre regioni dell'occidente, la traduzione in pietra di temi appartenenti al classicismo in marmo, operata da costruttori di salda formazione gotica dava il via a ibridazioni e risultati sorprendenti. Nell'entroterra si accendono fuochi periferici di estremo interesse e che aspettano ancora di essere opportunamente valutati. I cantieri delle chiese madri di Ciminna o Castelvetroano coagulano esperienze pregresse e novità. Nell'estrema Sicilia occidentale sussistono a lungo alcune temati-

---

<sup>12</sup> Ci riferiamo ai casi presenti nella collegiata della SS. Trinità di Manduria, in San Domenico a Monopoli, nella chiesa madre di Minervino. Si veda GELAO, C., *Puglia rinascimentale*, Milano, Jaka Book, 2005, pp. 113, 121, 130.

che iconografiche ricorrenti, giustificabili con l'affermazione di determinate botteghe di intagliatori. A Trapani ed Erice, per esempio, il tema della bugna a punta di diamante come elemento decorativo caratterizza in più occasioni portali e finestre.<sup>13</sup> Un caso di problematica interpretazione è quello del palazzo Ciambra a Trapani, non solo per il rivestimento bugnato usato nella torre, ma soprattutto per la singolare iconografia delle finestre<sup>14</sup> [figg. 8, 9]. La sovrapposizione e intersezione di temi classicisti e flamboyant, nasce probabilmente proprio dall'ambizione di competere in magnificenza con le sofisticate porte e finestre all'antica realizzate dai marmorari attivi a Palermo. Che queste soluzioni siano poi in qualche modo accostabili a esiti analoghi del primo Cinquecento in Portogallo è poi un problema storiografico ancora irrisolto; se sinora sembrano escluse relazioni dirette, dovremmo concludere che l'intreccio tra linguaggi diversi può permettere di giungere casualmente a soluzioni simili.<sup>15</sup>

In realtà tutte le difficoltà interpretative che offrono le finestre di palazzo Ciambra coinvolgono altre fabbriche del primo Cinquecento, a partire dalla spettacolare cappella dei Marinai nel santuario dell'Annunziata [figg. 10, 11], forse realizzata dalla medesima bottega attiva nel palazzo.<sup>16</sup> Anche questa costruzione in pietra a vista contribuisce a disegnare un momento di inconsueta intensità per l'ambiente locale, dove l'intreccio di sperimentazioni, esperienze esterne, riprese e permanenze della tradizione locale (le cappelle con trombe angolari sono tipiche dell'architettura del XII secolo, tanto che è possibile parlare di architettura neonormanna) appare inestricabile e talora persino imprevedibile per le implicazioni che comporta.<sup>17</sup> Naturalmente non si può escludere che talune di queste opere non siano solo effetto di un incontro tra nuovi linguaggi e la tradizione locale, ma che in Sicilia siano intanto arrivati altri protagonisti, magari provenienti dal fuoco murciano o valenciano, dopo la guerra delle Germanías. Il modello della cappella dei Pescatori

<sup>13</sup> Per queste esempi si rimanda a SCUDERI V., *Arte medievale nel trapanese*, Trapani, Kiwanis International Club 1978, pp. 123-131.

<sup>14</sup> Oltre al testo di Scuderi già citato si veda BELLAIORE, G., *Architettura in Sicilia (1415-1535)*, Palermo, Italia Nostra, 1984, pp. 152-153.

<sup>15</sup> Risultati analoghi si trovavano nei portali del palazzo-castello di Pietraperzia, realizzato entro i primi venti anni del XVI secolo. Sull'edificio si veda adesso SCIBILIA, F., *Una corte feudale tra medioevo ed età moderna: i Barresi di Pietraperzia*, tesi di dottorato in Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni Architettonici, università degli Studi di Palermo, XX ciclo, tutor prof. M. R. Nobile, cotutor prof. A. Ghisetti.

<sup>16</sup> SCUDERI, V., «Contributo alla storia dell'architettura del rinascimento in Trapani», estratto da *Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, (Palermo 1950), Palermo 1955.

<sup>17</sup> Sulle capelle cupolate in pietra si rimanda a GIUFFRÈ, M., «Architettura in Sicilia nei secoli XV e XVI: le cappelle a cupola su nicchie fra tradizione e innovazione», in *Storia architettura*, n.s., 2, 1996, pp. 33-48; NOBILE, M. R., *Un altro rinascimento...*, op. cit., pp. 88-89.



