

La galleria regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis:

proposta di un itinerario alternativo (*)

di LUCIA AJOVALASIT COLUMBA

Un Museo raccoglie in sé tali documenti-testimonianza di ere e popoli diversi che può talora confondere il visitatore medio o il giovane che vi accede per la prima volta. Perché rimanga la sequenza dei documenti artistici e diventi patrimonio di chi lo osserva e lo studia, ritengo sia indispensabile compiere delle scelte. Nella Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis possiamo scegliere un itinerario alternativo a quello proposto dalla sequenza delle sale del museo, cioè un percorso cronologico attraverso la pittura dominante in Sicilia nei vari periodi storici, sia essa di importazione o di estrazione locale. Un'alternativa tra le tante può essere offerta da un itinerario che segua, ad esempio, lo svolgersi attraverso i secoli dell'iconografia Mariana.

Un grande numero di immagini pittoriche sono presenti nelle sale a testimonianza dell'importanza sempre crescente attribuita al culto della Vergine che in epoca rinascimentale quasi offusca quella di Cristo. ⁽¹⁾

I Vangeli parlano pochissimo di Maria; Luca il più prodigo di informazioni, la fa parlare solo quattro volte. (Luca 1,38/45; 1,46/51; 2,16/22; 2,44/51). La fede popolare ha suffragato tali notizie creando leggende sulla Sua Vita terrena, parzialmente smentite dalla Chiesa ufficiale, soprattutto in seguito alla riforma protestante. Queste leggende nascono, principalmente dai Vangeli detti apocrifi; termine usato dai Cristiani fin dal primo secolo d.C. per indicare scritti sospetti di eresia, non conformi quindi ai testi ufficiali della Chiesa, anche se i più antichi di Essi nascono a fianco dei testi canonici. La nascita di

(*) Ricordo con affetto e riconoscenza la collega Cristiana Barbagli, prematuramente scomparsa, che aveva redatto il lavoro preliminare di schedatura, che mi ha permesso di elaborare questo studio.

Maria, la Sua verginità, sono argomenti che hanno sempre suscitato l'interesse di larghi strati di popolazione di tutti i tempi. La Chiesa ufficiale ha favorito la crescita e la diffusione dell'adorazione riservata a Maria, con i dogmi della Maternità divina, Verginità, Immacolata Concezione e Assunzione. (2)

Anche l'aspetto fisico della Madonna viene codificato secondo canoni di bellezza femminile che muta col cambiamento di ruolo della donna nelle diverse culture e nelle diverse situazioni storiche.

Formuliamo quindi un itinerario tematico seguendo cronologicamente le varie fasi della iconografia mariana.

La prima opera presa in esame è il Mosaico Bizantino della VII sala, dell'inizio del XIV secolo, (fig. 1) l'esempio più antico di Madonna col Bambino o Madonna di Tenerezza o Mater Amabilis, di Palazzo Abatellis, nel quale è evidenziato l'aspetto più semplicemente materno del rapporto Madonna-Bambino. Il volto della Vergine, pur richiamandosi al modello iconografico frontale e severamente ieratico, è leggermente girato verso il Bambino, come Questi verso la Madre. La mano destra della Madonna indica il Figlio, con una tipologia tanto ricorrente già nella pittura del Duecento da denominarsi "Mano Odigitria" (3) e la scorgiamo lievemente di scorcio.

Il Bambino alza la mano benedicente e pur nella solennità e ieraticità della scena, un sottile filo di comunicazione sembra intercorrere tra le due mani vicine. L'opera è attribuita ad un ignoto artista greco che, ancora nel corso del 1300, operava nei modi del fulgido periodo normanno; sebbene si tratti di un frammento, vi si può riconoscere: «un'estrema finezza del disegno e dell'intonazione» nonché «una manierata tipologia». (4)

Il mosaico faceva parte di una decorazione parietale della diruta Chiesa di Calatamauro, presso Contessa Entellina, in provincia di Palermo.

Il Demus nota che questa rappresentazione, a mezza figura, dell'Odigitria si trova in Sicilia soltanto in due esemplari: questo di Calatamauro, molto ieratico, ed un altro situato in una nicchia al di sopra della porta principale del Duomo di Monreale presso Palermo. (5)

Nella stessa sala è esposta la Madonna dell'Umiltà di Bartolomeo Pellerano da Camogli, firmata e datata 1346 (fig. 2). Il dipinto, come annota il Di Marzo, «è fatto a tempera sopra una tela tenacemente incollata alla tavola, siccome nota il Vasari che allora si faceva per avere la tempera una durata maggiore che sul nudo legno». (6) Nel dipinto l'affettuoso rito dell'allattamento avviene non su un trono o uno scanno ma sulla nuda terra e tale particolare giustifica il riferimento all'umiltà.

