



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

***Il Trionfo della Morte di Palazzo Sclafani a
Palermo***

Relatore

Ch. Prof. Sergio Marinelli

Correlatore

Ch. Prof. Giordana Trovabene

Laureando

Elena Sofia Raineri

Matricola 988221

Anno Accademico

2017/2018

*Alla mia famiglia del Nord,
alla mia famiglia del Sud.*

Il Trionfo della Morte di Palazzo Sclafani a Palermo

INTRODUZIONE	p. 4
I. LA STORIA	p. 5
1.1 IL PALAZZO, L'OSPEDALE E LA LEGGENDA.....	p.7
1.2 PROBLEMI DI DATAZIONE.....	p. 10
1.3 LO SFONDO POLITICO ED ECONOMICO A PALERMO.....	p. 11
II. FORTUNA CRITICA E LETTERATURA ARTISTICA	p. 14
2.1 IPOTESI FORMULATE SUL NOME O I NOMI DELL'AUTORE.....	p. 20
2.2 IL GOTICO INTERNAZIONALE E IL <i>MEMENTO MORI</i>	p. 21
III. L'AFFRESCO	p. 23
3.1 LA TECNICA PITTORICA.....	p. 25
3.2 L'AMBIENTAZIONE.....	p. 26
3.3 I PERSONAGGI: TRA CLERO E NOBILTA'.....	p. 28
3.4 GLI ARTISTI E LA BACCHETTA POGGIAMANO.....	p. 31
3.5 I VESTIMENTI.....	p. 33
3.6 STRUMENTI MUSICALI: IL LIUTO E L'ARPA DEL <i>TRIONFO</i>	p. 36
IV. PROBLEMI DI ICONOGRAFIA: IL <i>MEMENTO MORI</i> E L'ASSOLUZIONE	p. 40
4.1 L'ALLEGORIA DELLA PESTE E <i>L'EQUUS PALLIDUS</i> DELL'APOCALISSE.....	p. 42
4.2 INCASTRI POLITICI: LA «PACE DI CATANIA».....	p. 46
V. POSSIBILI INTERPRETAZIONI: IL <i>TRIONFO</i> E LA <i>DANÇA GENERAL DE LA MUERTE</i>	p. 48
5.1 IL <i>TRIONFO</i> COME PITTURA D'INFAMIA.....	p. 50

5.2 IL <i>TRIONFO</i> COME <i>MACCHINA DIDASCALICA</i>	p.52
VI. POSSIBILI ATTRIBUZIONI.....	p. 54
6.1 GASPARE DE PESARO.....	p. 60
6.2 TOMMASO DE VIGILIA.....	p. 64
6.3 LA COMMITTENZA.....	p. 65
VII. LE VICENDE CONSERVATIVE E I RESTAURI.....	p. 67
7.1 LO STACCO DELL'AFFRESCO, PRESENTUE FIRME E RICOLLOCAMENTO.....	p. 68
VIII. CONCLUSIONI.....	p.71
IX. IMMAGINI.....	p. 74
X.BIBLIOGRAFIA.....	p. 125

*Una catasta di giudici e re
strisciano incastrati sull'altro
come lunghi insetti paludati
dai movimenti lenti e finali*

*Solo le donne ingioiellate
parlano e si ascoltano
restando ai loro tempi
che il galoppo della Morte
non rispetta*

*Contro di loro i poveri
i dimenticati i giusti
invocano la fine*

*Altrove ancora
in tutto il resto del mondo
rotolano via stracci
bottiglie vuote
teste mozzate di soldati*

*Sopra i mercanti di morte
anche sopra gli assassini
alla fine
la Morte
vince sempre*

*Negli occhi chiusi del ricordo
restano poi gli sciamiti
i broccati e i fiori
gli sguardi appassionati
le fontane dell'eterna giovinezza
che non muore*

*E un Dio degli innocenti
che esista e salvi
e disperda gli assassini
nella polvere del nulla*

SERGIO MARINELLI¹

¹ Marinelli 2017, p.196.

INTRODUZIONE

Il dipinto murale del *Trionfo della Morte*, oggi sito nella sala al pian terreno della Galleria regionale di Palazzo Abatellis a Palermo, era in origine collocato nell'atrio del Palazzo Sclafani, sede dal 1441 ca. dell'Ospedale Grande della città.

L'affresco raffigura una Morte a cavallo, uno scheletro nero e indomabile. Questa tenebrosa presenza è intenta a travolgere nel suo tragico passaggio mendicanti, nobili e prelati. La scena raffigura un fotogramma, un attimo congelato e pietrificato nel tempo, un monito sempre presente, come lo è la morte stessa. Tutto è ambientato in un giardino, un *hortus conclusus* da cui non si può evadere o emanciparsi. Nel suo spietato naturalismo, tutto ci è mostrato in modo paurosamente realistico e verosimile; vi sono bordi di pellicce d'ermellino, gioielli, docili profili, dame raffinate ed eleganti cavalieri, musicisti, falconieri e cacciatori. Ma anche storpi, mendicanti e fredde gole trafitte da frecce mortali. Tale sapienza descrittiva e pittorica, rimandano a un timbro espressionistico dei paesi di cultura tedesca; ma al contempo il sostrato spagnolo e il riferimento ai *Trionfi* dell'Italia settentrionale ci fanno pensare a un maestro internazionale.

Questo affresco dunque, racconta una storia di cui i personaggi fanno da sfondo, mentre la Morte a cavallo fa da padrona. L'affresco palermitano è unico per bellezza e per ampio respiro narrativo; con il suo insueto racconto vuole mostrarci forse di più di quanto possa sembrare.

Da lungo tempo ormai su quest'opera emblematica aleggiano diverse ipotesi e polemiche che rimettono continuamente – anche a distanza di anni – in discussione la sua paternità.

L'uomo per sua natura è sempre stato attratto dal mistero e dall'irrisolvibile, cercando di dare una risposta ai dubbi più incerti che lo colpiscono. Fino ai giorni nostri quest'opera ha scaturito nella mente dei suoi osservatori diverse idee, opinioni e ipotesi circa l'identificazione del suo – o dei suoi – autori senza mai esserci riusciti.

Quello che mi ripropongo con questo studio non è un atto di presunzione nel voler ricercare io stessa una proposta per l'autore di questo maestoso affresco, ma di cercare quantomeno, di documentare un punto di vista unitario sulle ricerche svoltesi fino ai nostri giorni e, grazie all'aiuto dei maestri prima di me, suggerire una nuova via o una nuova chiave di lettura per un'opera senza tempo come il *Trionfo*.

La domanda che sorge spontanea vedendo un'opera così misteriosa nelle sue origini, nel suo significato e nelle sue motivazioni, sia che forse non convenga che essa rimanga tale: un mistero. La possibilità è che la verità stessa, contribuisca a farle perdere di fascino e di mistero, proprio quel mistero che di per sé la rende così attraente.

I. LA STORIA

La storia del noto affresco comincia con l'aneddoto riguardante l'edificio che lo ospitava: Palazzo Sclafani, il quale secondo la tradizione, fu eretto per una scommessa. La vicenda racconta che nel 1330 il conte di Adernò, Matteo Sclafani (1290-1354)², per gareggiare con il cognato Manfredi Chiaramonte (?-1391), conte di Modica, promise che nel volgere di un solo anno avrebbe fatto erigere un edificio tanto maestoso da eguagliare e superare il famoso Palazzo Steri ovvero lo «Hosterium Magnum» della famiglia Chiaramonte³, altra rinomata e nobile famiglia di Palermo.

Matteo Sclafani era, insieme a Manfredi Chiaramonte e Francesco Ventimiglia, uno dei tre Conti della Sicilia nominati dal re Federico II d'Aragona.

Seppure ad oggi non vi siano documenti che provino il contrario, appare difficile – anche solo ammirando l'ornamentazione della facciata (Fig. 1-2) – credere che tale edificio fosse stato costruito in un tempo così breve⁴. La tradizione racconta dell'eco di ammirazione suscitata dall'esemplare dimora del conte Sclafani che, con gli inevitabili paragoni, avesse contribuito all'instaurarsi di quella rivalità politica fra le due potenti famiglie feudali di cui una, quella dei Chiaramonte, capeggiava la fazione latina mentre quella degli Sclafani, nonostante vantasse discendenza normanna, parteggiava per la fazione catalana.

Il Palazzo effettivamente gareggiava nelle intenzioni e nella realtà, per grandiosità e bellezza con il Palazzo Reale della città, con la cattedrale ed il palazzo del cognato (Fig.3). Sviluppava con originalità i canoni architettonici propri di uno stile che unisce i motivi orientali, ereditati dai Normanni, con le modellature gotiche venute dal Nord. Dopo la morte del conte Matteo Sclafani avvenuta nel 1354, e le susseguenti lotte per la successione durate ben quarantatré anni⁵, la sua stirpe si estinse ed il palazzo fu assegnato a una nobile famiglia spagnola.

² Figlio di Giovanni Sclafani, comandante di eserciti di Ruggero II. Egli era capitano del popolo con l'inusuale titolo di «Maestro razionale del regno», conte di Adernò, Signore di Sclafani, di Ciminna, di Centuripe, fondatore di Chiusa e in quel momento reggente di Palermo.

³ Di Marzo 1899, p. 157.

⁴ Fazello 1574, pp.210-1. Anche il Fazello riporta gli stessi dubbi sulla costruzione, ma assicura la veridicità della notizia rifacendosi alle iscrizioni presenti sul muro del palazzo:

«Anno MCCCXXX

Foelix Matthaeus Sclafanis memoria dignus

Fabricam hanc fecit nobilem, pius, benignus

Ut ne mireris modico tam tempore factam

Vix annus fluxert, quam cernis ita peractam».

⁵ Le lotte per l'eredità degli Sclafani fra le famiglie Peralta e Moncada si protrarranno per generazioni senza risparmiare nemmeno i rami femminili delle famiglie, ma non eviteranno un rapido esproprio da parte del

Nel 1431, il Senato di Palermo venne nella decisione di riunire i sette ospedali cittadini, piccoli e insufficienti, in un arcispedale⁶. Seppur al contempo, dopo quasi un secolo dalla sua costruzione, l'edificio venne ereditato da Sancio di Roderico de Lyhori, visconte di Gagliano in Sicilia che, soggiornando in Spagna, lo trascurò quasi completamente portandolo ad una inevitabile rovina⁷.

Durante il regno di Alfonso d'Aragona e sotto la protezione del pontefice Eugenio IV, nel 1435, si decise l'acquisto di palazzo Sclafani per farlo divenire dimora dell'ospedale "Grande e Nuovo", primo ospedale pubblico della città di Palermo⁸.

Quindi, nello stesso anno il palazzo venne comprato al visconte de Lyhori per la somma di mille fiorini d'Aragona, corrispondenti a centocinquanta onze di Sicilia (non si sa se d'oro o d'argento)⁹. Tuttavia, dovettero passare quasi sette anni prima che il Grande Ospedale Nuovo potesse, dopo i necessari lavori di adattamento (l'edificio era disabitato e in rovina) essere aperto al pubblico.

A cavallo fra il XV e il XVI secolo, si assiste su tutto il territorio europeo all'affermazione delle grandi strutture ospedaliere. Queste vennero spesso costruite in risposta – e al tempo stesso in relazione – a specifiche contingenze locali. Vi era l'esigenza di strutture capaci di assistere i malati nel periodo terminale della loro vita ma anche attività assistenziali di tipo caritatevole, come l'adozione dei bambini orfani o l'assistenza alle donne bisognose. Le costituzioni della nuova istituzione vennero sancite nel 1442, come scrisse Di Marzo, dal "casinese" Giuliano Majali, allora esponente dell'Ordine benedettino dell'abbazia di San Martino alle Scale. Egli era «uomo fornito di virtù, di talenti, e di prudenza [...] e

senato palermitano. Si veda L. Sciascia, *Le donne e i cavalieri, gli affanni e gli agi, Famiglie al potere in Sicilia tra il XII e il XIV secolo*, Sicania, Messina, 1993, pp. 15 e 145.

⁶ Il frate benedettino Giuliano Majali nel 1429 ca. inviò una supplica al Senato palermitano, chiedendo al sovrano Alfonso d'Aragona, di concedere l'uso del palazzo come sede di un nuovo Ospedale. La supplica venne accolta dal Senato e successivamente concessa da Alfonso d'Aragona con un decreto datato agosto 1429 e da papa Eugenio IV con la bolla dell'11 novembre 1431. Si veda: *Bolla di papa Eugenio sull'unione di tutti li ospedali dell'Ospedale Nuovo*, conservata presso l'archivio storico dell'Ospedale Civico e Bemfratelli di Palermo, reg. 583, *Ospedale Grande e Nuovo. Bolle pontificie e lettere reali a favore dello spedale*, ms. dei sec. XVI-XVII, c. 24 v.

⁷ Di Marzo 1899, p. 158.

⁸ La scelta fu quella di agglomerare i diversi e minori ospedali della città in un unico e grande nuovo ospedale. Già nel 1429 il frate benedettino Frà Giuliano Majali indirizzava al senato della città una supplica per ottenere il privilegio di fondare un grande ospedale che accorpasse i ventidue ospedali più "pichuli" e "malamenti sirvuti" sparsi per la città (circa una quindicina v. G. Da Palermo, 1858) e per lo più di pertinenza religiosa. Il 24 aprile dello stesso anno l'arcivescovo di Palermo Martino de Marinis, concedeva il nulla osta alla fondazione dell'ospedale, e il 21 di agosto Re Alfonso d'Aragona accolse la richiesta: un'apposita Commissione designata dal sovrano si incaricò di stilare i relativi "Capitoli". Nel 1431 si ottiene dal re Alfonso e dal Pontefice Eugenio IV la bolla che confermava l'unione degli ospedali in un unico Grande e Nuovo Ospedale. Per le notizie sugli ospedali di Palermo si veda: Mongitore, *Parrocchie, Magione e Spedali di Palermo*; autografo nella Biblioteca Comunale palermitana ai segni Qq E 4, p. 302.