*Fig. 8. Trapani, palazzo Ciambra.*



*Fig. 9. Trapani, palazzo Ciambra, finestra.*

verrà replicato con varianti nella chiesa di S. Egidio a Marsala e in altre fabbriche meno pretenziose, mentre il vero dibattito e la sperimentazione sulle cappelle cupolate in pietra a vista si sposterà in Sicilia sud-orientale.

La definitiva sostituzione di porte e finestre moderne con modelli all'antica occuperà l'arco temporale tra il secondo e il quarto decennio del Cinquecento, ma si tratta di un periodo che appare molto meno intenso per l'attività costruttiva. Il passaggio, che dipende naturalmente da un nuovo atteggiamento della committenza, risulta amplificato, soprattutto



*Figg. 10, 11. Trapani, cappella dei Marinai nella chiesa dell'Annunziata.*

dopo l'ingresso di Carlo V a Palermo nel 1535, dalla nuova moda all'antica veicolata dalle scenografie per le feste pubbliche e per la rappresentazione del potere imperiale. Negli anni trenta e quaranta del secolo si intensifica l'interesse di committenze aristocratiche per la costruzione di ville e residenze extraurbane. In genere le nuove soluzioni comportavano un celere ricambio di modelli da parte delle botteghe artigiane che lavorano la pietra, usufruendo delle immagini a stampa impresse all'interno delle nuove traduzioni di Vitruvio o nel Quarto Libro di Sebastiano Serlio.

Il processo di aggiornamento dei modelli era un fenomeno già accaduto in passato. A mio parere in questo nuovo passaggio non c'è nessuna rivoluzione, alcun cambiamento radicale di ideologia o di mentalità, che sono temi così cari ai cultori del mito del rinascimento. Spesso dietro l'epidermide, i modelli architettonici, le tipologie, erano ancorate a soluzioni tradizionali o estranee al classicismo. Si veda il caso della Loggia dei Catalani, realizzata nella seconda metà degli anni trenta del XVI. Almeno per la facciata, ma probabilmente anche per l'interno (che è andato perduto), il modello della loggia di Polizzi (1485), con un portale tra due grandi arconi e un unico sostegno interno, deve avere costituito l'esempio da perseguire.

Vorrei continuare a dimostrare come a Palermo gli esiti più interessanti dell'architettura della prima metà del Cinquecento, siano innescati da fabbriche tardogotiche, e che il dibattito, le controversie in cui si inseriscono progetti moderatamente all'antica, siano sorti all'interno del mondo dei costruttori per i quali la lingua è un problema secondario.

### **Le chiese colonnari: dibattiti e polemiche**

Nel primo decennio del Cinquecento, a Palermo, la fabbrica più stupefacente e nuova in via di costruzione era la chiesa di S. Maria della Catena [figg. 12, 13].<sup>18</sup> Sorprendente per i contemporanei doveva apparire l'ambizione di realizzare una versione moderna della normanna Cappella Palatina, con una navata centrale ritmata da preziose colonne di spoglio, ma integralmente coperta da crociere reali; l'altezza del santuario (una por-

---

<sup>18</sup> Sulla chiesa della Catena, MELI, F., *Matteo Carnilivari...*, *op. cit.*, pp. 91-104; ROTOLO F., *Matteo Carnilivari. Revisione e documenti*, Palermo, 1985, pp. 91-101; TORCIVIA, C. (a cura di), *Santa Maria della Catena*, Palermo, 2003; NOBILE, M. R., «Chiesa di S. Maria della Catena», in Nobile, M. R. (a cura di), *Matteo Carnilivari...*, *op. cit.*, pp. 160-161; GAROFALO E., «Matteo Carnilivari», in Garofalo, E. e Nobile, M. R. (a cura di), *Gli ultimi indipendenti, architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, Palermo, Caracol, 2007, pp. 151-179.



zione di fabbrica interpretabile come una hallenkirke), in relazione alla sezione dei sostegni, doveva apparire quasi proibitiva. Allontanandosi dai modelli locali, il suo architetto aveva persino fatto ricorso lungo la navata ad archi estremamente ribassati, collocati su alti soprassesti; la dimensione dell'arco, rispetto alla sezione del sostegno, è di 1:10 e arriva a 1:12 nel santuario. Si trattava di una sorta di implicita dichiarazione di pieno dominio sulle forze della struttura. Per molti versi la chiesa della Catena costituisce la superba risposta costruttiva di un maestro chiamato a confrontarsi con la tradizione siciliana.