Maria allatta il Bambino che tiene ambedue le manine sul seno materno;

Ella regge con ambo le mani le pieghe del manto che avvolge il Bambino come se fosse in una culla. L'immagine dipinta domina la tavola iscritta in una edicola tribolata che porta agli angoli in alto le figure dell'Arcangelo Gabriele e l'Annunziata.

Sulla tavola a caratteri dorati è l'iscrizione:

NRA D.NA. DE	HUMILITATE
MCCC	XXXXVI HOC
OPUS	PINSIT MA
ISTER	BTOLOMEU DE
CAM	ULIO PINTOR

Originali sono i motivi della predella: al centro su un pannello, i simboli della Crocifissione; la Colonna, la Lancia, i due Flagelli, la Croce, i tre Chiodi, il Recipiente per l'aceto o il fiele, l'Asta con la Spugna, la Scala per la deposizione. Sul lato sinistro si vedono uomini oranti e sul destro, donne precedute da due flagellanti per parte che reggono fruste pendenti su un foro aperto sul dorso della tunica (tale rappresentazione si rifà all'usanza che proibiva di flagellarsi a torso nudo durante le processioni).

Sono appartenenti alla Confraternita dei Disciplinati, quella stessa che aveva la sua Cappella nella Chiesa di S. Francesco d'Assisi a Palermo e che aveva commissionato la tavola. (7)

La tavola è stata restaurata a cura dell'Istituto Centrale del Restauro, 1952-53 ed esposta alla mostra tenutasi nel 1953 nel Palazzo Comunale di Messina «Antonello e la Pittura del Quattrocento in Sicilia» (8); è una delle più pregevoli tra quelle conservate nella Galleria; ed è l'unica opera certa di Bartolomeo Pellerano da Camogli, pittore ligure che soggiornò ad Avignone dove forse poté frequentare Simone Martini, della cui maniera risente molto questo dipinto. L'opera fu forse eseguita in Liguria e da qui, su commissione, inviata in Sicilia per quella Confraternita dei Disciplinati rappresentati nella predella, il che testimonierebbe ancora una volta che «i legami dei genovesi residenti in Sicilia, con la madrepatria rimanevano stretti ed a questa continuavano a rivolgersi per ottenere immagini devozionali per le Cappelle da essi erette e delle quali avevano il patrocinio». (9)

Il Delogu nota che «il colore ha sottilissime vibrazioni nell'atmosfera azzurrina dello scomparto superiore e gustosi accordi di mezze tinte celesti rosa e giallo nella predella». (10) Il Toesca vi avverte «un vago disegno gotico, un degradato colore dai delicati toni azzurrini, una sottile caratterizzazione nei

penitenti inginocchiati»⁽¹¹⁾; e pure sul fondo azzurro, “notturno” insiste la Santucci.⁽¹²⁾

Nella stessa sala notiamo un altro dipinto che ripropone Maria Madre dolcissima, è la Madonna del Latte attribuita a Giovanni di Nicola attivo a Pisa negli anni 1358-60. (fig. 3)⁽¹³⁾ Maria offre il seno al Bambino pudicamente da una breve apertura del corpetto ed il Bambino con la sua manina, spinge verso l'alto quella della Madre. Tale iconografia è una delle più antiche; la troviamo non solo nella pittura delle Catacombe, ma come più lontana origine, nella mitologia greca (Iside che allatta Horus).⁽¹⁴⁾ In questo “gesto” della Vergine è contenuta una profonda metafora; «... il latte, universalmente considerato apportatore di vita, nella sfera cristiana acquista il valore di fonte di vita eterna perché è il latte della Madonna che nutre Cristo, origine della vita e della Grazia in cui si alimenta l'anima». ⁽¹⁵⁾

La Madonna svolge il ruolo di nutrice, assimilabile al ruolo della Chiesa, che dal secolo XVI in poi comincia ad essere considerato un atto di umiliazione a cui le donne debbono sottostare e che riflette la posizione subordinata della donna nella ricca società urbana.

Esaminando il dipinto osserviamo che la grande immagine della Madonna occupa tutta la nicchia ogivale e le decorazioni ad arabeschi dell'abito del Bambino ed i fiori stilizzati che ornano il manto della Vergine, sono testimonianza di un'opera comunque di importazione pisana che non si discosta molto dai tratti e dai modi del Gera da Pisa e conferma ancora una volta la presenza di Pisa a Palermo ed in Sicilia.⁽¹⁶⁾

Nel museo in esame diversi sono i dipinti che propongono un'altra fase della iconografia mariana: l'Annunciazione. È una delle rarissime scene attestate dai Vangeli ortodossi in cui compare la Vergine. Secondo Luca (1,23/28) «l'Angelo Gabriele fu mandato da Dio in una città della Galilea, chiamata Nazaret, a una vergine fidanzata a un tale della casa di Davide, che aveva nome Giuseppe e il nome della Vergine era Maria».