⁹Di Marzo 1899, p. 158.

che per la sanità della vita era in alta stima del re Alfonso, e della corte romana»¹⁰, quindi persona adatta a questo ruolo. Nel corso dell'attività dell'Ospedale vennero emanati altri capitoli – oltre a quello del 1442 – rispettivamente nel 1610 e nel 1722, contenenti le disposizioni cui esso e il suo personale si sarebbero dovuti rifare per la gestione o lo svolgimento delle funzioni della struttura.

Si è da sempre ritenuto probabile che uno fra i primi rettori dell'Ospedale, forse proprio il mecenate Pietro Speciale, abbia ordinato la decorazione del cortile, ma potrebbe essere stato anche uno degli altri rettori che gli succedettero¹¹.

L'edificio rimase Ospedale Grande e Nuovo fino al 1852, anno in cui il palazzo fu mutuato in caserma e ad oggi rimane, sede del Comando Militare d'Artiglieria di Palermo. Nel 1943 un bombardamento aereo colpì il Palazzo facendo crollare la parte interna di quel cortile e l'affresco restò allo scoperto sino agli inizi del 1944, benché riparato dalle stesse macerie. Infine, nel 1953, a riparo da qualsiasi offesa e pericolo, il *Trionfo della Morte* venne strappato ed ospitato nella sua attuale dimora di Palazzo Abatellis, incorniciato da una nuova e sapiente scenografia pensata dal “regista” Carlo Scarpa.

1.1 IL PALAZZO, L'OSPEDALE E LA LEGGENDA

L'idea che il *Trionfo* non sia solo una rappresentazione medievale di un *Memento mori* ma anche qualcosa di più di un mero mistero, ci è fornita dalla quantità di documenti riguardanti la più burocratica pignoleria sugli eventi che riguardano la costruzione del palazzo e la sua trasformazione in Arcispedale, ma nulla ci resta riguardo l'affresco e ai suoi committenti. Fatto che di per sé, fa riflettere sulle motivazioni dell'affresco stesso. Chi ne fu il committente, per quale ragione, ma soprattutto perché non ci è rimasta notizia alcuna fino ad oggi?

Una descrizione preliminare del palazzo, certamente una delle dimore più grandiose dell'epoca, può far luce sul periodo storico e sulla sensibilità artistica della corte palermitana. L'affresco del *Trionfo della Morte* non illustra solamente un contenuto concettuale, ormai logoro, sulla morte; ma può anche offrire, se studiato nei suoi particolari, un momento di storia siciliana così strana, bella e complessa.

In origine, l'opera faceva parte di una grande pittura murale che adornava i portici inferiori dell'atrio interno di Palazzo Sclafani (Fig.4-5). La costruzione si presentava come una robusta massa quadrangolare compatta; maestoso nelle dimensioni, era

¹⁰ Da Palermo 1858, p. 515.

¹¹ De Libero 1958, p. 24.

piuttosto raccolto nelle proporzioni (Fig.6). La parte inferiore era chiusa e severa tanto da presentare i caratteri di una fortezza con un solido muro a bastione; il Fazello lo descrisse come «grandissimo e maggior di tutte l'altre abitazioni private [...] Egli è di forma quadrangolare».

Uno scalone laterale conduceva al piano nobile dove l'edificio si alleggeriva con numerose bifore incorniciate da arcate fatti di tarsie bicrome, richiamanti motivi decorativi di derivazione Normanna.

Palazzo Sclafani era perfino più grande di palazzo Steri, proprietà dei Chiaromonte, con lato lungo di cinquanta metri contro quaranta, e non si preoccupava del contesto urbano precedente: era una tipologia residenziale prerinascimentale.

Il suo anonimo architetto in questo modo espresse un carattere di estraneità al più minuto tessuto arabo presente, esaltando l'altezza geometrica del volume col ritmo costante dei vuoti, la cadenza delle paraste, la ricorrente archeggiatura a intrecci, il primo e il secondo ordine in altezza completamente chiuso all'esterno, come una fortezza impenetrabile.

Il corpo di fabbrica racchiude al suo interno una corte quadrangolare, la quale risulta oggi notevolmente alterata rispetto all'impianto originario a cause delle numerose mutazioni avvenute nel corso del tempo, sia per adattare il palazzo alle diverse esigenze funzionali, sia a causa dei danni subiti negli anni.

Il colore rosato della pietra, i bianchi e i verdi dei motivi decorativi, rendevano la costruzione meno cupa; mentre sul portale vi era un'edicola racchiudente gli emblemi della famiglia, quelli della città di Palermo, della Sicilia e del Regno d'Aragona (Fig.7). Infine, un'iscrizione che testimoniava la potenza e l'autorità di Matteo Sclafani¹², insieme alla firma dello scultore, Bonaiuto da Pisa¹³.

L'opera pittorica del *Trionfo* era un completamento espressivo dell'edificio stesso e la conclusione ultima di un evidente sfida fra i Chiaromonte e gli Sclafani. Analogamente infatti molti anni prima, il conte Manfredi Chiaromonte tra il 1337 e il 1380, faceva decorare le pareti e i soffitti lignei del proprio palazzo con racconti dell'antico testamento, narrazioni di storia greca e romana ed infine con l'illustrazione delle imprese della propria famiglia¹⁴.

¹² L'iscrizione era sormontata da un basso rilievo raffigurante un'aquila che artiglia un agnello.

¹³ La firma di Bonaiuto, che è quella del cognome e non del nome, lascia poco spazio all'arbitrarietà dell'interpretazione, visto che all'epoca l'unico artista Bonaiuto che risulta essere a Pisa è Andrea Bonaiuto, Andrea di Bonaiuto da Firenze, pittore italiano, del quale non si hanno notizie biografiche precise se non dal 1343 al 1377. Noto in toscana come pittore e architetto, autore della *Storia di S. Ranieri* nel camposanto pisano.

¹⁴Sclafani 1978, p. 21.

Mentre a palazzo Sclafani, l'affresco del *Trionfo della Morte* veniva situato al posto d'onore, con magnifica sistemazione d'ambiente, su una parete del portico. Questa però non era l'unica grande pittura murale che adornava i portici dell'edificio. Forse dipinti contemporaneamente, ma da diversi artisti, vi erano due altre opere che completavano il ciclo: *il Giudizio Universale e il Paradiso*. Si ipotizza la presenza di una terza opera, probabilmente una raffigurazione del *Purgatorio* o dell'*Inferno*, che completerebbe il ciclo.

Si trattava di una antichissima concezione medievale, riassunta nei cosiddetti *Quattro Novissimi*, che rappresentavano gli insegnamenti della teologia cattolica e indicavano le cose ultime (dal latino *novissima*) cui l'uomo va in contro alla fine della sua vita: nessuno può sfuggire alla Morte, momento in cui sarà sottoposto al Giudizio, e le azioni compiute durante la vita verranno giudicate, indicando a ciascuno la destinazione finale e quindi la collocazione nell'*Inferno* o nel *Paradiso*¹⁵.

Ad oggi irrimediabilmente perduti, vi erano altri affreschi: l'opera del *Giudizio* di Antonello di Crescenzo (realizzato nel 1440 e poi distrutto nel 1713¹⁶) come pare, alla destra del *Trionfo* mentre il *Paradiso* (in alto) e il *Purgatorio* o *Inferno* (in basso) – posti frontalmente al *Trionfo* – erano di invenzione tardiva del pittore Pietro Novelli, dipinti attorno al 1634¹⁷. Ad oggi, un pezzo dell'affresco strappato del *Paradiso* è ancora visibile nella biblioteca di Palazzo Sclafani (Fig.8).

Questa dimora era di dimensioni inedite per un palazzo privato dell'epoca, tanto da farlo sembrare una reggia fortificata. Occorre immaginarlo nell'originario isolamento, in grande vicinanza del palazzo dei Normanni e della Cattedrale di Palermo, nell'assoluto dominio dell'ambiente urbano circostante. Con una fisionomia di dura fortezza ed elegante dimora, rappresentare il potere e la personalità della famiglia Sclafani.

Gli affreschi che solitamente raffigurano la morte, come potrebbero essere quelli del Camposanto di Pisa o della Scala Santa del Sacro Sepolcro di Subiaco, tendenzialmente hanno come ruolo quello di far riflettere sulla tendenza filosofica e mistica dell'epoca medievale oltre che sui motivi religiosi. Gli eventi che narravano della *Morte Nera* spesso erano anche motivo di storie e sermoni durante le celebrazioni domenicali. Storie

¹⁵ Enciclopedia Treccani, *Novissimi Quattro*, URL: <http://www.treccani.it/enciclopedia/quattro-novissimi/> (consultato il 26 novembre 2018).

¹⁶ Dopo essere «andato a male e racconciato a causa dell'umidità» veniva totalmente distrutto nel 1713. Da M.G. Paolini 1989, p. 47.

¹⁷ Sulla figura di Pietro Novelli si rimanda in particolare a: G. Di Stefano, *Pietro Novelli. Il Monrealese*, Palermo 1989 e *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo di mostra (Palermo 10 giugno – 30 Ottobre 1990), Palermo 1990, sul *Paradiso* in part. pp. 127-8.

impressionanti che dovevano risuonare fra le grigie navate delle chiese e fra la coscienza delle persone. La morte doveva essere un monito onnipresente, da cui nessuno poteva fuggire.

Il mistero del *Trionfo* palermitano viene infittito dalla leggenda che lo accompagna. La tradizione narra di uno straniero il quale «venne sconosciuto ammalato in detto Ospedale, e, perché ricevette la benserivita da esso, volse fare questa opera in segno di gratitudine e sua memoria...»¹⁸. Interessante la parola “sconosciuto” che rimarca l’innegabile mano “straniera” fatta di elementi catalani, borgognoni e a tratti napoletani e toscani (per accostamento di temi trattati). Questi stili vengono fusi insieme nella più raffinata melodia e riassorbiti sotto la patina da cui fiorisce l’unità di stile, seppur in una «summa culturale» tra le più stupefacenti che debbano ricordarsi.

1.2 PROBLEMI DI DATAZIONE

Con chiarezza, ad oggi siamo certi – grazie alla minuzia dei documenti storici che lo confermano – che il grosso dei lavori intrapresi nel Palazzo Sclafani per il suo restauro e successivo adattamento a Ospedale Grande andarono avanti fra gli anni del 1435 e 1441. Mentre per quanto riguarda la datazione dell’affresco, ormai molti storici dell’arte sono concordi su una data oscillante fra il 1442 e il 1445.

Oggi, più che nel passato è certamente plausibile indicare come termine *post quem* gli anni del 1440-41 per diverse ragioni: la prima fra tutte, questa fu la data segnata in un frammento cartaceo ritrovato durante il distacco e il restauro dell’affresco nel dopoguerra.

Il ritrovamento di due piccoli frammenti di carta «sorbente e bombaginosa» rinvenuti sotto l’intonaco in un foro esistente nella pietra d’Aspra, permetterebbe di leggere con certezza ed integralmente una data: «II Janari-III indi». Nelle scritte apposte sui foglietti – delle quali non è mai stata messa in dubbio l’autenticità – si rimanda al 2 Gennaio della IV Indizione, corrispondente al Settembre 1440 – Agosto 1441. Questi sono i capisaldi che sorreggono la tesi dell’inquadramento nel tempo (1442/3-5) della grande pittura murale¹⁹. Questa precisazione dell’indizione va associata, per trarne qualche indizio relativamente alla cronologia del dipinto, alla documentazione relativa all’Ospedale.

Questi furono gli anni infatti, che comprovavano l’inizio di una nuova fase di funzionamento della struttura ospedaliera.

¹⁸ O.Morganante, Qq D 13, Tomo III, pp. 948-9.

¹⁹ Sclafani 1978, p.19.

In secondo luogo, bisogna dare il necessario rilievo anche alla pittura del *Giudizio Universale*, affresco situato sulla parete orientale del cortile (e cioè a sinistra del *Trionfo*) che fu eseguito nel 1440. Verosimilmente l'esecuzione del *Trionfo* fu progettata in concomitanza a quella del *Giudizio*. Tenendo conto che ci viene fornita l'indicazione dei Capitoli dell'Ospedale e la relativa elezione dei Rettori: Guglielmo Lombardo, Pietro Speciale milite, notar Luca Lombardo, tutti eletti «sino al giorno dell'Assunzione» nell'anno 1440-1²⁰. E 'plausibile pensare, che proprio uno di questi primi rettori dell'Ospedale possa essere stato il committente dell'affresco.

Ad oggi queste appaiono come le date più probabili e comprovate, grazie al dettagliato - e più recente - resoconto storico, artistico e di restauro di Maria Grazia Paolini.

Tuttavia, secondo l'autore Guido Sclafani, il problema di datazione si farebbe più complesso dal momento che, secondo la sua opinione, l'annotazione sul frammento cartaceo si riferirebbe a l'edizione – che è un computo cronologico basato su cicli di quindici anni – usata soprattutto nel medioevo negli atti pubblici e nelle bolle. “Cosicché, seguendo i cicli Costantiniani, i calcoli sulla quarta indizione, se offrono la data del 1441, possono altresì dare quella del 1336, data attendibile se si pensa che il palazzo fu fatto edificare nel 1330”²¹.