Per un progettista del tempo l'unità di misura da sfidare era la colonna; la sua altezza e la sua sezione condizionavano l'intera costruzione. Quando si doveva fare ricorso a colonne di spoglio (e questo era il caso della Catena), la dimensione delle campate diventava pressoché obbligata; gli esempi di fabbriche secolari, una lunga tradizione e alcuni intuitivi calcoli geometrici consentivano di procedere nella costruzione senza particolari rischi. Nel 1498, pochi anni o mesi prima dell'avvio della costruzione della Catena, nel cantiere della chiesa dell'Annunziata, il fabbricatore Gabriele da Como aveva collocato le preziose colonne realizzate da Domenico Gagini, e aveva affrontato la costruzione degli archi: *di terzu puntu, cum la alticza, chi respundirà la raxuni di li culonni*.<sup>19</sup> L'arco acuto (*di terzu puntu*) era quello convenzionalmente adottato, ma il maestro della Catena aveva preferito una soluzione molto più ardita e i cui precedenti si potevano trovare solo in loggiati di palazzi come l'Abatellis o l'Aiutamicrosto, che tuttavia reggevano un peso di gran lunga inferiore ed erano contravventati lateralmente da robuste fabbriche. Sappiamo che nell'aprile 1499 Matteo Carnilivari si trovava impegnato per ammodernamenti nel duomo di Cefalù. Forse l'appuntamento con i confrati della Catena (tra essi Francesco Abatellis) avvenne in questa occasione.

La Catena sembra quindi una risposta ai costruttori della chiesa dell'Annunziata, ma dovette generare altre imprevedibili ripercussioni e dibattiti. E' curioso scoprire che alcuni maestri abbiano scelto soluzioni radicalmente alternative. Nel 1508 Antonio Belguardo (che dal secondo decennio del Cinquecento seguiva il cantiere della Catena) venne chiamato a realizzare la grande chiesa dello Spasimo e scelse un impianto radicalmente alternativo; sorprendente per la Sicilia è l'assoluta programmatica assenza di colonne. Persino il portico in facciata, che avrebbe, così come nella Catena, potuto ispirarsi a quello a tre luci delle cattedrali di Palermo o Cefalù, venne realizzato con un unico spericolato arco ribas-

---

<sup>19</sup> DI MARZO, G., *I Gagini...*, *op. cit.*, II, doc. III.

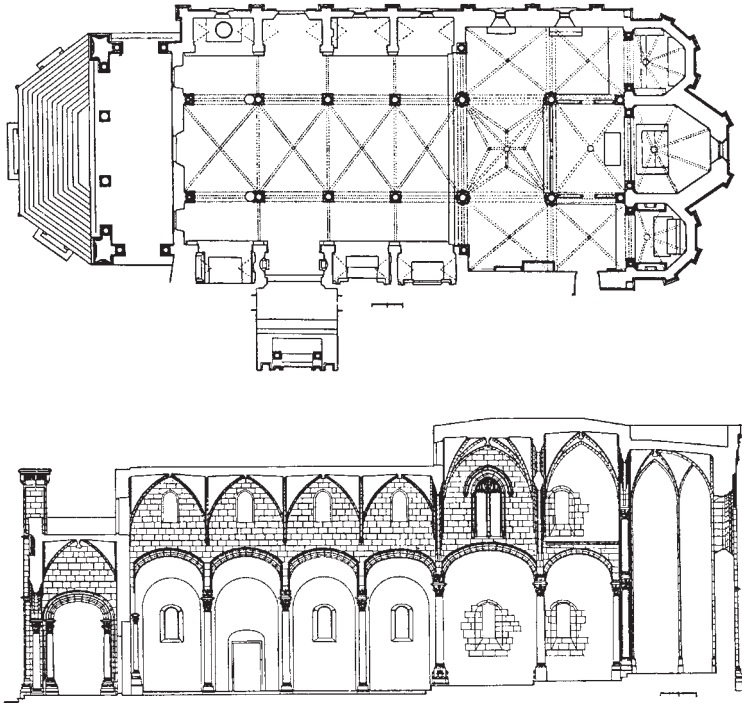


Fig. 12. Palermo, chiesa della Catena, pianta e sezione (da F. Meli).



Fig. 13. Palermo, chiesa della Catena, interno.

sato,<sup>20</sup> ispirato alla fabbrica di Monteliveto a Napoli.

In realtà, i dibattiti e le polemiche sottese tra maestri e fabbriche non sono ancora stati opportunamente valutati, ma certo è comunque che la chiesa di S. Maria della Catena di Palermo contribuì a rinvigorire in Sicilia il già forte mito della chiesa colonnare, innescando a sua volta una lunga serie di esiti.

<sup>20</sup> Su Belguardo, SCADUTO, F., «Antonio Belguardo», in Garofalo, E. e Nobile, M. R. (a cura di), *Gli ultimi indipendenti...*, op. cit., pp. 180-203; VESCO, M., «Cantieri e protagonisti dell'architettura religiosa a Palermo tra tardogotico e rinascimento: nuove acquisizioni documentarie», *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia*, 5-6, 2007-2008, pp. 47-64.