Fino al XII secolo la figura dell'Angelo con le ali spiegate, occupava la parte maggiore dello spazio della rappresentazione; nei secoli successivi gli spazi occupati dall'Angelo e dalla Vergine divengono equivalenti; l'Angelo può essere inginocchiato dinanzi a Maria ed a partire dal XIV secolo Le offre il giglio, simbolo della purezza e della Verginità.

La Vergine, secondo l'iconografia tradizionale, è intenta alla lettura della predica di Isaia, contenuta nella Bibbia; in alcune opere soprattutto bizantine, è seduta al telaio a filare il velo di porpora per il Tempio, quasi a tramandare il ricordo della condanna al lavoro subita dal genere umano dopo il peccato di Adamo ed Eva.⁽¹⁷⁾

«Non si può parlare di zone o periodi in cui questo tema si sia particolarmente sviluppato. L'Ortodossia della sua fonte ha fatto sì che si estendesse con una certa omogeneità in tutto il mondo cattolico»; ⁽¹⁷⁾ ed è probabile che questa iconografia si sia progressivamente adeguata al mutare dello spirito ufficiale o ufficioso della Chiesa.

Nella sala VII esaminiamo la prima di queste opere: la Trinità tra Angeli, Gabriele e l'Annunziata, attribuita ad un anonimo del XIV secolo. (fig. 4) Il dipinto, tempera su tavola, esula dalla iconografia tradizionale per la concomitanza di due raffigurazioni diverse: la Trinità, nella mandorla centrale e l'Annunziata con Angeli musicanti a completare la "lunetta".

Gli spazi occupati dalle due figure sono simili anche se la raffigurazione raccolta e timida della Vergine sembra occuparne uno minore.

L'Angelo è inginocchiato mentre pronuncia le parole di saluto, visibili nel cartiglio che regge con una mano. La Vergine ha abbandonato in grembo il Libro dei Salmi; tra le due figure un fascio di candidi gigli ed al di sotto una schiera di monache con la Madre Abbadessa, forse la committente del dipinto. Si fanno delle ipotesi sull'anonimo autore; potrebbe essere un artista che risente soprattutto nella figura della Vergine dell'arte di Barnaba da Modena, un pittore che operò a Genova ed a Pisa alla maniera della pittura bizantina ma anche senese ⁽¹⁸⁾ o un pittore di scuola pisana. ⁽¹⁹⁾

Il dipinto proviene dalla Badia di S. Spirito di Agrigento. ⁽²⁰⁾

Nella X sala domina l'Annunziata di Antonello da Messina, 1430-1479, originalissima interpretazione dell'artista messinese che abbandona l'iconografia tradizionale per presentarci una figura a mezzo busto, sola su un fondo nero compatto (fig. 5). È un olio su tavola di piccole proporzioni (cm. 45 x 34,5) proveniente prima della collezione Colluzio di Palermo, poi dalla Casa Di Giovanni. L'espressione del volto della Vergine è complessa, come chi è stato interrotto nella lettura da un avvenimento insolito, in un equilibrio «supremo tra l'astrazione formale e la verità psicologica» che riunisce i due più alti linguaggi figurativi del secolo: l'italiano ed il fiammingo. ⁽²¹⁾ Molto interessante è lo studio dei piani obliqui del leggio e del libro aperto che indicano meditazioni affini a quelle dalle quali nacque il sarcofago della Pietà Correr; ed il gesto della mano in attesa sorpresa, riprende la compostezza sospesa del S. Sebastiano di Dresda. ⁽²²⁾

Nella VIII sala l'Annunziata è raffigurata nelle ante laterali di un trittico la cui tavola centrale riporta una Madonna in Trono; è la Madonna in trono tra Gabriele e l'Annunziata attribuito al maestro di Galatina, della prima metà del XV secolo. (fig. 6) Il trittico ha una ricca cornice architettonica dorata ed

una predella pure tripartita. Rigorosamente rispettata l'iconografia tradizionale; spazi eguali per l'Angelo inginocchiato e la Vergine a mani giunte con il libro dei Salmi aperto sulle ginocchia; Maria in trono che allatta il Bambino, ci riporta al modello dell'Odigitria ed è circondata da Angeli musicanti. Ma una novità rappresenta, trattandosi di un trittico che tradizionalmente porta la raffigurazione della Annunciazione nelle cuspidi. La tavola proviene dal Monastero di S. Chiara a Palermo e presenta un'iscrizione inserita tra la parte superiore del trittico e la predella, che rimanda al nome della possibile committente dell'opera: «Hoc opus fieri fec. Soru Luisa dicata...» Nella predella figure di Santi fiancheggiano la Pietà della tavoletta centrale.