Questo è un mezzo con il quale non è possibile stabilire le cronologie degli avvenimenti se non si ha il modo di metterlo in rapporto con altri dati cronologici di riferimento e con il carattere dell'opera che, rimane più legata stilisticamente all'epoca del tardo Quattrocento più che al 1300. Quindi per evidenti incompatibilità stilistiche dovute all'evidente divario storico, si rimane fedeli alla proposta tradizionale del termine *post quem* 1440-41, data più plausibile in concomitanza alla fattura dei vestimenti dei personaggi, alle date di elezione dei rettori dell'Ospedale e al foglietto di carta bambagina, forse l'unica vera prova temporale che ad oggi ci rimane dell'affresco.

1.3 LO SFONDO POLITICO ED ECONOMICO A PALERMO

Il quadro politico della città di Palermo fra il Trecento e Quattrocento si presentava allora come un insieme di vorticosi eventi politici e umani che andranno a mescolarsi con il motivo dell'affresco, rendendo la trama ancora più fitta e aggrovigliata.

Prime fra tutte le Guerre del Vespro che portarono alla cacciata degli Angioni dalla Sicilia; la guerra fra gli Angioni di Napoli ed i Siciliani continuò logorante, sanguinosa,

²⁰ Paolini 1989, p.21.

²¹ Sclafani 1978, p. 19.

con alterne fortune e durò circa 90 anni. Durante tale periodo vi furono, tra le due parti, vari tentativi di negoziato; uno nel 1347 andò a buon fine sotto il nome di «pace di Catania»²².

In Sicilia nel corso del Trecento le lotte intestine si contrapponevano alla lotta per il potere sulla città, conteso dalla fazione “latina” e quella “catalana”; a questo si aggiunga anche l’epidemia di peste di dimensione europea del 1348, la Morte Nera, per avere un quadro completo sull’ingovernabilità dell’Isola.

La peste aveva mietuto circa 42 milioni di persone in tre anni in tutta Europa, e nel frattempo le famiglie principali a Palermo erano quelle dei Chiaramonte, degli Sclafani, dei Ventimiglia, dei Palizzi, dei Rosso, dei Valguarnera a cui si erano recentemente aggiunte, per l’influenza aragonese, alcuni grandi di Spagna quali i Moncada, i Peralta, gli Alagona. Cosicché per questo motivo, si erano create due fazioni diverse: la Latina e la Catalana.

Il governo effettivo fu assunto da quattro vicari rappresentanti le famiglie più potenti: Aragona, Chiaramonte, Peralta e Ventimiglia.

Solo verso la fine del secolo gli Aragonesi riusciranno ad avere il completo controllo sulla Sicilia, quando Andrea Chiaramonte – uno dei vicari anti Aragonesi – sarà decapitato a Palermo e le famiglie espropriate dei propri beni. Un secondo periodo di conquista aragonese in Sicilia, chiamato la *Reconquista*, avverrà nel 1392²³.

Intanto in Spagna nel 1412 era stato nominato re di Sicilia Ferdinando di Castiglia e fu decisa politicamente l’inseparabilità delle corone d’Aragona e Sicilia²⁴; in questo modo Palermo fu legata agli Aragonesi, decollando da un punto di vista architettonico ed urbanistico agli inizi del Quattrocento, riconfermandosi culturalmente per la terza volta come capitale.

Da un punto di vista urbanistico, proprio in questo momento storico si vedono la costruzione di grandi edifici come appunto Palazzo Abatellis, Ajutamicristo, le Chiese di S. Maria la nuova, la Catena, S. Giorgio ecc; questi edifici finirono per determinare un nuovo disegno della città. Alfonso d’Aragona ristrutturò in senso moderno non solo la propaganda politica, ma anche l’architettura e l’urbanistica. Si definisce l’esigenza non

²² Correnti 1956, cit. pp. 122-3.

²³ La seconda conquista aragonese della Sicilia trae origine dalle nozze forzate della regina Maria, costretta a sposare il duca di Montblanc, re Martino I, proprio nel 1392. In questo momento gli aragonesi si erano indebitati con le famiglie di banchieri toscani proprio per condurre avanti la *Reconquista*.

²⁴ Carta G., Carta M. 1994, p. 14.

solo di un ospedale moderno come tipo edilizio tra i primi in Italia, ma che sia anche dotato di rendite costanti, un programma didascalico e iconologico aggiornato e potente. Per quanto riguarda la zona urbana, uno studio del Traselli evidenzia che a Palermo nel Trecento vi erano molti edifici destinati a bagni ed alberghetti che venivano chiamati Ostalieri; al bagno si annetteva un certo interesse pubblico.

Infatti, ad un certo Matteo Carascono il Pretore ingiungeva nel 1407 che, finita la cottura delle canne da zucchero nel suo trappeto²⁵, restaurasse il bagno da lui messo fuori uso “nel palazzo che era stato del Conte Matteo Sclafani”. Palazzo Sclafani dunque, non era stato completamente abbandonato ma aveva avuto un suo uso improprio, destinato ad edificio termale, probabilmente con bagni caldi solo nella parte basamentale tra le potenti membrature murarie, sulla scia di tradizioni arabe o romane e per la presenza di acque sorgive vicino al fiume²⁶.

A Palermo non si ha niente di paragonabile a quello che gli Aragonesi progettaronο a Napoli nello stesso periodo. Tutto ciò fa risaltare ancora di più la portata degli interventi di personaggi importanti della Palermo Quattrocentesca, come l'attività intrapresa dal monaco cassinese Giuliano Majali e il Pretore. Il primo fu il confessore di re Alfonso e svolse più volte attività diplomatiche, tant'è che fu lui a scrivere la supplica per il Senato palermitano dove esponeva le insufficienze delle infermerie e proponeva di riunirle, mettendo al corrente della cosa Papa Eugenio IV e il re Alfonso stesso. Quando, con la bolla pontificia del 1431, sette degli antichi ospedali palermitani furono riuniti nell'Ospedale Grande e Nuovo, questo venne definito *Hospitalem novum et grande quod et structurae magnitudine et pulcritudine loci caeteris Italiae Xenodochis nihil invidiet*.

La conclusione è che un grande Ospedale non poteva non nascere, data la dinamica sociale presente nella Palermo Aragonese, sia pure favorito tecnicamente e praticamente dagli effetti catastrofici della Peste Nera. Questa aveva infatti rimescolato completamente le classi sociali fra contadini inurbati nella città (che avevano perduto familiari e disperso i beni), feudatari senza seguito credibile, famiglie decimate, cavalieri in cerca di terre e occasioni, nuclei marginali di gente ed eredità senza eredi.

²⁵ Termine che deriva dalla tradizione siciliana per indicare un appezzamento di terra dedicato alla coltura di canna da zucchero.

²⁶Carta G., Carta M. 1994, p. 27.

La storia [...] raccoglie sistematicamente, classificando e raggruppando, i fatti passati, in funzione dei suoi bisogni presenti. Solo in funzione della vita essa interroga la morte.

LUCIEN FEBVRE²⁷

II. FORTUNA CRITICA E LETTERATURA ARTISTICA

Prima di poter iniziare una descrizione accurata sui soggetti e la tecnica dell'affresco, sarebbe tuttavia opportuno, riconsiderare ordinatamente la letteratura artistica - anche manoscritta - dal diciassettesimo secolo ad oggi. Molti sono stati gli studiosi, critici, ricercatori che hanno tentato di risolvere questo giallo della storia dell'arte.

Francesco Baronio (1630, pp.100-1). Lo scrittore, nel tracciare il profilo dei maggiori artisti italiani e siciliani del sedicesimo secolo, annovera anche Vincenzo Romano, compagno di Polidoro da Caravaggio, al quale attribuisce l'esecuzione del *Trionfo*, scartando invece la possibilità che sia stato Antonello Crescenzo, autore dell'ormai irrimediabilmente perduto *Giudizio Universale*. Nel redigere il capitolo sui pittori e sugli scultori il Baronio si servì essenzialmente delle notizie fornitogli dall'erudito architetto del Senato palermitano, Mariano Smiriglio (1561-1636).

Pietro Cannizzaro (1638, Qq E 37, p.168.) traccia una rapida storia dell'edificio e una breve descrizione dell'affresco, senza però proporre nessun autore.

Onofrio Morgananti (Ms. aut. della prima metà del XVII sec., Qq D 13, ff. 948-949) descrive l'affresco nel cortile dell'Ospedale Grande riportando le notizie del Baronio, e quindi la proposta di Vincenzo Romano, aggiungendo anche la storia della leggenda di uno sconosciuto fiammingo curato nell'ospedale.

Giuseppe Antonio Cafora (1697, Qq D 101, f. 35) nomina per la prima volta il nome del «Cingano» come autore dell'affresco; egli avrebbe eseguito il dipinto dopo essere rinsavito da una infermità. Tale proposta non ha ricevuto dalla critica moderna molta attenzione, seppur Giuseppe Cafora fu notaio e tesoriere dell'Ospedale Grande e rimane quindi una delle fonti più attendibili.

Antonio Mongitore (1721 ca., Qq E 4, f. 325) che riporta la proposta del Baronio, ovvero Vincenzo il Romano e la proposta del Cingano. Questo nome ricompare nei *Capitoli* dell'Ospedale Grande, pubblicati a Palermo nel 1725 nella sezione dedicata alle notizie storiche dell'edificio che viene così descritto: «Nell'altro [affresco] che pinse il celebre Cingano dopo di essersi nell'ospedale riavuto da una infermità scorgesi figurata la Morte

²⁷ Febvre (1949) 1992, pp. 185-186.

sopra uno spolpato cavallo, chè conculcati varii imperatori, re, pontefici, ed altri gran personaggi, passare poi a concludere molti giovani solo dediti agl'immondi piaceri: indi venire in atto suppllichevole di essere fatto bersaglio dei suoi colpi, non pochi vecchi, ed infermi come se fossero da quella inesorabil Parca dimenticati».

Infine, citando poi il Morgananti «Onofrio Morganante sac. Palermitano in alcuni mss. delle chiese di Palermo riferisce essere stata opinione dell'Abate D. Marco Gezio versatissimo nelle memorie antiche che fu opera di Antonio Crescenzo palermitano, lo stesso che dipinse il Giudizio [...] aggiungea, che il dipintore che si vede in atto di dipingere in detta figura, sia il ritratto dello stesso Crescenzo e quel giovane che gli sta dietro», (segue la nota a lato) «con la scodella nella mano [...] sia il ritratto di Tommaso da Vigilia, pure palermitano, suo discepolo».

Vincenzo Migliore (1824, p. XVII) riconferma la tradizione attribuzione a Antonio Crescenzo.

Agostino Gallo (1830, p. 26, nota) considera l'opera di Antonio Crescenzo.

Gioacchino di Marzo (1862, p.111) scrive: «il Trionfo della Morte [...] merita a buon diritto il titolo di poema pittorico e dantesco [...] Il pittore, secondo l'uso dei tempi, volle decorare quel gran dipinto ritraendovi egli stesso con il mano la bacchetta e in pennelli, e accanto a un suo discepolo, che forse gli servì di aiuto in quell'opera perché tien la scodella di colori in mano. Quando nei primi anni del secolo presente il nostro Velasquez restaurava il quadro che molto aveva sofferto nel corso di pressoché quattro secoli e, dalla petulanza dei fanciulli che in dispetto della Morte se ne facevano segno con continue sassate, ebbesi fermo argomento che Antonio Crescenzo ne fosse stato l'autore, perché il nome di lui trovossi scritto in piccoli gotici caratteri nel ritratto del pittore, in una manica dell'abito».

Vincenzo di Giovanni (1872 p.235) riporta la notizia del pittore Giuseppe Velasquez che, restaurando il dipinto, vi scoprì il nome del Crescenzo scritto in caratteri gotici.

Giuseppe Meli (1873, p. 33, nota) che rimarca nuovamente l'attribuzione a Crescenzo, e dando qualche notizia storica sui primi restauri.

Hubert Janitschek (1876, p. 357) attribuisce il *Trionfo* ad un pittore fiammingo, paragonandolo a quello del Camposanto di Pisa, per concludere che in quello di Palermo non vi sono elementi di pittura toscana. Vengono messe in luce le differenze riguardo la parte destra e sinistra del dipinto, pensando alla collaborazione fra due artisti, uno fiammingo e uno siciliano.

Sempre **Giuseppe Meli** (1884, vol. II, p. 472) mette nuovamente in dubbio l'attribuzione ad Antonio Crescenzo, seppur conferma che l'opera è certamente di un siciliano.

Di Marzo (1899, p.162-5) riporta delle notizie rilevanti riguardo l'affresco. Egli per primo associa il nome del «Cingano», citato dal Cafora a quello dello «Zingaro», nome con il quale si indicava Antonio Solario²⁸, pittore veneto attivo a Napoli, seppur trova improbabile – per incompatibilità stilistiche – che egli sia il reale autore del dipinto.

Essling et Müntz (1901, p. 223) si pronuncia a favore di una traccia settentrionale per l'autore del *Trionfo*, notando nell'opera influssi dell'arte di Pisanello, che ha lavorato certamente a Napoli per cui sarebbe possibile supporre un suo soggiorno in Sicilia.

Enrico Mauceri (1903, II, p.466) confuta l'opinione del Di Marzo negando la collaborazione del Quartararo al dipinto.

Franz Dulberg (1906) attribuisce l'opera ad un maestro olandese e la data intorno al 1450.