*Fig. 14. Palermo, chiesa di Portosalvo, interno.*

La chiesa di S. Maria di Portosalvo [fig. 14] è l'unica fabbrica che attraverso la documentazione archivistica si può legare a un progetto dello scultore Antonello Gagini. La costruzione comincia dopo il 1527, mentre da un documento del 1531 sappiamo che Antonello Gagini riceve un compenso in forma salariale per la sua attività nel cantiere. Con evidenza, Antonello, che non sembra possedere esperienze nel campo della costruzione, era chiamato a verificare la corrispondenza tra l'andamento della fabbrica e un disegno redatto personalmente. L'esito spettacolare della chiesa della Catena aveva quindi indotto i committenti della chiesa di Portosalvo a sollecitare al più quotato e stimato scultore di Palermo una versione moderatamente all'antica.

Si presume che la guida del cantiere sia proseguita nei cinque anni successivi e il coinvolgimento della bottega di Antonello e dei suoi fornitori per colonne e capitelli appare costante, anche dopo la morte dello stesso scultore nel 1536. A questa data erano stati realizzati i muri perimetrali, le cappelle e la facciata, ma non erano ancora state posizionate le colonne e in questa occasione all'improvviso le cose si complicano. Nell'ottobre 1538 viene chiamato a mettere in opera le colonne e costruire

archi e coperture il fabricator Antonio Scalone. In questa fase un ripensamento o qualcosa di più drammatico (incertezze statiche, forse un crollo) determinarono una modifica al progetto. Antonio Scalone era un maestro affidabile e di solida preparazione tecnica, si trattava di uno dei rari costruttori attivi a Palermo in grado di realizzare strutture voltate anche su fabbriche preesistenti, forse questa nuova convinzione condizionò gravemente il progetto. Il passaggio di consegne avvenne a discapito del disegno complessivo. Le colonne della navata furono posizionate a un'altezza inferiore rispetto ai pilastri delle cappelle. Come risultato di questa scelta, si dovettero realizzare, al di sopra dei capitelli, archi acuti su alti sovrassesti, che compensavano lo scarto di posizionamento delle imposte dei sostegni della navata rispetto a quelli delle cappelle.<sup>21</sup> Scalone non comprese il progetto di Antonello, forse privo di disegni di sezione, o intese imporre un proprio polemico modello alternativo? Che tutto questo sia avvenuto nel silenzio e nella complicità dei confrati appare inverosimile.

Proviamo a ricostruire il progetto dello scultore. Il disegno del corpo delle navate di S. Maria di Portosalvo non presentava particolari problematiche, Antonello conosceva perfettamente le *basiliche* brunelleschiane di Firenze e il coordinamento tra colonne e pilastri di ribattuta sui fianchi. E' facile immaginare archi a tutto sesto tra i sostegni e archi della stessa forma, ma con un sovrassesto per compensare le differenze di quota tra le chiavi, lungo le navate laterali. Un arcone maggiore, che poggiava sempre su colonne, separava l'aula dalla tribuna e determinava l'altezza massima della fabbrica. La differenza di quota tra le navate laterali e quella maggiore era estremamente esigua, probabilmente non c'era neanche spazio per aprire finestre, e l'illuminazione prevista era quella che proveniva dalle aperture tra le cappelle. In qualche modo, la navata si presentava quasi come una chiesa *a scaletta*, come certe fabbriche milanesi del Quattrocento. A differenza degli esempi lombardi, è molto probabile che Antonello avesse previsto una copertura a cassettonato ligneo nella navata centrale, forse ancora in analogia con le celebri chiese di Brunelleschi. Problematico è invece il compito di ricostruire l'area della tribuna. Da quanto si può ancora osservare, nonostante le mutilazioni subite dalla fabbrica nel 1579 (allorché la chiesa venne interessata dal prolungamento di via Toledo), la struttura doveva prevedere un transetto bipartito su colonne, come nella chiesa di S. Maria della Catena. La copertura appron-

---

<sup>21</sup> La sequenza della costruzione che propongo e la sua lettura coincidono in buona parte con quelle offerte in SPATRISANO, G., *Architettura del Cinquecento a Palermo*, Palermo, Flaccovio, 1961, pp. 71-86.

tata da Scalone deve avere sensibilmente modificato l'idea originaria. In linea di massima l'ipotesi più plausibile è che, adottata la composizione a transetto bipartito, Antonello avesse previsto un tiburio sopra la prima campata, soluzione che comparirà in fabbriche successive. Si può ragionevolmente ipotizzare che il disegno di Portosalvo circolasse tra i gaggineschi di seconda e terza generazione.