L'attribuzione propende per il Maestro di Galatina in quanto si ravvisano in quest'opera elementi stilistici analoghi a quelli di alcuni affreschi della Chiesa di S. Caterina a Galatina in Puglia; l'autore potrebbe non essere pugliese ma siciliano trasferitosi in Puglia, divenendo un raro esempio di "esportazione e non di importazione di forme pittoriche tra la Sicilia e la terraferma".⁽²³⁾ Stilisticamente l'opera è piuttosto modesta, con forme "dilatate e rustiche"⁽²⁴⁾, con stile «marcante, rude, a grandi spezzature»⁽²⁵⁾ e di "tono umoresco e popolare".⁽²⁶⁾

Continuando l'analisi dell'iconografia, ricordiamo come primo esempio della Madonna-Domina, in trono, quella della VII sala: la Madonna in trono tra Angeli e Santi della fine del XIV secolo di Turino Vanni, (fig. 7), pittore pisano morto nel 1438. È una tempera su tavola di piccole proporzioni (cm. 60 x 48) proveniente dal Monastero di S. Martino delle Scale di Palermo; secondo l'iconografia corrente, la Vergine è in trono, inserita all'interno di una cappelletta di struttura architettonica gotica e la sua Figura è molto grande, intesa come personificazione della Chiesa. Il fondo della tavola trilobata con fondo d'oro ripete la formula pisana.⁽²⁷⁾ La Vergine in trono tiene sulle ginocchia il Bambino in piedi ed è circondata da Arcangeli e Santi.

Nell'VIII sala passiamo ad un ulteriore tema dell'iconografia Mariana con un trittico particolarmente ricco sia per l'architettura gotica della struttura lignea, testimone della "matura stagione del gotico internazionale"⁽²⁸⁾, sia per le numerose figure del dipinto, raffigurante l'Incoronazione della Vergine. È il trittico del "Maestro delle Incoronazioni" della prima metà del XV secolo, che rappresenta nell'ogiva centrale l'Incoronazione della Vergine (fig. 8) dalle mani del Cristo, con ai piedi Angeli musicanti e nelle anti laterali i Santi Pietro e Paolo. Il dipinto si attiene alla iconografia tradizionale che attraverso i secoli ha voluto testimoniare il ruolo della Vergine, simbolo della Chiesa, Regina e Signora ed ha colto il momento dinamico in cui avviene l'incoronazione per mano del Figlio.

Anche le figure dei Santi, sono fedeli alla iconografia tradizionale; infatti S. Pietro, fondatore della Chiesa è rappresentato nella tipica iconografia con la chiave e la "Chiesa" sul braccio; S. Paolo, il difensore della Fede, con la spada ed il "Libro". I tre pannelli del trittico sono incorniciati riccamente da elementi gotici: guglie e colonnine tortili ed alle estremità laterali sono chiusi da pilastri con figure di Santi, incompleti però in alcune faccie. In basso vi è la predella pure divisa in tre scomparti principali più due piccoli in corrispondenza dei pilastri superiori, con figure di Santi e la Deposizione nella parte centrale. Di questa decorazione pittorica, le tavolette laterali sono rifatte mentre originale è la Deposizione del Cristo. Il dipinto, tempera su tavola (cm. 160 x 170) proviene dalla Chiesa di S. Pietro la Bagnara di Palermo. In quanto all'attribuzione, secondo R. Delogu, le immagini del trittico con gli sguardi e gli atteggiamenti un po' rigidi e severi, fanno pensare alla «suggestione dei modelli bizantini, tanto presenti nelle Chiese palermitane in quei tempi»; ⁽²⁹⁾ secondo l'Accascina l'opera è da attribuirsi ad un "pisano o pisaneggiante"; ⁽³⁰⁾ secondo la Di Natale «il dipinto bene s'inserisce nell'attività di questo anonimo Maestro delle Incoronazioni che risente anche della cultura gotica internazionale al quale vanno riferite la tavoletta di Abramo e i tre Angeli del Museo Diocesano di Palermo proveniente dalla Chiesa della Maggione e l'Annunciazione di Palazzo Abatellis». ⁽³¹⁾