Fazio Allmayer (1908, p. 9) il primo a scartare l'ipotesi che l'autore possa essere Antonello de Crescenzo (figlio di Antonio), in quanto pittore di poco superiore alla mediocrità.

Leandro Ozzola (1909, p. 9) propone per primo, un confronto tra il dipinto palermitano e la tavola di Huguet di *S.Giorgio di casa Roccabruna*, conservato al Louvre. «Il pannello del quadro del Louvre, in cui è rappresentato lo sterminio dei nemici del Santo, ha con la scena del Trionfo una qualche somiglianza di concezione, sia nell'insieme, sia nei particolari».

Cavalcaselle e Crowe (1912, p. 447) considerando il Trionfo di Antonio Crescenzo, più colto del De Vigilia e del Ruzzolone, l'avvicinano a quello del Camposanto di Pisa, notando che l'opera ricorda lo stile di Gentile da Fabriano, Pisanello e Sansovino e accostano infine l'opera del Crescenzo agli affreschi di S. Maria del Gesù.

Adolfo Venturi (1915, vol. VII, p.160) paragona l'opera agli affreschi del Camposanto di Pisa, notando nel dipinto influssi dell'arte «catalana». «Il modo rapido di trattare il soggetto, la noncuranza del segno [...] i capelli a grossi serpeggianti manipoli di stoffa, le dita del suonatore dell'arpicordo come prese da crampi, la verdura stampata, la cartilagini che rivestono le ossa della Morta aggirate a chiocciola, la calligrafia dei contorni,

²⁸ Di Marzo 1899, p. 165 «Pure, osservando per poco, siccome nelle nostre scritture di quei tempi quasi costantemente trovisi adoprato cingani in vece di zingari, non ci voleva molto a capire che quel Cingano devesi intender lo Zingaro; qual fu nominato il veneto pittore Antonio da Solario, notissimo in Napoli sotto quel soprannome nei secoli XVI e XVII».

accostano quest'opera ad altre catalane, ad esempio, alle tre grandi tavole della Sala Capitolare della Cattedrale di Barcellona».

B. Kurth (1918, p. 53) confronta il *Trionfo della Morte* di Palermo con gli arazzi di Tournai del XV secolo.

V. Von Loga (1923, p. 53) attribuisce l'opera ad un artista catalano.

G. Pipitone Federico (1926, p. 62) pensa che il dipinto sia di «scuola fiamminga» [...] l'autore è tuttavia ignoto, erroneamente attribuito al Crescenzi».

Emilio Lavagnino (1927, p. 404) trova affinità tra le pitture di S. Maria del Gesù e il *Trionfo*. «Nell'affresco di Palazzo Sclafani domina un senso decorativo di grande arazzo, in cui elementi costituiti erano già consacrati nell'iconografia pittorica di tempi ormai lontani e di paesi diversi. In questi affreschi appaiono tipi e fisionomie che vediamo pure nelle pitture di S. Maria del Gesù».

Van Marle (1926, vol. VII, p. 184) pensa che il *Trionfo* sia opera di artisti lombardi. In seguito, (1934, vol. XV, p. 405) definisce il dipinto di stile tardo gotico con tendenze lombarde ed eseguito da pittori di scuola spagnola.

Filippo Meli (1931, p.42) parla dell'opera palermitana come «opera indubbia di artista catalano». Egli nota relazioni con il trittico ricomposto coi Santi Vito e Castrense della Galleria che definisce «opera di artista savigliano e probabilmente Giaimo Sanchez». «Certamente però i caratteri stilistici del *Trionfo*, richiamano di più quelli del trittico, anziché, come è stato affermato da molti critici, quelli della decorazione murale della cappella La Grua a S. Maria di Gesù».

August Liebmann Mayer (1932, p.33) attribuisce l'opera ad un pittore catalano.

Brunelli (1935, p.3) non trova possibile una relazione fra il *Trionfo* e gli affreschi della cappella La Grua a S. Maria di Gesù; ritiene ancora più probabile che l'artista possa essere Antonello da Messina.

Valentiner (1937, p.23) propone uno stretto rapporto fra il dipinto palermitano e l'affresco in Camposanto di Pisa, secondo cui l'autore dell'opera di Palermo avrebbe preso da quella Pisana appunti diretti. Senza fortuna era stato pronunciato il nome di Giacomo Jaquerio prima, e poi, il nome di Jaume Huguet. Valentiner ipotizza anche una attribuzione a Gaspare da Pesaro che arrivò a Palermo verso il 1420, dopo essere stato nella bottega di qualche artista di Vicenza. Egli suppone dunque un rapporto Vicenza-Verona, cioè Gaspare-Pisanello.

Ragghianti (1938, p. V e 1946, p. 77) ritiene inaccettabile l'ipotesi del Valentiner con Giacomo Jaquerio. Non ritiene che l'artista sia di origini catalane, bensì borgognone.

Di Pietro (1949, p. 24) riferisce che nel 1944 durante i lavori di strappo del dipinto uscirono dall'intonaco staccato due foglietti di carta dell'epoca, relativi ad un rendiconto tra un tutore e un suo pupillo. «Nel primo, appunto il tutore, si chiamava Giovanni Russo, dice di aver preso dall'ospedale, undici tarì d'oro in contanti. Nel secondo appunto il pupillo, si chiamava Antonio d'Agostino, conferma a sua volta, di aver avuto dal tutore Giovanni Russo, undici tarì di oro e cinque once». Il Di Pietro commenta: «dico subito che non vedrei aprioristicamente motivi così gravi per escludere senza altro che le due persone, tutore e pupillo, che parlano così insistentemente il loro dialetto siciliano, siano [...] i due pittori che eseguirono il mirabile dipinto».

L. Guerry (1950, p. 146) fa un paragone con il *Trionfo* del Camposanto di Pisa, parla poi dell'affresco palermitano come un dipinto a «l'encaustique». Data l'opera al 1445 e crede possibile che il committente sia il primo rettore dell'Ospedale: Pietro Speciale. La Guerry aveva ben rilevato che «l'espace du Triomphe de la Mort est un espace de tapisserie», di fatti il rapporto con alcune tappezzerie francesi rimane ancora oggi immediato e verificabile²⁹. Infine, all'anonimo maestro del *Trionfo* attribuisce anche il Trittico di Palazzo Abatellis (Trittico della Verdura, 1486) oggi considerato opera di Tommaso de Vigilia.

Vigni (1952, p. 30) identifica l'autore come un pittore proveniente dalla parte settentrionale della Francia, viste le analogie che si ritrovano con gli arazzi francesi. Poi si ricrede con Carandente (1953, p.30) e quando parla dell'ignoto grande maestro proveniente da una cultura cortese internazionale, scrive «probabilmente uno spagnolo con particolari caratteri valenciani».

Roberto Longhi (1953, p. 15) si pronuncia a favore di Martorell visto che «nel 1453 dire spagnolo dovrebbe dire fiammingo, almeno in quell'accezione mista di antico e di nuovo che, a Palermo, era già rappresentata dal famoso *Trionfo della Morte* di Palazzo Sclafani».

Bologna (1953, p.49) ribadisce le parole del Longhi, richiamando il nome di Bernat Martorell.

Bottari (1953, II, p.66) definisce l'autore come ignoto, seppur si pronuncia a favore di una traccia settentrionale per l'autore del *Trionfo*.

²⁹ Il vasto dipinto siciliano è esplicitamente proposto a guisa di arazzo e dotato perfino di una vera e propria bordatura di contorno, di cui avanza tuttora il lembo inferiore. Si è portati a credere a delle specifiche ascendenze francesi-borgognone se portati alla vicinanza di opere come *Le départ pour la chasse* (Saumur, Eglise de Nôtre Dame de Nantilly), nonché l'organico insieme delle *Chasse* a Chatsworth House nel Derbyshire (Londra, Victoria and Albert Museum).

Libero de Libero (1958, p. 32) ci fornisce diverse notizie storiche riguardanti l'opera: la plausibile datazione, la storia dell'Ospedale, il bombardamento del 1944, il restauro e il successivo spostamento a Palazzo Abatellis.

A. Griseri (1962, p.12) scarta l'attribuzione a Jaquerio, a seguito della ricostruzione del Maestro di S. Giorgio al Louvre, ora attribuita a Martorell.

Delogu (1962, p.12) completa una sintetica scheda che tocca l'estremo punto delle concatenazioni ipotetiche, approdando ad una presunta genesi del dipinto in chiave pisanelliana.

Maria Grazia Paolini (1963) è da considerare la più precisa del nostro secolo, in quanto raduna in un riepilogo metodologicamente esemplare e completo, ampie e cospicue terminazioni critiche con accurata documentazione di riferimento. Entro la più rigorosa procedura accademica, ella riesce peraltro ad astenersi da qualsiasi risoluzione critica.

Giuseppe Consoli (1966, pp. 58-77 e 1966, pp.134-149) con presunta certezza si scaglia a favore della proposta di un giovane – e improbabile, per datazione ed incompatibilità stilistiche – Antonello da Messina come autore dell'affresco. Portando a favore della sua tesi il rinvenimento della presunta firma di Antonello, che mai però sarebbe saltata all'occhio dei restauratori³⁰.

Alessandro Parronchi (1966, 3-17) quasi immediatamente smentisce le ipotesi del Consoli non trovando alcuna connessione analogica, storica e stilistica che la possano confermare.

Jane Bridgeman (1975, pp.480-4) pubblica uno studio di rilevante utilità, recando numerosi esempi relativamente ai costumi di cui sono abbigliati i personaggi del *Trionfo*. Si confermano le relazioni molto strette con l'indumentaria spagnola (proponendo un periodo fin troppo rigido che va dal 1424 al 1445) ma omettendo purtroppo, il confronto con i costumi in uso nelle corti francesi.

Geneviève Bresc-Bautier (1979 in part. pp.84 segg.) richiama l'esigenza relativamente importante di trovare un nome per l'autore ma quanto piuttosto di individuare una cultura di rara eccezione manifestatosi in Sicilia in quell'epoca. Viene proposto Gaspare da Pasaro, artista molto attivo nell'Isola e particolarmente a Palermo, di cui si dispone di una

³⁰ Secondo Consoli, nessuno si è curato di verificare l'obiettivo consistenza di eventuali indizi di firma superstiti sul dipinto, né nel corso delle operazioni inerenti al distacco della sede originaria (al tempo condotto da Di Pietro) né in occasione del restauro integrale operato dal personale dell'Istituto Centrale del Restauro. In riferimento alle affermazioni del Consoli si veda: F. Di Pietro, *Svelato il mistero del Trionfo della Morte?* (in *Illustrazione Siciliana*, II, Novembre, 1949, p. 24 sgg.).

ricca documentazione tanto da confermare il ruolo di primo piano che egli ebbe indiscutibilmente.

Michele Cometa (2017) non si auspica di trovare un nome per l'autore ma, confuta la tradizionale lettura medievale dell'affresco legato al soggetto iconografico del *Memento Mori*, offrendo una moderna rilettura laica.

2.1 IPOTESI FORMULATE SUL NOME O I NOMI DELL'AUTORE

Per restringere il campo su alcune ipotesi riguardanti la Storia e la Critica dell'arte, per gli influssi europei ed italiani vengono qui riportati:

1. I fratelli Zavattari, autori nel Duomo di Monza di una *féerie* cavalleresca con la storia della regina Teodolinda (1444); tuttavia se esaminate queste pitture ci rendiamo conto di un più maturo uso della prospettiva, di elementi di sfondo e architettonici più unitariamente trattati (Fig.9-10).
2. Hans Tiefertal, personalità dominante dell'ambiente amburghese nei primi decenni del Quattrocento. Egli ricorda una complessa formazione di ascendenza boema, con ricordi borgognoni e vestfalici; vi si riconosce un *Hortus Conclusus* e una fonte d'acqua. La vergine è immersa in un ambiente idilliaco in cui si percepisce la stessa atmosfera dell'ambientazione palermitana (Fig.11).
3. Longhi, pur specificando che intorno alla metà del secolo il termine "Spagnolo" già significava "Fiammingo", sostiene che i volti a sinistra dell'affresco sono i ritratti dello stesso pittore e del suo aiutante. Potrebbero essere il maestro e un aiuto di talento abbinato nel ritratto, come appare nel ciclo di Clusone, o padre o figlio, come Jaime Sanchez il Catalano col figlio.
4. Bernard Martorell, per la tavola di S. Giorgio di Roccabruna, ora al Louvre, di scuola catalana. Gli influssi della scuola catalana si notano soprattutto per i vestimenti e i turbanti (Fig.12-13). Seppur nei dipinti di Martorell i copricapi più alti si configurano piuttosto come un turbante molle a più piani o dalla forma ribassata.
5. Artista savigliano, probabilmente Jaime Sanchez il *pictor regis nostri* in un documento della Cattedrale di Palermo, che aveva un aiuto nel figlio ventenne.
6. Influenza del maestro del Camposanto di Pisa, come negli affreschi della Cappella La Grua – Talamanca in S. Maria del Gesù a Palermo (Fig. 14-15-16).