La chiesa di Santa Maria dei Miracoli [fig. 15], realizzata dal 1547, sembra in effetti volere portare alle estreme conseguenze (nel rapporto tra altezza dell'invaso e diametro dei sostegni) quanto doveva essere apparso (a Scalone e ai suoi contemporanei) il punto più debole del progetto di Antonello. In quest'ultimo caso l'impianto a quincunx sembra costituire una replica polemica alla fabbrica della chiesa di Sant'Antonio Abate (completata nella cupola nel 1536), dove sulle colonne (quelle attuali sono state restaurate pesantemente nel tardo XIX secolo) erano impostati alti e tradizionale archi acuti.<sup>22</sup>

Se i confrati di Portosalvo per la loro nuova chiesa avevano chiamato il più famoso scultore attivo in città, per la chiesa di S. Maria la Nova, nel 1532, il maestro prescelto doveva essere il misterioso Antonio Peris (o di Pero), per quello che sappiamo oggi, una sorta di meteora nel panorama palermitano, di cui sono ignote provenienza e ulteriori prestazioni.<sup>23</sup> Il progetto del 1532 è in questo caso problematico, poiché soggetto a una radicale mutazione a partire dal 1551. In base solo a indizi documentari e alla parte di fabbrica dovuta al Peris (soprattutto il portico con le complesse basi alla *Roriczer*), possiamo comunque affermare che si trattava anche in questo caso di una chiesa basilicale su colonne, con un grande santuario-transetto, come nelle altre due chiese mariane. Sappiamo che Peris fece elaborare un modello ligneo che evidentemente aveva il compito di rassicurare i committenti, crediamo per una inedita e velleitaria (almeno per Palermo) soluzione di copertura nella zona della tribuna, probabilmente un grande transetto privo di sostegni intermedi; la frase che dà avvio alla costruzione (*cum lu ajutu di Jesu Cristu ni daja bonu principiu et bonu haiutu*<sup>24</sup>) è indicativa delle aspettative e dei timori della con-

<sup>22</sup> MAZZÈ, A., *Le parrocchie*, Palermo, Flaccovio, 1979, pp. 157-241.

<sup>23</sup> MELI, F., *Matteo Carnilivari...*, *op. cit.*, doc. 172. Le informazioni desumibili dalle trascrizioni del Meli confermano un ruolo progettuale di Peris, che era sfuggito allo stesso studioso. Riportiamo qualche passo: Anno 1532- addì 25 januarii tari tridixi pagati per caparra di lo modelo a maestro Johanne Antonio Cudugnu, per mano di mastro Pietro Antonio di Pero... Anno 1534- adì 19 dicto (jenaro) unza una e tari 15 pagati a mastro Antonio Peris e compagni, e sono per sue giornate d'intagliare. Anno 1535- a dì XII ditto (settembre) tari 2,26 a mastro Antonio pro mastrìa e fattura di lo modello di carta per porta di lignami a faccio Santo Jacopo.

<sup>24</sup> *Ibidem*.



*Fig. 15. Palermo, chiesa di Santa Maria dei Miracoli, interno.*

fraternita. Quando venti anni dopo il progetto venne mutato e Giuseppe Spadafora e i suoi collaboratori concepirono e avviarono la costruzione di una maestosa tribuna ottagonale, si può ritenere che la scelta sia stata in qualche modo condizionata anche dalla volontà di competere in grandiosità e magnificenza con il progetto di Peris.

## Epiloghi

Con uno sguardo complessivo e a distanza, anche delineare un confine definitivo per questa fase è un'operazione rischiosa. Per decenni, sacche di *resistenza* si alternano a luoghi di avanguardia, ancora alla metà del secolo in una città come Alcamo si concentrano maestri di formazione tradizionale, mentre nella vicina Palermo si sono definitivamente affermati nuovi temi iconografici.

Anche per la Sicilia certamente vale ancora l'assioma che la stampa finisce per uccidere questo momento estremamente fertile. Così come in tante altre parti d'Europa, la definitiva vittoria del classicismo passa attraverso il successo del Terzo e del Quarto libro di Sebastiano Serlio. Tuttavia, ancora a lungo, le opere progettate nel secondo Cinquecento continuarono a evitare il rischio di convenzionalità e di conformismo che sfiora altre aree geografiche italiane, poiché il mito dell'età normanna, l'estetica della pietra a vista e il peso delle tradizioni continuavano a esercitare suggestioni e condizionamenti.