Nella XII sala abbiamo invece un altro dei rari episodi evangelici in cui la Vergine è fisicamente presente: la Visitazione (fig. 9) (Luca 1,38/ 45). È un dittico dipinto ad olio su tavola proveniente dalla distrutta Chiesa dei SS. Giovanni e Giacomo di Palermo. La tavola a sinistra (cm. 193 x 78,5), mostra le due Donne nel momento dell'incontro; Maria ed Elisabetta si stringono la mano, secondo un modello iconografico che sta tra quelli più diffusi del saluto a distanza e dell'abbraccio. La differenza d'età delle due Donne è fedelmente rispettata ed Elisabetta riconosce in quel momento Maria qual Madre del Suo Signore: «La quale com'ebbe udito il saluto di Maria, si senti balzare in seno il bambino, e ripiena di Spirito Santo ad alta voce esclamò: Benedetta sii Tu fra le donne e benedetto il frutto del tuo seno...» (Luca 1,38/ 45) A. Di Giovanni ⁽³²⁾ scrivendo della Chiesa dei SS. Giovanni e Giacomo nota: «nella cappella a mano destra vi è un dittico in tavola rappresentante la Visitazione di Maria a S. Elisabetta da un lato e S. Giuseppe e Zaccaria dall'altro; opera eccellente, ben conservata che si crede di mano di Pietro Perugino o di altro eccellente pittore di scuola fiorentina».

L'opera è quindi ritenuta eccellente ma attribuita a diversi autori.

G. Di Marzo pensa che l'autore potrebbe essere P. Ruzzolone ⁽³³⁾; G. Meili ⁽³⁴⁾ ed il Matranga ⁽³⁵⁾, l'attribuiscono invece ad un maestro di scuola messi-

nese. Il Bottari in un primo tempo pensa possa esserne l'autore Simone De Wobreck, poi Mario di Laurito ⁽³⁶⁾; dello stesso parere è M. G. Paolini ⁽³⁷⁾ mentre R. Delogu la riporta al Maestro della Pentecoste. ⁽³⁸⁾ M. C. Di Natale ritiene sia opera di Mario di Laurito, napoletano nato a Laurito vicino Salerno, nella seconda metà del 1400 ed attivo in Sicilia ed a Palermo, tra il 1503 ed il 1536. ⁽³⁹⁾

Nella XV sala altra iconografia è quella riguardante la Natività (fig. 10) di Vincenzo degli Azani da Pavia della prima metà del XVI secolo.

È un dipinto ad olio su tavola proveniente dalla decorazione del soffitto della Cappella dei Lombardi della demolita Chiesa di S. Giacomo alla Marina di Palermo. ⁽⁴⁰⁾ L'opera (cm. 146 x 117,5) rappresenta una novità nel quadro rinascimentale dell'arte in Sicilia che ha uno dei massimi esponenti in Antonello Gagini per la dinamicità della rappresentazione; infatti Maria è raffigurata nell'atto di aggiustare il lenzuolino sul Bambino posto nella mangiatoia; il Bambino ha il braccino proteso verso la Madre, mentre un Angelo in primo piano, pur inginocchiato, ha le ali ancora spiegate quasi ad indicare l'attimo di connessione tra il Cielo e la Terra; S. Giuseppe sullo sfondo è in atto di camminare appoggiato al suo bastone, mentre fa da scenario la stalla dalle robuste mura, con i tradizionali "bue ed asinello".

Secondo R. Delogu non è ancora chiaro il percorso stilistico di questo artista che ad un inizio di impronta lombardo-veneta, pare seguisse dopo un soggiorno a Roma, un «accostamento ai modi di Cesare da Sesto e di Polidoro da Caravaggio e finalmente un volgersi alla *maniera* propriamente detta»; ⁽⁴¹⁾ di certo questa tavola e la Fuga in Egitto di cui tratteremo fra poco, presentano colore caldo e luminoso, tipico della corrente lombardo-veneta coeva.

Questa seconda tavola sempre di Vincenzo da Pavia (fig. 11), come la precedente è un dipinto ad olio su tavola e faceva parte della decorazione del soffitto della distrutta Chiesa di S. Giacomo alla Marina di Palermo. ⁽⁴²⁾

Questo avvenimento biblico è trattato nel Vangelo di Matteo (2,13/ 17) «... un Angelo del Signore apparve a Giuseppe e gli disse: su prendi il Bambino e la Madre, fuggi in Egitto, e sta là finché non ti avverta, giacché Erode cercherà del bambino per farlo morire...».

La rappresentazione dinamica riscontrata nell'altro dipinto è presente anche in questo; infatti la Madonna sull'asinello tiene il Bambino ben diritto sulle Sue gambe e sembra colloquiare con Lui, mentre S. Giuseppe a piedi mentre conduce il bue, volge il viso verso la Madre ed il Bambino come se volesse partecipare al loro colloquio.