7. Giovanni Zenoni da Vaprio cui si attribuiscono gli affreschi profani della “Stanza dei Giochi” in casa Borromeo a Milano (Fig.17).
8. Influenza scuola romana con Vincenzo il Romano (chiamato pittore palermitano) e identificato, oggi, in Vincenzo di Pavia, un fiammingo venuto in Sicilia, curato e guarito nell’Ospedale.
9. L’inevitabile confronto con il *Codice Vallardi* attribuito a Pisanello durante il suo soggiorno napoletano. Una raccolta di all’incirca una quarantina di disegni raffiguranti dei volti disegnati a penna su sfondo acquerellato rosso. Possibili somiglianze tra questi e la fisionomia dei volti di alcuni personaggi ritratti nel *Trionfo* (Fig.18-19).
10. Un Cigano ovvero uno “Zingaro”, un generico pittore vagante poi identificato col nome del veneto Antonio da Solario.
11. Antonio Crescenzo, che in quell’epoca lasciò opere firmate nella Cattedrale di Palermo seppur non avrebbe firmato l’affresco.
12. Gaspare da Pesaro, attivo a Palermo e con due figli: Guglielmo e Benedetto. Il primo aveva vent’anni nel 1440 e i volti dei due pittori in qualche misura sono somiglianti negli zigomi e nelle arcate sopraciliari.

2.2 IL GOTICO INTERNAZIONALE E IL MEMENTO MORI

Per entrare nel significato dell’affresco e del luogo con il quale era parte integrante, occorre far luce sugli aspetti del Gotico internazionale cortese e macabro presenti sull’Isola. Anche gli aspetti letterari non sono da tralasciare, così come le antipatie verso gli Antipapi Aragonesi, la volontà di riscatto che Palermo presentava nel primo Quattrocento e la paura non ancora dimenticata dall’immaginario collettivo siciliano che aveva prodotto la Peste Nera.

Trattando questi aspetti sotto il profilo della storia del territorio, c’è da notare che l’Europa transalpina – Catalana, Borgognona, Provenzale, Renana, Austriaca e Boema – divenne tra il Trecento e il Quattrocento territorio di diffusione del Gotico. Questo stile era caratterizzato da un naturalismo calligrafico, da un gusto ornamentale, da una cura per il particolare, da un tono fiabesco e profano. In questo periodo in Italia, il Piemonte, la Lombardia, il Veneto, l’Umbria e le Marche vennero coinvolte nel movimento culturale, appunto per i più intensi rapporti commerciali e finanziari. I due filoni principali furono quello relativo alla vita cavalleresca delle corti e quello relativo al *Memento*

*mori*³¹. Filoni che attecchirono presso le corti principesche e negli ambienti socialmente più raffinati e mondani; da qui la definizione di gotico cortese o gotico internazionale.

L'arte medievale dà l'impressione che in essa la parola, il contenuto, tenda a soverchiare la forma. L'immagine era molto più forte a livello comunicativo che qualsiasi altro mezzo. Quando cominciano ad apparire, nelle bibbie illustrate o negli affreschi immagini di morte, capiamo che queste avevano un ruolo ben più profondo di quello di semplice monito ad una vita senza peccati. Il tema del macabro era stato sempre presente nel mondo medievale, anche se rimasto estraneo a lungo tempo allo spirito religioso e, non per forza, aveva una connotazione negativa o paurosa. Tant'è che nelle tradizioni misteriche la morte è vissuta in modo positivo e liberatore, come un rito di iniziazione o di passaggio a un'altra vita: "morire significava essere amati da un dio e partecipare per mezzo di lui alla beatitudine eterna"³².

Dai paesi Germanici vediamo apparire nuclei iconografici rappresentanti una "Danza Macabra" che dimostra la democraticità della morte, davanti alla quale a differenza di come accade nella vita, tutti gli uomini sono uguali. In Italia questo tema venne adottato e traslato in "Trionfo della Morte" – probabilmente derivato dai Trionfi Petrarqueschi – e rappresentato da scene come quella della "Leggenda dei tre vivi e dei tre morti" di Buffalmacco³³.

I *Trionfi* inoltre, furono un tema iconografico molto adottato in Italia, basti pensare a quello di Pisa, Firenze e Bolzano. Questi – come comprovano i superstiti testi letterari – univano un fine di ammaestramento a uno consolatorio e rassicurante nel mostrare come la morte più rapidamente colpisce i potenti e i felici, i giovani gaudenti, che non coloro che la implorano come liberatrice.

Per quanto riguarda l'affresco, le chiavi di lettura di questo *Trionfo* potrebbero essere molteplici: un semplice monito di carattere profano e teatrale nei confronti della morte, visto che a maggior ragione l'opera si trova in un Ospedale; un'allegoria di morte ma ancor più un'allegoria della Peste che aveva devastato l'Isola nel 1442 e nel 1437, infine un'ipotesi su un significato legato alla storia politica isolana, che verrà successivamente approfondito.

³¹ G. Carta, M. Carta 1994, p. 71.

³² E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano, 1985.

³³ Buffalmacco, Camposanto di Pisa, 1336-41.

*Piena di morti tutta la campagna,
che comprender nol pò prosa né verso;
da India, dal Cataio, Marrocco e Spagna
el mezzo avea già pieno e le pendici
per molti tempi quella turba magna.
Ivi eran quei che fur detti felici,
pontefici, regnanti, imperadori;
or sono ignudi, miseri e mendici.
U' sono or le ricchezze? u' son gli onori
e le gemme e gli scettri e le corone
e le mitre e i purpurei colori?
Miser chi speme in cosa mortal pone
(ma chi non ve la pone?), e se si trova
a la fine ingannato è ben ragione.*

FRANCESCO PETRARCA³⁴

III. L'AFFRESCO

Il *Trionfo* intercetta frequenze di una storia plurisecolare. Esso è rappresentazione di un mondo lieto, colto, raffinato – specchio dei piaceri della vita – ma anche del suo opposto: rappresentazione dei grandi drammi sociali, di malattia e di morte.

La scena è ambientata in un giardino, per la precisione un *hortus conclusus*, uno spazio fisico, delimitato e concreto, in cui i personaggi si muovono e recitano la loro parte.

Oggi è un affresco staccato di dimensioni gigantesche: 600 cm di altezza per 642 cm di lunghezza e tutt'ora la figura della Morte domina fisicamente – e moralmente – la scena.

La nera figura a cavallo rappresenta il fulcro dinamico di questo palcoscenico, da cui poi dipendono gli intrecci narrativi delle altre figure. In tutto, queste sono – compresa la Morte stessa - trentacinque, di cui dieci donne e ventiquattro uomini.

Seguendo una lettura antioraria, il primo gruppo che ci appare sulla sinistra è quello dei mendicanti, di cui fanno parte tre donne anziane e sette uomini. A seguire, al centro e sottostante il cavallo mortale, un cumulo di corpi; questi sono il gruppo del clero, formato di un imperatore d'oriente, un pontefice, un vescovo e dagli ordini dei predicatori.

Infine, quasi a ricordare la comitiva eterogena del Decamerone, sono sette le dame e otto i cavalieri che adornano la scena con i loro ricchi vestimenti.

Quella del *Trionfo* è una pittura fatta di contatto e di molteplici sguardi: di sbieco, frontali ed evasivi. Una convenzione pittorica, quella degli sguardi in cerca di uno spettatore,

³⁴ Francesco Petrarca, *Trionfi*, a cura di Guido Bezzola sul testo approntato da Raffaello Ramat per Classici Rizzoli (Milano 1957), vv. 74-87.

tutt'altro che consolidata nel primo Quattrocento. Tradizionalmente, i personaggi che guardano fuori dall'immagine sono per lo più gli autoritratti dell'autore o degli autori. In questo caso specifico, oltre ai due uomini sulla sinistra (sopra il gruppo dei mendicanti) che ci rivolgono lo sguardo, notiamo anche il suonatore di liuto (al centro) e la dama sotto di lui, che guardano con indolenza e sfida verso di noi. Il resto dei personaggi guarda altrove: la donna in fede fra il gruppo dei mendicanti, l'ancella pietosa che guarda i preti morenti, l'indigente cieco che affida il suo sguardo a un cane nervoso (Fig. 20-21-22-23). Molti sono sguardi difficili da interpretare, come quello di due personaggi che guardano oltre l'affresco: il paggio che tiene a bada i cani – quasi a simboleggiare le passioni tenute a freno – e il nobiluomo malinconico (Fig.24). E cosa dire del falconiere? Egli non mostra nemmeno il viso, si appoggia alla fontana voltandoci le spalle (Fig. 25).

Oltre la vista, anche altri sensi sono coinvolti: il tatto, l'udito e l'olfatto. Molte sono le mani che partecipano alla scena; mani non prive di sensualità, mani che esprimono stupore o repulsione. Mani che pizzicano corde, che stringono guinzagli e toccano i corpi morenti. Il contatto si percepisce anche dalla centralità data ai tessuti e alle tessiture, materiali che evocano appunto, il tatto (Fig.26).

L'udito invece, è certo il senso più impegnato, dal suono dell'arpa e del liuto al lieve rumore del liquido zampillante proveniente dalla cascata, infine il freddo galoppare della Morte. Il giardino è comunque il luogo dei sensi, in quanto anche l'olfatto è coinvolto: sono centinaia le piante e le erbe che abitano l'affresco, così come l'ammaliante e repellente puzzo che i cani sentono oltre l'immagine³⁵.

Consolidato il fatto che sia il cavallo a dividere imperiosamente la scena in quattro parti, l'immagine può essere a sua volta divisa in quattro grandi narrazioni:

- L'allegra brigata dei giovani, malinconicamente cullati dalla musica.
- Le vittime dell'*equus horribilis* ossia i potenti della terra, i chierici e gli intellettuali.
- I mendicanti che implorano la morte.
- E infine, la Morte e il suo destriero.

³⁵ M.Cometa 2017, p.75.

3.1 LA TECNICA PITTORICA

Per quanto riguarda la tecnica pittorica, non ci sono giunte notizie o descrizioni precedenti all'operazione di stacco che parlino della presenza di arriccio o sinopia. D'altronde il *Trionfo della Morte* è giunto sino a noi mutilo e privo di alcune parti costitutive essenziali; la gran parte delle notizie tecniche riguardanti l'opera ci è fornita dal libro di Maria Grazia Paolini³⁶ riguardo le vicende conservative dell'affresco.

Ciò di cui siamo certi è che, esattamente come un arazzo o un normalissimo affresco, l'elaborazione dell'opera è stata eseguita in giornate di lavoro, questo è plausibile visto i giunti che delimitano con precisione i contorni delle figure (Fig.27). Come riportato dalla Paolini «questo particolare, unito alla mancanza sul dipinto di tracce di riporto da cartone, avrebbe fatto comunque presupporre l'esistenza di una sinopia, qualora non fossero state trovate le tracce». Una prova ulteriore della mancanza di riporto da cartone è data dalla presenza costante del disegno preparatorio, dipinto con terre rosse e gialle molto liquide. Alcune giunzioni delle giornate sono ben visibili e leggermente distaccate fra loro, mentre altre, come quelle nella parte alta del dipinto, sono quasi totalmente invisibili.

Certo è che la lacunosità del dipinto e la suddivisione in sei parti durante lo stacco, non permettono di avere una visione chiara delle successioni di stesura, se non quella tradizionale, generalmente adottata dall'alto verso il basso, da sinistra a destra.

«Le prime stesure di intonaco sono fatte per bande di inquadramento laterale; in successione poi lo stelo della fontana, i cieli e le basi nerastre dei fondi destinati ad essere rifiniti a tempera, poi il cacciatore con i cani, la Morte e il cavallo, il gruppo intorno alla fontana, il gruppo con i due ritratti dei derelitti, e tra questi e l'ultima giornata segue il manto del vecchio con la barba bianca, vestito di rosso».

«Probabilmente subito dopo è stato dipinto il gruppo con le dame e i cavalieri chiuso dalla giornata che delimita la veste damascata bianca della dama di profilo; l'ultimo gruppo di giornate dovrebbe essere quello dei potenti stesi sotto il cavallo, dipinti dall'alto verso il basso, e concluso dalle vesti del benedettino che sembra essere l'ultima figura dipinta».

La realizzazione pittorica del *Trionfo della Morte* è a buon fresco e la tecnica usata è particolarmente accurata, tanto da farci pensare a delle mani molto esperte. Inoltre, la disponibilità dei colori costosi utilizzati come l'azzurrite, il cinabro, il giallo di piombo e l'oro, fa pensare che si trattasse di un artista – o più artisti – ben conosciuti.

³⁶G.M.Paolini 1989, pp. 41-43.

Gli incarnati sono particolarmente interessanti visto che definiscono la condizione fisica e sociale dei personaggi: le dame e i cavalieri infatti hanno una carnagione perlacea e rosata, mentre i poveri hanno visi più colorati e contrastati. Per quanto riguarda i colori che adornano le vesti invece, questi sono precisi e coprenti, descrivono perfettamente la qualità dei tessuti o la preziosità delle pellicce.

Vi sono moltissime rifiniture riprese a secco una volta completato l'affresco; queste sono principalmente le parti che descrivono il fogliame, il cielo, l'acqua della fontana, i damaschi, i veli bianchi, i gioielli e le parti in oro in generale. Fra i colori utilizzati vi sono: azzurrite, cinabro, malachite, ossidi di rame, giallo di piombo, cinabro. Mentre per le parti in oro che formano i diademi a rosette tempestate di perle e rubini, anelli di diverse fogge e colori, spilloni dorati, per via delle condizioni di conservazione delle dorature non ci è permesso capire la loro tecnica. Curioso però constatare, che le dorature erano limitate alle parti basse del dipinto: gli ornamenti dei cavalieri dei due pannelli superiori sono dipinti a tempera con toni imitanti l'oro.