Sempre nella stessa sala e dello stesso autore è un grande dipinto, olio su tavola (cm. 305 x 217,5) proveniente dalla decorazione della Cappella degli

Scirotte della demolita Chiesa di S. Giacomo alla Marina. Vi è trattato un altro tema iconografico in cui è presente la Madonna: la Deposizione. (fig. 12)

Tale presenza è anch'essa testimoniata dai Vangeli (Giovanni 19,25/30): «Gesù, vedendo la Madre e vicino a Lei il discepolo prediletto, disse alla Madre: «Donna, ecco il figliol Tuo!» Poi disse al discepolo: «Ecco la Madre Tua». E da quel momento, il discepolo La prese con sé».

Tale affermazione si riscontra nell'iconografia tradizionale della Pietà di origine nordica, nella quale la Figura di Maria si trova affiancata a quella di S. Giovanni, ed ha la sua massima diffusione nel XIV secolo, quando dopo la riconquista della Terra Santa, il numero dei pellegrini nei luoghi della Passione, va sempre più crescendo. Inoltre la peste che in quell'epoca colpisce l'Europa, ritenuta come giusta punizione per l'umanità depravata, aumenta la devozione degli umili verso la Madonna sofferente, partecipe con la Sua passione dei dolori dell'umanità. In Italia, a causa del misticismo francescano più influente «il completo abbandono delle membra si sostituisce alla rigidità della morte che caratterizza il corpo di Cristo nelle opere d'oltralpe e la Madonna sviene tra le braccia di S. Giovanni, in un atteggiamento di estrema umanità che ricalca la drammaticità delle rappresentazioni sacre». (43)

Nel dipinto in esame Cristo è già deposto dalla Croce sul lenzuolo ed è circondato da sette figure: la Madre, Tre Pie Donne, S. Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo e Giovanni. La Madre in deliquio è sostenuta dalla Pie Donne, anziché da Giovanni e pur nell'abbandono fisico, Essa volge la mano sinistra in alto come per chiedere l'aiuto divino per sopportare il dolore del Figlio morto. Il dipinto è ispirato ad un prototipo raffaellesco inciso da Marcantonio Raimondi. (44)

Un altro episodio del ciclo mariano che si trova proposto soltanto una volta nel museo in esame è l'Assunzione di Maria Vergine che Vincenzo Abate riporta ad Antonello Crescenzo (fig. 13) che nel 1498 firma la Madonna tra S. Caterina e Santa Barbara del Museo Bellomo di Siracusa; (45) fino a qualche anno fa, il grande dipinto (cm. 243 x 153) era ritenuto di Anonimo Napoletano del XVI secolo. (46) La tavola ha ai quattro angoli dei grandi Angeli musicanti che incorniciano la "mandorla", marcata lungo tutto il suo perimetro da una folta schiera di cherubini che fanno cornice a spumeggianti nuvole con gli Angeli che sostengono l'Assunta, a mani giunte e con il capo reclinato.

L'ultimo dipinto preso in esame in questo breve itinerario dell'iconografia Mariana è la Madonna in Gloria tra i Santi G. Battista e Rosalia di Pietro Novelli il Morrealese, (fig. 14) nella XVI sala che conclude pure la documentazione della pittura in Sicilia nell'attuale ordinamento della Galleria di Palazzo Abatellis. Il Novelli è senza dubbio l'artista più dotato di tutto il '600 isolano e

la sua pittura risente dell'influenza ambientale vissuta precedentemente il suo rientro in patria. Il dipinto, olio su tela di grande dimensione (cm. 259 x 174,5) proviene dall'Oratorio della Compagnia del Ponticello di Palermo. (47). Una grande Madonna con il capo velato tiene in braccio un grande Bambino fra due Santi: Giovanni Battista e Rosalia. Maria riveste in questo dipinto il ruolo della Madre Chiesa che domina l'umanità con soave dolcezza; Giovanni è ritratto da pastore con l'agnello sulle ginocchia, secondo l'iconografia tradizionale e Rosalia serena ed assorta, ha ai suoi piedi il teschio. Puttini danzanti fanno corona in alto, quasi a chiudere l'Immagine, come una cortina da sipario. L'opera, come dice Guido Di Stefano, «per il carattere vandichiano, è stata di solito, in base a preconcepite periodizzazioni, attribuita ad un periodo anteriore e che per le considerazioni anzidette (calore di luce, studio di particolari, per affinità di figure al dipinto la "Comunione di S. Maria Egiziaca") credo di questo tempo all'incirca. (1637) Essa è però opera meno profonda di tante altre dell'artista nella rappresentazione delle figure, ma viva e cordiale nell'atmosfera di luce che l'avvolge». (48)

Ancora altre rappresentazioni di iconografie Mariane meritavano di essere trattate, quali la Madonna delle Grazie, della Misericordia e del Rosario; ma queste figurazioni pittoriche presentano tali variazioni alla iconografia tradizionale che non mi è sembrato opportuno esaminarli in questa sede.