Infine, bisogna tener conto dell'esecuzione a due mani dell'affresco. È chiaramente visibile una differenza di esecuzione di carattere tecnico, forse dovuta anche alla frammentazione estrema delle giornate che vedeva un artista impegnato a stendere la prima mano a fresco e l'altro a completarlo con stesure a tempera e finiture a secco anche preziose, richiedenti lassi di tempo non breve e la necessità di ripartire l'esecuzione. Del tutto palese nel differente trattamento pittorico delle figure, il tratto disegnativo delle teste dei due pittori (Fig.28); così come il volto di profilo dell'accattone con le grucce (Fig.29) nel quale la trama degli aggetti, rughe, pieghe, il mirabile tracciato delle vene sulla fronte, pervengono a rendere oltre che fortemente espressivo, senz'alto originale, un modulo di repertorio³⁷.

In generale in tutto il dipinto si possono riscontrare differenze di stesura – con maggiore o minore evidenza – soprattutto nei volti delle dame dove lo spessore rosato dell'incarnato è più o meno intenso.

3.2 L'AMBIENTAZIONE

La scena si svolge in un *Hortus conclusus*, un giardino, uno spazio e un tempo appunto, concluso, dei mortali. Nel Medioevo il giardino era considerato metafora dello spirito e dell'esistenza umana, spazio in cui la natura manifesta la sua condizione di originaria

³⁷ Paolini 1989, p. 35.

purezza, al di fuori del quale si trovano il caos, i dubbi e le incertezze. Questa immagine biblica nel corso del Quattrocento ha goduto di una particolare attenzione in ambito teologico e ha avuto interessanti riscontri nelle arti figurative.

Il termine *Hortus conclusus* deriva dal Cantico dei Cantici (4,12), raccolta di canti d'amore attribuita a Salomone, tra i più enigmatici testi del Vecchio Testamento che esalta le grazie di una fanciulla della regione di Sulam, nel Libano, la Sposa Sorella, che lo Sposo dopo lunghe ricerche, finalmente trova addormentata:

«Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus»

«Giardino chiuso tu sei, Sorella mia, mia sposa, giardino recintato e chiuso (appunto Hortus Conclusus) come una sorgente inaccessibile (fons signatus)».

Nei primi secoli dell'era cristiana, nello sposo si riconosce Cristo, nella chiesa la sua sposa e nel fons signatus il battesimo. Lo spazio sacro era dunque considerato il giardino, spazio destinato alla Vergine, dove la troviamo tradizionalmente raffigurata (Fig.30). Altro elemento chiave è la fontana battesimale o della giovinezza, questa appare sempre accanto alla Vergine come simbolo di immortalità e purezza. Nel *Trionfo*, non si scorge alcuna figura femminile in prossimità della sorgente e del topos di salvezza, ma solo l'innocuo falconiere che ci volge le spalle. Molto interessante sarebbe ragionare sulla fontana superstite, in un giardino che ormai ha perso le sue coordinate religiose e in cui la salvezza non è più possibile. È semplice allegoria alla gioventù ormai passata? Lo zampillio dell'acqua ricorda solo il tempo che inesorabilmente scorre? Cosa di "sacro" è ormai superstite in questo luogo profanato dal male?

A "chiudere" il giardino, come un muro invalicabile, una siepe scura e fitta. Ma di fatto il recinto è caduto, il male incalza. Ogni simbolo a Palermo – così come la fontana – è mutato di senso, quasi invertito. Il giusquiamo nero, pianta funebre per eccellenza, il cardo mariano, simbolo del peccato originale, così come il tossico narciso e l'infido mughetto, cui si oppongono solo debolmente piante salvifiche come la fragola, la lisca e l'asplenio. Come se l'autore del *Trionfo* abbia disperso nel prato segni di salvazione, ma anche di avvelenamento e morte.

Quello che appare poco convenzionale in questo dipinto è la presenza della fontana, tradizionalmente simbolo della sorgente divina della giovinezza. Il giardino stesso è una allegoria a un paradiso terrestre, solitamente mai associato a un *memento mori* tradizionale. Il cavallo stesso ci appare poco umano. Il muso dell'animale, così sintetico

e “schematizzato” sembra quasi un assemblaggio di un macchinario (Fig.31). Esso è estraneo al genere animale: non sembra il classico animale denutrito, quell’animale spettro che accompagna la Morte, bensì un extraterrestre che irrompe in una scena della quale forse non fa nemmeno parte. Eppure, ogni altro dettaglio nel *Trionfo* è reso con estrema cura e verosimiglianza: il falco, i cani, i volti dei vecchi, i preziosi tessuti, la vegetazione. Ma il cavallo invece resta “stilizzato”, le sue movenze e la sua anatomia sembrano suggerirne quasi un’origine robotica.

Gli stessi alberi non sono più – come sarebbe stato ovvio soprattutto in Sicilia – le spalliere di agrumi che circondano i *Trionfi* letterari e pittorici del secolo precedente o le piante rigogliose che delimitano le scene degli arazzi fiamminghi. Nelle rappresentazioni dell’*Hortus conclusus*, il muro era necessario a scindere questi i due mondi – quello del peccato e quello della liberazione – separandoli e al contempo proteggendoli. La Morte ha violato queste recinzioni, non c’è più salvezza.

3.3 I PERSONAGGI: TRA CLERO E NOBILTÀ

Il dipinto non mostra solamente un attimo fugace di straziante umanità, ma anche la storia di Palermo. È possibile che i personaggi rappresentati siano uomini e donne realmente esistiti nella storia della Palermo dell’epoca?

Fra il gruppo di clerici in primo piano, scorgiamo la figura di un papa, un imperatore d’oriente, un sultano, principi della chiesa e gli ordini dei predicatori (un frate domenicano, un francescano e probabilmente un benedettino). Notiamo che tutti questi personaggi vengono trafitti dagli strali, dove le frecce trapassano le teste, si conficcano principalmente nel collo e nelle gole. Questo particolare potrebbe significare un’allusione alla malattia della peste nera, di fatti erano proprio le zone inguinali, del collo e delle ascelle ad essere le più colpite dalla malattia; oppure l’evidente significato della messa a tacere di una predicazione (Fig.32).

Il pontefice è sicuramente la figura più vituperata: il suo incarnato è verdastro, il suo aspetto esangue è scarno, dai lineamenti tirati. L’espressione del volto e la sua posizione ricorda la marmorea effigie funebre di Isaia da Pisa, raffigurante papa Eugenio IV (Fig.33), l’allora pontefice al tempo del *Trionfo*.

Sopra il pontefice è riverso il cadavere di un imperatore d'Oriente, il suo viso negroide e il prezioso ornamento³⁸ (Fig.34) che porta al petto, rendono meno credibile la sua provenienza occidentale. Il suo orecchio è cribroso, sopra una capigliatura crespa e rossiccia porta un triregno, mentre la sua veste è un semplice mantello, non un sacro paramento cattolico. Sopra l'imperatore ed al pontefice - colpito alle spalle – cade riverso sopra di loro un vescovo. Visto che con le mani si appoggia ad entrambi, è forse possibile che egli fosse stato colpito in flagrante mentre componeva, tra le due grandi autorità, segrete intese? Infine, sul margine in basso vediamo i tre ordini di predicatori, l'ultimo in posizione evidente a sinistra è un domenicano.

Il personaggio sulla destra, colui che tiene un libro aperto sopra di lui, è l'unico personaggio indubbiamente riconoscibile: Bartolo di Sassoferrato (Fig.35) Egli porta un libro aperto fra le mani con la scritta «Bartolo de Xaxxo Ferrato Lux Iuris Civilis», mentre le scritte in corsivo sullo stesso libro non sembrano leggibili. Egli fu un grandissimo giurista di parte guelfa la cui fama si sparse in Italia e in Europa, professore di diritto a Pisa e Perugia; uno dei suoi pensieri fondamentali era la supremazia del pontefice su tutti i regnanti³⁹.

Il gruppo di persone formanti la cerchia della nobiltà attira fin da subito le attenzioni dell'osservatore, grazie ai preziosi tessuti e ornamenti che sfoggiano nell'opera. Cominciando dall'alto a destra, vicino alla «fontana di giovinezza» notiamo distintamente un gruppo di tre persone, uomini, ognuno di età diversa, forse per suggerire l'ordine cronologico delle tre età (Fig.36). Il primo, in alto, è un vecchio che suona l'arpa; notando la finezza del tessuto dei polsi possiamo intendere che egli indichi il distacco dalla vita attiva, per dedicarsi a quella contemplativa. L'uomo nel mezzo è elegante e virile, oltre ad essere l'unica figura armata di spada. Sul copricapo notiamo un fregio, forse un simbolo di comando. Il giovane sotto di lui, al contrario del primo, molto probabilmente allegoria alla vita attiva. Si tratta di un giovane e biondo cavaliere, elegantemente vestito con in mano un bianco cappello da caccia e alla cintola un robusto pugnale, simbolo dell'attività sportiva del giovane e preparazione a più ardui impegni.

Un altro terzetto fondamentale è quello delle tre donne, gruppo unito ed un po' isolato dalla brutalità della scena sovrastante. Il motivo delle tre donne che l'iconografia

³⁸ Sotto il ritratto di Maometto II eseguito da Gentile Bellini, è posto un medesimo emblema formato da sette perle più una più grande centrale, su fondo di smalto rosso.

³⁹ G. Sclafani, «Il *Trionfo della Morte* di Palazzo Sclafani a Palermo. Suo significato e possibili riferimenti col *Trionfo della Morte* del Camposanto Pisano». Estratto da: *Memorie Domenicane*, Nuova Serie 33 (2002), p. 219.

tradizionale associa alle figure danzanti, è composto da un abbraccio avvolgente che le immerge nell'atmosfera di un liuto. La dama al centro è sorretta dalle due più giovani accanto a lei, forse le figlie. Rimane il terzetto della dama in primo piano (Fig.37), colpita al petto e accompagnata anch'essa da altre due donne.

Ancora avvolte di mistero le figure dei nobiluomini sulla destra, dal suonatore di liuto al cacciatore che porta i cani, all'uomo accanto alla fontana. In primo piano, maestoso il duetto formato dal nobile riccamente vestito di blu accompagnato dal suo valletto (Fig.38). Il menestrello al centro della composizione mostra un'espressione assorta. Egli è contemporaneamente poeta e musicista visto che è intento a suonare un liuto. Sulla sua manica bianca delle vesti un dettaglio curioso: uno scorpione (Fig.39) o un altro animale selvatico e possibilmente velenoso. Lo scorpione, emblema della lussuria, del tradimento e del paganesimo, lo ritroviamo anche nell'affresco di Clusone (Fig.40), sul bordo del sarcofago. Non ci stupisce che il suonatore sia un sodale delle parche di cui non soltanto condivide fatalità e missione, ma anche la marcata tendenza alla lascivia⁴⁰.

Le altre due singole figure, rimaste senza spiegazione alcuna sono: il cacciatore in alto che tiene fermo i cani irrequieti, essi tradiscono chiaramente la presenza di qualcosa oltre l'affresco e il falconiere appoggiato alla fontana. Egli col suo sguardo oltre la siepe non tradisce coinvolgimento all'interno della scena, semplicemente non guarda o forse non gli interessa.

I mendicanti appaiono come le figure più «tradizionali», rispetto alle altre rappresentate. Come accade anche in altri *Trionfi* – e quello del Camposanto di Pisa ne è un esempio – il gruppo dei derelitti è solitamente mostrato mentre invoca pietosamente la morte. A Palermo vediamo una dama velata, un uomo coi moncherini, uno sciancato. Assistono con umiltà e fatalismo alla scena di distruzione che si sta compiendo proprio davanti ai loro occhi. Sono diverse le letture che si possono intraprendere: c'è chi vi vede un atteggiamento di pietosa preghiera e riserbo verso ciò che sta succedendo, chi magari riesce a cogliere una sorta di trattenuta soddisfazione, quasi un sollievo per l'avvenuta liberazione. Qui, invece, l'unica cosa realmente diversa dagli altri *Trionfi* è la figura della morte giustiziera. Se a Pisa ha l'aspetto di una alata megera che vola radente sopra un cumulo di morti, a Palermo essa è nelle sembianze di uno scheletro gigante, che galoppa su un altrettanto scheletrico e metafisico cavallo. Essa è di vaste dimensioni, ricorda nella

⁴⁰ M. Cometa 2017, p. 80.

rappresentazione il trecentesco S. Giorgio; è il motivo dominante della scena, fulcro simbolico di tutta l'opera.

3.4 L'AUTORITRATTO DEGLI ARTISTI E LA BACCHETTA POGGIAMANO

Sulla sinistra sopra il gruppo dei mendicanti spiccano due figure maschili che incrociano il nostro sguardo. Tradizionalmente esse sono state riconosciute dalla critica passata e moderna, come gli autoritratti dei pittori (Fig.41). Questa attribuzione è da sempre stata data per certa e mai messa in dubbio se non da A. Mazzè⁴¹ che ingenuamente aveva riconosciuto nei due uomini l'immagine di due curatori della peste nera.

Guardando semplicemente agli oggetti che le due figure tengono fra le mani, notiamo che l'uomo più giovane – il probabile aiuto – tiene stretto un barattolo di colori, l'uomo più anziano invece, è corredato di pennello e di una strana bacchetta.

Un nuovo elemento giunge quindi agli occhi: quello della «bacchetta poggiamano», simbolo e attributo inequivocabile di un artista. Questo strumento, recente oggetto di studio di Marco Tagliapietra⁴², è forse uno degli strumenti del pittore meno conosciuti, seppur ancora oggi usati fra gli artisti tradizionali.