Credo utile però dare un cenno delle tipologie iconografiche.

La Madonna delle Grazie, iconograficamente si riallaccia alla Madonna del Latte; è seduta in trono tra gli Angeli e anziché porgere il seno al Bambino, fa sgorgare il latte sulle anime purganti. Tale tipologia «si diffonde a partire dal XV secolo, recuperando in certo senso la raffigurazione della pagana terra ed ha un notevole sviluppo nell'Italia centro-meridionale». (49)

La Madonna della Misericordia è quasi sempre rappresentata frontalmente con il manto ampio che Essa stessa tiene allargato con ambedue le mani, per accogliere i fedeli supplici ai Suoi piedi.

Da uno studio pubblicato nel 1908 da Paul Perdrizet, (50) si fa risalire la nascita di questo tema al 1230, dalla visione di un monaco cistercense descritta da Cesare d'Heisterbach nella sua opera *Dialogus miraculorum*.

Nell'analisi iconografica risaltano due elementi costitutivi: la figura della Vergine ed i supplici sotto il Suo mantello. L'immagine di Maria è sempre di grande statura in rapporto ai Suoi protetti che hanno la taglia di fanciulli. Tale sproporzione ben si addiceva al tema ed era coerente con la raffigurazione degli artisti del Medioevo che erano abituati ad esprimere le gerarchie con la differente altezza dei personaggi. La Vergine della Misericordia che protegge

l'umanità sotto il Suo mantello, richiama la tipologia più antica della Mater Omnium e le collettività tutelate potevano essere: ordini religiosi, confraternite, famiglie o anche un solo individuo, il committente. ⁽⁵¹⁾

Per concludere un accenno alla Madonna del Rosario. Il culto dei Domenicani per la Vergine del Rosario è documentato da un trittico della Chiesa di S. Andrea a Colonia, datato 1474 nel quale due Santi domenicani, S. Domenico e S. Pietro Martire, tengono il mantello della Vergine che sta in piedi eretta, come se fosse una tenda e due Angeli al di sopra della Sua testa, una tripla corona di rose. Si deduce che tale iconografia risale all'ultimo quarto del XV secolo, periodo nel quale era sentito anche il culto della Vergine dei Sette Dolori, ma anche molto posteriore alla Vergine della Pietà e della Misericordia. ⁽⁵²⁾

Una seconda raffigurazione vede la Vergine del Rosario iscritta in una corona a forma di mandorla composta da grandi rose dipinte intercalate ad ogni decina (i grani del Rosario). Una terza tipologia è data dalla rappresentazione della Vergine seduta con il Bambino Gesù sulle Sue ginocchia ed è il Bambino a porgere il Rosario a S. Domenico. ⁽⁵³⁾

Ancora alcune tipologie Mariane potrebbero essere prese in esame, dovute alla devozione popolare che, attraverso i vari secoli e le varie culture, ha creato con affetto ed immaginazione, di volta in volta, raffigurazioni legate alle esigenze della gente semplice e di Fede.