Quasi del tutto ignorato dalla critica, questa sorta di lungo e sottile bastone, era formato da un'estremità avvolta e chiusa da un batuffolo di stoffa formante un tampone. Essa veniva autoprodotta dall'artista stesso ed era utile per non rovinare il dipinto in corso d'opera. Di fatti questo tampone era pensato proprio per «essere appoggiato a uno degli angoli alti del quadro che si sta dipingendo[...]mentre l'altro capo del bastone viene sostenuto dal pittore con una mano libera; la mano che dipinge viene appoggiata lungo l'asta e il tutto ha lo scopo di tenere questa mano lontana dalla superficie del quadro, evitandole di essere faticosamente sospesa e al tempo stesso aiutandola a essere più precisa nel tocco»⁴³.

La comparsa della bacchetta fra gli strumenti tradizionali dell'artista si crede sia dovuta alla comparsa della pittura ad olio e si diffonde in Europa (prima nelle Fiandre e poi in Italia) tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo.

Una delle immagini più antiche e documentate, di bacchetta poggiamano, si ritrova nel celebre *Fregio di Castelfranco* (1496-1500 circa) in cui tre bacchette poggiamano

⁴¹ Mazzè 1982.

⁴² M.Tagliapietra (2015), pp.189-193.

⁴³ *Ibid.*

vengono legate da un nastrino svolazzante⁴⁴. Nel caso del *Trionfo*, se accettata l'ipotesi di un termine *post quem* posto alla data del 1441, ciò ne farebbe una delle primissime rappresentazioni di questo curioso attributo iconografico. Sicuramente una delle più antiche apparizioni in Italia, visto che le altre bacchette poggiavano documentate risalgono rispettivamente al 1491, nella *Pala di Santa Veneranda* (Fig.42) e alla fine del XV secolo nel *Ritorno degli ambasciatori* (Fig.43), entrambi conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Nell'affresco il pittore è accompagnato dal suo collaboratore il quale regge una ciotola contenente dei colori, mentre il maestro viene accompagnato da un pennello e dalla bacchetta. Mazzè nel suo saggio scambia erroneamente questi utensili per un bisturi (il pennello) e il bastone tipicamente usato dai medici della peste (seppur nessuno di questi viene mai raffigurato con un tampone di stoffa all'estremità).

Si ritiene invece molto particolare la scelta di questo attributo per due motivi: in primis per la sua rarità - seppur non insolita - visto che tipicamente l'identità figurativa della bacchetta risulta poco nota e circoscritta a un gruppo di artisti veneziani⁴⁵, in secondo luogo, la raffigurazione di questo specifico utensile avviene tipicamente nell'atelier o in un contesto in cui essa giace insieme agli altri strumenti tra gli arnesi dello studio⁴⁶. Dagli studi di Tagliapietra la bacchetta svolge una funzione di supporto e in sostanza di vettore *ipso facto* della firma del pittore, nel *Trionfo* invece essa lo accompagna, forse per identificare il suo ruolo primario nell'opera?

Il pittore più anziano per l'appunto, colui che si crede sia l'ideatore dei cartonati e del ciclo allegorico del dipinto, sta reggendo la bacchetta del pittore mentre il suo aiutante - forse colui che ha solo costruito i ponteggi e realizzato alcune figure - regge la scatola conservante i colori utilizzati dal maestro.

La bacchetta, come già detto ancora poco studiata, per il momento è stata circoscritta in ambito tipicamente veneto. Non è possibile adesso, affermare che la presenza di tale

⁴⁴ Le tre bacchette compaiono fra gli strumenti del pittore, nella parte finale dell'affresco orientale della stanza decorata al primo piano della cosiddetta "Casa di Giorgione". Le tre lunghe bacchette sono state identificate da Augusto Gentili come "tre lunghi pennelli legati in mezzo da un nastro" (cfr. *Giorgione*, "Art & Dossier", n°148, p. 16).

⁴⁵ Tagliapietra riporta l'esempio della sua figurazione in un quadro di Lazzaro Bastiani *Pala di Santa Veneranda* (Venezia, Gallerie dell'Accademia), Vittore Carpaccio *Il ritorno degli ambasciatori in Inghilterra* (Venezia, Gallerie dell'Accademia) e Andrea Busati *Sant'Antonio da Padova* (Vicenza, Pinacoteca Civica).

⁴⁶ Si vedano ad esempio quelle che compaiono nei frontespizi incisi da Cristoforo Coriolano per alcune delle *Vite* vasariane nell'edizione giuntina.

bacchetta dimostri come l'artista possa essere di provenienza veneta o comunque circoscritto all'area nordica, in quanto servirebbero maggiori studi in questo ambito.

In ogni caso, questo piccolo particolare se pur di secondo piano, credo confermi ulteriormente la subordinazione del pittore più giovane nei confronti del maestro e definisce una volta per tutte il loro ruolo: degli artisti e non dei curatori o semplici spettatori invisibili.

3.5 I VESTIMENTI

Per quanto concerne la fattura dei vestiti, questa ancora appartiene all'ampio raggio del gusto internazionale. Come vorrebbe la Bridgeman – ad ora l'unico e sostanziale studio dedicato solamente ai vestiti del *Trionfo* – la moda si rileva sicuramente iberica e sarebbe “ritardata” di qualche decennio. La studiosa infatti, dopo l'attenta analisi sulla fattura dei gioielli e lo stile degli abiti, fa risalire – forse anche troppo rigidamente – i vestimenti maschili all'epoca 1438-45 ca., quelli femminili al 1416-25 ca.

Il fatto che le donne fossero vestite meno alla moda degli uomini – o comunque in “ritardo coi tempi” ci appare come una consuetudine tradizionale, considerando poi la provenienza siciliana ancora profondamente segnata dalla cultura araba e dalle eredità della società feudale.

La fattura degli abiti e i dettagli dei tessuti mostrano al contempo elementi della moda italiana combinata a quella spagnola, mentre si escludono totalmente rimandi alle tendenze borgognone, seppur i costumi in uso nelle corti francesi e nel ducato di Borgogna fossero gli stessi dai quali la moda spagnola derivava.

La Bridgeman nota come le acconciature siano italiane, seppur “combinare” con ornamenti tipicamente Aragonesi. L'uso smisurato dei gioielli nelle acconciature femminili per esempio (Fig. 44) è un dettaglio molto in voga nelle corti spagnole, non in quelle italiane. In Italia all'epoca le leggi suntuarie proibivano l'uso smisurato di ori e gioielli, se non in occasioni di festa o celebrazioni politiche. Il collegamento con la cultura Aragonesa e Catalana rimane comunque plausibile, dal momento che la Spagna e la Sicilia erano connesse grazie anche alla conquista di Napoli da parte degli Aragonesi nel 1442.

L'affresco riporta esempi delle vesti dei ricchi, dei poveri e dei clerici; ma ai fini della datazione il gruppo di personaggi vicino alla fontana e i nobili in primo piano, rimangono i più utili a questo scopo. La figura del nobiluomo di spalle per esempio, porta un taglio di capelli piuttosto lungo, molto più italianeggiante rispetto alla moda Aragonesa che

prevedeva un taglio più corto per gli uomini. La stessa capigliatura dai capelli ondulati è già vista in Pisanello nella Chiesa di S. Anastasia, confrontata a sua volta dal Parronchi con quella del personaggio, analogamente disposto, negli affreschi del *Pellegrinaio* di Domenico di Bartolo a Siena (Fig.45). Anche il cappello parasole che regge nella mano sinistra, era comunemente usato in Italia nel XV secolo (Fig.46).

L'uomo che si appoggia alla fontana invece, indossa un copricapo visto abbastanza frequentemente nella pittura catalana del XV secolo, seppur in confronto a quello dei *SS. Abdon e Senen* dell'Huguet (Fig.47), quello del *Trionfo* appare particolarmente più squadrato. Questa particolare squadratura può essere connessa con la tendenza a dilatare e regolarizzare, operazione già manifestata in altre parti del dipinto.

Molti altri dettagli fanno dubitare sull'origine degli abiti; elementi distintivi del costume spagnolo sono sottolineati dalla studiosa, come l'apertura nella veste maschile, sovrastante la cintura. Oppure, il semplice abito borghese del pittore e del suo aiuto, con la loro particolare chioma a frangetta, veniva già recepito in Spagna nel quinto decennio del Quattrocento⁴⁷. Anche l'uso della pelliccia d'ermellino per esempio, dove in Italia veniva saltuariamente impiegato, rimanda alle tendenze in uso nelle corti spagnole d'Aragona – come quella di Alfonso V. Questa pelliccia era impiegata anche dai nobili, non solo in occasioni di rilievo. Nell'affresco la vediamo impiegata per decorare i mantelli, gli orli delle maniche o dei vestiti.

Un altro elemento particolare sono le pieghe degli abiti: una delle principali differenze fra la moda italiana e quella spagnola sono appunto le pieghettature delle tuniche. Quelle italiane erano più ampie e più regolarmente pieghettate rispetto a quelle spagnole, come quelle che notiamo nel *Trionfo*, seppur non così “piene” (Fig. 48).

Le vesti più pregiate rimangono quelle delle nobildonne e dei nobiluomini in primo piano. Il nobile vestito di blu per esempio (Fig.38), indossa una tunica in velluto damascato (si può parlare di questo materiale vista la decorazione e la fodera in pelliccia) ornato d'ermellino, sicuramente di raro pregio e qualità. Solitamente le tipologie decorative del velluto nel 1400 potevano distinguersi in: “decorazione a cammino” dove la trama viene ripetuta come delle “orme” che seguono un cammino appunto, o a “griccia” dove la trama non si ripete mai (Fig. 49). La presenza di motivi decorativi precisi come melegrane, fiori di cardo, pigne o altri elementi vegetali possono essere utili ad arrivare ad una precisa datazione temporale del tessuto.

⁴⁷ Paolini 1989, p. 25.

Nel *Trionfo*, il motivo modulare utilizzato nel tessuto non rende possibile una datazione certa in quanto quelle che vediamo ripetersi in ordine sparso, appaiono essere decorazioni vegetali di fantasia e non rimandabili a un'epoca precisa. La stessa cosa accade negli abiti femminili delle donne alla sua sinistra (Fig.44), in cui non è possibile rintracciare il motivo della trama di fondo, seppur il tessuto utilizzato sembri essere uno sciamito. La Sicilia era molto nota per questo tipo di tessuto di rara fattura, certamente risalente a un'epoca ben più precedente, ma mai dimenticato. Mentre il copricapo a due corni della stessa dama, rimarca ancora una volta le stesse influenze italiane-spagnole, visto che all'epoca in Europa era il copricapo più in voga fra le donne (Fig.50). È purtroppo difficile spingersi nella lettura di una tipologia tessile da un dipinto, ancor più se si tratta di un affresco, è necessario tenere da conto anche delle potenzialità – e dei limiti – della tecnica stessa.

I gioielli che vediamo in grande quantità adornare i volti delle nobildonne, mostrano un design abbastanza curioso. Secondo il parere della Bridgeman, i preziosi monili qui rappresentati seguirebbero uno stile nord-africano o Arabico. Possibilità non da escludere, visto che anche l'arte dell'oreficeria siciliana fu sicuramente influenzata da tali culture sull'isola. Viste le leggi suntuarie dell'epoca, ci sembra strano che questi gioielli siano così eccessivamente mostrati nel dipinto, quasi con eccessiva meticolosità. Se non fosse quella del *Trionfo* un'occasione festiva – visti i musicisti suonare – che permettesse alle donne di abolire momentaneamente tali limitazioni. Vi sono innumerevoli collane, orecchini e diversi ornamenti di copricapo. Molti dei gioielli sono arricchiti di perle, ne vediamo alcuni smerlati a fiore con circoletti al centro, alternati a forme che suggeriscono un richiamo naturalistico (come quelle delle fogliette sfrangiate) o di forma astratta (Fig.51). La nitida lucentezza dell'oro viene preferita, anche con intento simbolico, alla policromia degli smalti e delle gemme⁴⁸.

Raffrontando i gioielli del *Trionfo della Morte* con alcuni monili siciliani, Maria Concetta di Natale riconosce in uno di essi un antico pendente tardo-trecentesco inedito con stemma della corona d'Aragona di collezione privata a Enna (Fig. 51.a). Il medaglione, già ornato di smalti, reca un decoro floreale e fitomorfo nella cornice contornante lo stemma che rimanda ai diversi medaglioni che ornano collane, copricapi, e abiti dei ricchi personaggi dell'affresco⁴⁹. Vi sarebbe poi un altro gioiello confrontabile al *Trionfo*, un inedito monile di collezione privata (51.b), che sembrerebbe rimandare ai diversi

⁴⁸ Di Natale 2000, p. 33.

⁴⁹ *Ibid.*

ornamenti da abito delle figure nel dipinto. Il gioiello infatti riprende lo stesso elemento fitomorfo che ripropone – in maniera pressoché simile – le forme vegetali che decorano l'affresco.

Infine, rilevante in questo contesto il confronto con alcuni arazzi fiamminghi del XV secolo, il ciclo degli arazzi conservati del Victoria and Albert Museum di Londra: quello della *Caccia al falcone* e quello della *Caccia al cigno e alla lontra* (Fig.52). Dove ritroviamo gli stessi copricapi femminili a doppio corno e la stessa dovizia di rappresentazione delle appendici metalliche, argentee o di argento dorato. Negli arazzi menzionati si ritrovano anche le stesse cinture con fili intrecciati a scacchi di diverso colore, che nel *Trionfo* appaiono dorate con bordi aurei.

I confronti con le borse maschili, richiamano pure gli arazzi, è però quella della donna di profilo (probabilmente di velluto, ricamata con la scritta *Amor*) che trova riscontro abbastanza fedele in diversi inventari⁵⁰ (Fig.53). È inoltre interessante notare come anche la posizione delle mani viene richiamata nel *Trionfo*, queste ricorrono mollemente piegate al polso, con la particolare soluzione del pollice infilato nella cintura (riprova indubitabile di tipologie invalse); prova che chi le ha usate nel dipinto palermitano, è un maestro che riusciva a liberare i modelli ai quali si riferiva⁵¹.