LUCIA AJOVALASIT COLUMBA

NOTE

- (1) R. PAVONI, *Donna Madre Regina*, in "Itinerario tra le immagini dipinte di Maria Vergine nel Museo Poldi Pezzoli" Milano, 1982.
- (2) R. PAVONI, *Donna.. cit.* 1982.
- (3) E. SANDBERG VAVALÀ, *L'Iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del dugento*, Siena, 1934.
- (4) R. DELOGU, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, pag. 24, Roma, 1962.
- (5) O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, pag. 311, Londra, 1949.
- (6) G. DI MARZO, *La Pittura in Palermo nel Rinascimento*, pag. 39, Palermo, 1899.
- (7) A. DE FLORIANI, *Bartolomeo da Camoglia Genova*, 1979.
- (8) G. VIGNI, G. CARANDENTE, *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, pag. 39, n. 1, Venezia, 1953.
- (9) M.G. PAOLINI, *Genova e i Genovesi a Palermo*, «Atti delle manifestazioni culturali tenutesi a Genova 13 dicembre 1978, 13 gennaio 1979» pag. 42, Genova, 1980.
- (10) R. DELOGU, *La Galleria... cit.* pag. 26, 1962.
- (11) P. TOESCA, *Il Trecento*, 1951.
- (11) P. SANTUCCI, *La produzione figurativa in Sicilia dalla fine del XII sec. alla metà del XV*, in «Storia della Sicilia», vol. V, Pagg. 171/172, Napoli 1981.
- (13) F. ZERI, *An Exhibitio of Mediterranean Primitives*, in «The Burlington Magazine» pag. 320, 1952.
- (14) L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome second, pag. 96, Paris, 1957.
- (15) R. PAVONI, *Donna... cit.*, 1982.
- (16) M.C. DI NATALE, *La pittura pisana del Trecento e del primo Quattrocento in Sicilia*, in «Atti del Convegno sulla pisanità a Palermo ed in Sicilia nel VII centenario del Vespro», pag. 273, Palermo, 1983.
- (17) R. PAVONI, *Donna... cit.*, 1982.
- (18) P. TOESCA, *Il Trecento*, pag. 747, 1951.
- (19) M.C. DI NATALE, *La Pittura... cit.*, pag. 275, 1983.
- (20) R. DELOGU, *La Galleria... cit.*, pag. 26, 1962.
- (21) R. DELOGU, *La Galleria... cit.*, pag. 26, 1962.
- (22) A. MARABOTTINI, in *Antonello la vita e le opere* in «Catalogo delle manifestazioni antonelliane» pagg. 27/51, Roma 1982.
- (23) R. DELOGU, *La Galleria... cit.*, pag. 29, 1962.
- (24) R. DELOGU, *La Galleria... cit.*, pag. 29, 1962.
- (25) R. LONGHI, *Frammento siciliano* in 47 Nov. 1953 pagg. 3/44.
- (26) P. SANTUCCI, *La produzione... cit.*, 1981.
- (27) M.C. DI NATALE, *La Pittura... cit.*, pag. 275, 1983.
- (28) R. DELOGU, *La Galleria... cit.*, pag. 28, 1962.
- (29) R. DELOGU, *La Galleria... cit.*, pag. 28, 1962.
- (30) M. ACCASCINA, *Pitture Senesi in Sicilia*, in *La Diana*, IV pag. 230.
- (31) M.C. DI NATALE, *La pittura... cit.*, pag. 281, 1983.
- (32) A. DI GIOVANNI, *Le opere d'arte nelle Chiese di Palermo*; ms del 1827, Palermo Biblioteca Comunale, 2QqA 49, c. 27 verso.
- (33) G. DI MARZO, *P. Ruzzolone*, vol. III pag. 156, 1862.
- (34) G. MELI, *La Pittura in Sicilia dal XV al XVI sec.* in "Archivio Storico Siciliano", pagg. 456/496, 1884.

- (³⁵) C. MATRANGA, *Nuove attribuzioni di dipinti del Museo di Palermo*, in "Bollettino d'Arte", pag. 340, 1909.
- (³⁶) S. BOTTARI, *Mario di Laurito*, in "Siculorum Gymnasium", pag. 235, 1951.
- (³⁷) M.G. PAOLINI, *Note sulla pittura palermitana tra la fine del '400 e l'inizio del '500*, in "Bollettino d'Arte" pagg. 122/140, 1959.
- (³⁸) R. DELOGU, *La Galleria... cit.*, pag. 43, 1962.
- (³⁹) M.C. DI NATALE, *Mario di Laurito*, Palermo, 1980.
- (⁴⁰) R. DELOGU, *La Galleria... cit.*, pag. 49, 1962.
- (⁴¹) R. DELOGU, *La Galleria... cit.*, pag. 49, 1962.
- (⁴²) T. VISCUSO, scheda n. 5 in "Momenti del Cinquecento meridionale", pag. 26, Palermo, 1985.
- (⁴³) R. PAVONI, *Donna... cit.*, 1982.
- (⁴⁴) D. MALIGNAGGI, *La Pittura in Sicilia fra Maniera e Controriforma*, pag. 18, Palermo, 1981.
- (⁴⁵) V. ABATE, *Revisione di Antonello Panormita*, in B.C.A. Sicilia, anno 14, nn. 1/2/3/4, pagg. 39/64, 1982.
- (⁴⁶) R. DELOGU, *La Galleria... cit.*, pag. 70, 1962.
- (⁴⁷) R. DELOGU, *La Galleria... cit.*, pag. 64, 1962.
- (⁴⁸) G. DI STEFANO, *Pietro Novelli*, pagg. 25/26, Palermo, 1940.
- (⁴⁹) M.C. DI NATALE, *Madonna delle Grazie*, schede n. 9 "XII Catalogo di Opere d'Arte restaurate", Palermo, 1984.
- (⁵⁰) PAUL PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde*, Paris, 1908.
- (⁵¹) L. RÉAU, *Iconographie... cit.*, pagg. 115/117, 1957.
- (⁵²) L. RÉAU, *Iconographie... cit.*, pagg. 120/121, 1957.
- (⁵³) L. RÉAU, *Iconographie... cit.*, pag. 121, 1957.