In conclusione, l'impressione generale che si ha guardando con attenzione l'affresco, è di un uso molto decorativo degli ornamenti e dei gioielli, che donano l'impressione di un'eccessiva meticolosità quasi “costruita”. Un incrocio fra moda iberica e italiana, non ben definita né nell'uno o nell'altro caso.

3.6 STRUMENTI MUSICALI: IL LIUTO E L'ARPA DEL TRIONFO

Il liuto occidentale, che deve la sua esistenza e il suo nome dal mondo arabo, si diffonde in tutta Italia dal Duecento e inizio Trecento. Gli svariati documenti iconografici - in particolar modo della pittura toscana - dimostrano come intorno alla metà del XIV secolo, il liuto fosse uno degli strumenti più importanti della vita musicale italiana. Tradizionalmente nelle rappresentazioni delle arti liberali, la Musica è simboleggiata da un suonatore di liuto nell'atto di accordare⁵².

⁵⁰ In un documento trapanese del 1441, in cui sono menzionati numerosi gioielli, è citata “quadam bursecta de seta et auro munita perulis”, che rimanda proprio a quella retta dalla nobildonna del Trionfo della Morte. Si veda M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, p. 34.

⁵¹ Paolini 1989, p. 36.

⁵² Rebuffa 2012, p.39.

Nel *Trionfo* palermitano – come già notato in precedenza – uno dei personaggi più emblematici e avvolti dal mistero, rimane il suonatore di liuto, rappresentato appena poco sotto la fontana alla destra del cavallo. Ancora una volta vediamo richiamato uno dei cinque sensi, in tal caso l'udito. Il liutista mostra un'aria malinconica, un'ombra di scherno nel suo sguardo rabbuia il suo volto.

Dal modo in cui egli sorregge lo strumento, riusciamo a cogliere delle informazioni basilari riguardo l'epoca di datazione del liuto, risalente a quella medievale del pieno Quattrocento. In quanto, come risulta evidente dall'esame di numerose fonti iconografiche, il liuto era prevalentemente suonato in piedi - o anche camminando - e tenuto piuttosto alto fino a buona parte del XV secolo. Solo in seguito, diventerà comune la posizione seduta, ma senza l'ausilio della tracolla, e tenendo il liuto molto in alto, anche sotto il mento, quasi sempre sollevato dalle gambe⁵³.

Invece, per poter procedere ad una datazione più precisa del liuto che osserviamo nel *Trionfo*, bisogna porre la nostra attenzione al numero di corde dello strumento e alla tecnica usata per poterlo suonare. Nel nostro caso ci pare evidente, che il liutista è mostrato nel semplice atto di accordare, non sta in alcun modo suonando lo strumento: il suo palmo è aperto, solo il pollice sta leggermente pizzicando le corde, mentre con la mano sinistra le sistema e le intona (Fig.54).

Sempre il numero di corde fornisce informazioni sul periodo storico: l'uso di un liuto a quattro o cinque ordini (rispettivamente otto e dieci corde) definisce quello che viene chiamato il «periodo medievale»⁵⁴, l'uso dello strumento a sei ordini (dodici corde) si affermerà invece nel «periodo rinascimentale» e «barocco».

Anche il numero di tasti (le sbarrette orizzontali presenti sotto le corde), ci permettono di collocare ancora una volta il dipinto nel XV secolo, in quanto in tutte le rappresentazioni di liuti occidentali anteriori al 1400, vengono raffigurati strumenti privi di tastature; si presume che l'uso dei tasti si sia gradualmente affermato intorno al primo quarto del XV secolo⁵⁵.

I tasti presenti sul manico di un liuto medievale non sono quasi mai più di 6 o 7. Anche nei liuti a 5 ordini (come quello di Palermo), con manico più lungo rispetto a quello a 4

⁵³ *Ibid*, p.61.

⁵⁴ I trattati pervenuti e le fonti iconografiche, documentano che il quinto ordine fosse aggiunto durante i primi decenni del XV secolo. V. Rebuffa 2012, p. 66.

⁵⁵ Rebuffa 2012, p. 63.

ordini - nonostante ci sia posto per almeno otto tasti - se ne contano sempre e soltanto sette (Fig.55).

Un altro dettaglio non trascurabile al fine della datazione dello strumento, sono le rosette che vediamo intagliate su di esso. Nei primi liuti medievali riferibili al periodo del 1200, le rosette venivano intagliate o applicate successivamente (come nei liuti arabi), mentre in quelli riferibili al periodo del Trecento e primo Quattrocento, le rosette erano due: una più piccola, vicina al manico, dalla forma di bifora o trifora (Fig.56) e una più grande di forma rotonda o ovale, al centro della tavola. La forma, il disegno e anche il numero delle rosette potevano essere molto varie a seconda del paese d'origine; non stupisca quindi, incontrare differenze sostanziali nelle fonti iconografiche che vanno dal Duecento al Quattrocento⁵⁶. Quello di Palermo non mostra degli intagli vicino alle corde (come nei liuti del Due e Trecento) ma delle semplici decorazioni a intaglio sulla tavola di tipo arabesche. Ciò che appare più strano, è che il suonatore non stia adoperando alcun tipo di plettro o penna d'uccello per suonare. L'iconografia del liuto occidentale medievale invece, vedrebbe utilizzate esclusivamente penne d'uccello, a doppia punta o con punta biforcuta.

In conclusione, le informazioni che possiamo attingere solamente dallo strumento in questione sono le seguenti:

- Il liuto in questione risale con certezza a un'epoca successiva al 1400. Per la presenza dei cinque ordini (ovvero dieci corde) e i sette tasti che vediamo sul manico.
- Non si tratta di un liuto medievale "integralista" (come quelli del Due e Trecento) in quanto la rosetta che vediamo è presente solo al centro della tavola, non vengono mostrati altri intagli a bifora o altre decorazioni sul manico e ai lati.
- Il fatto che il suonatore non stia usando un plettro o una penna d'uccello, colloca ancora lo strumento al XV, quando i liutisti utilizzarono una tecnica mista di plettro e dita per realizzare la polifonia.

Queste informazioni permettono di considerare il liuto del *Trionfo* come uno strumento medievale di epoca più tarda, una sorta di "ibrido" fra il periodo medievale e quello rinascimentale, è possibile datare lo strumento in questione in un arco di tempo tra il 1450 e il 1470 ca, ovvero prima della comparsa dei successivi liuti di epoca rinascimentale.

⁵⁶ Rebuffa 2012 p. 53.

L'altro strumento che vediamo rappresentato nell'affresco è un'arpa, sorretta dal musicista alla destra della fontana (Fig.57). Anche questa è riferibile allo stesso arco temporale del liuto; la grandezza dello strumento infatti – di piccole dimensioni, sorretta sulla spalla del musicista – permette di confermare ancora una volta la sua appartenenza all'epoca medievale. Le arpe di epoca successiva, come quelle tardo rinascimentali, erano di grandi dimensioni e arrivavano a toccare fino a terra.

L'arpa, strumento di origine antichissima - dalla civiltà egizia a quella sumera, romana e greca - cambia la sua forma nel corso del tempo innumerevoli volte. Quella “triangolare” – con una colonna verticale anteriore che si appoggia sulla spalla del suonatore – è lo strumento che ha segnato l'avvento dell'arpa moderna, la stessa tipologia di quella che notiamo nel *Trionfo*.

Le arpe medievali erano abbastanza piccole per poter essere tenute in braccio ed avevano tra le sette e le venticinque corde; solo a partire dal XIV secolo si diffuse un'arpa leggermente più grande delle precedenti, anche conosciuta come “arpa gotica”, con mediamente ventiquattro corde.

Nel nostro caso non è possibile contare con chiarezza tutte le corde (viste le numerose lacune del dipinto), anche se quelle visibili restano diciannove, facendoci pensare che si tratti per l'appunto di un'arpa gotica (Fig.58). Questo tipo di arpe era considerato il modello standard in tutta Europa dal tardo Medioevo a tutto il Rinascimento. I primi modelli avevano proprio tra le 19 e le 22 corde⁵⁷, come nel nostro caso specifico. Quelle del periodo successivo, ovvero rinascimentali, oltre ad essere di maggiori dimensioni erano anche provviste dalle 26 alle 30 corde.

In conclusione, è plausibile pensare che il tipo di arpa qui rappresentata sia riconducibile a un periodo di mezzo fra quello dell'arpa gotica e quella rinascimentale, collocabile temporalmente a metà del XV secolo, all'incirca come la data dell'esecuzione del *Trionfo della Morte*.

⁵⁷ Si veda <http://blogarpa-harpo.blogspot.com/2013/05/breve-storia-dell-migliaia-di-anni-di.html> in data 20/01/19.

Vivere tota vita discendum est et, quod magis fortasse miraberis, tota vita discendum est mori.

Ci vuole tutta una vita per imparare a vivere, e, ciò che forse ti stupirà di più, ci vuole tutta una vita per imparare a morire.

LUCIO ANNEO SENECA⁵⁸

IV. PROBLEMI DI ICONOGRAFIA: IL *MEMENTO MORI* E L'ASSOLUZIONE

Come già visto in esperienze simili al *Trionfo* palermitano, come possono esserlo quelli del Camposanto di Pisa o della Scala Santa del Sacro Speco di Subiaco a Roma, quelli raffigurati sono frammenti che riflettono una tendenza filosofica e mistica dell'epoca medievale. Il medioevo non conosce - se non a partire dalla metà del XIII secolo - un'iconografia sulla morte intesa come iconografia del macabro. Tra i quattro *Novissimi* (morte, giudizio, Inferno e Paradiso), per lungo tempo la morte è stata la meno considerata, vista come un momento di transizione, un passaggio fisico del corpo.

La comparsa del macabro risale al 1200 circa quando appaiono i primi affreschi sul tema dell'incontro dei *Tre vivi e tre morti* nella Cattedrale di Atri (Fig.59). La leggenda narra la vicenda di tre giovani cavalieri che, trovandosi nel bosco durante una battuta di caccia nella foresta, si imbattono nella scoperta di tre cadaveri nelle loro tombe. Il significato di questa immagine è la scoperta da parte dell'uomo, dello stato fisico dopo la morte; un messaggio chiaro e ammonitore che ricorda ai viventi il loro destino materiale. Rappresentata anche a Subiaco (Fig.60), questa leggenda si trova anche nell'Abbazia di Santa Maria in Silvis di Sesto al Reghena (Fig.61) e nell'Abbazia di santa Maria di Vezzolano Albugnano (Fig.62).

Il XIII secolo è un'epoca caratterizzata da profonde trasformazioni sociali, epidemie e guerre; viene posto l'accento sulle esigenze terrene dell'uomo cristiano anche dagli ordini mendicanti. Questa nuova attenzione alle spoglie umane (Fig.63) contribuisce a staccare il cristiano da una fede esclusivamente ultraterrena e a ricordargli che il frutto delle opere da lui compiute, gli sarà utile per sconfiggere il demone della morte.

Anche per questi motivi si vede il fiorire della nascita di un'iconografia volta al *Memento Mori*, il pensiero medievale che strappa l'uomo alla sua vita terrena «indica chiaramente che lo slancio religioso cede all'esigenza morale: l'argomento della mortalità, puramente umano, si sviluppa e appare sempre più forte, anche per i cristiani. [...] Ormai all'interno

⁵⁸ Seneca, *De brevitate vitae*, VII, 3-4.

della visione religiosa, che fino ad allora era stata attenta unicamente al destino soprannaturale, ci si preoccupa del destino del corpo dell'individuo»⁵⁹.

Nelle raffigurazioni dei *Memento Mori* medievali si celebravano i sentimenti e le miserie umane, spesso venivano “costruiti” sui racconti e narrazioni riguardanti la «Morte Nera» che imminente, sovrastava ogni aspetto di quel periodo storico.

Tali argomenti e narrazioni, erano anche motivo di storie e sermoni da parte dei frati domenicani e benedettini, che con le loro parole impressionanti dovevano riempire l'eco delle navate delle loro chiese. Nel nostro caso il collegamento con l'ordine dei benedettini è evidente, visto che – come già enunciato – Giuliano Majali era egli stesso un monaco benedettino e il suo ruolo nell'esecuzione del *Trionfo* non è da sottovalutare.

Riflettendo sulle motivazioni che hanno dato vita all'affresco infatti, è indispensabile richiamare il fatto che da sempre gli ordini monastici abbiano sviluppato temi ascetici e di ammaestramento sulla vanità e sui beni terreni. Facendo ragionare gli uomini sulla loro generale impotenza in confronto a dio: dai più ribelli ai più potenti, di fronte alla morte e alla giustizia che essa intraprende, nessuno rimane impunito. Inevitabile anche, che la contestazione si allargasse nei confronti delle gerarchie politiche, visto che spesso erano gli stessi ordini monastici ad essere legati con gli strati più oppressi della società civile. Il tema del *Trionfo* dunque «univa al fine di edificazione e ammaestramento, quello consolatorio e rassicurante nel mostrare come la morte più rapidamente colpisce i potenti e i felici, i giovani gaudenti che non coloro che la implorano come liberatrice, e recava un significato di rivalsea nei confronti dei sopraffattori, degli usurai, dei superbi e di tutti coloro che godevano, e facevano commercio nell'ambito della chiesa come nella società civile, di ogni sorta di privilegi»⁶⁰. Inoltre, bisogna sottolineare che, se l'intento era quello didascalico moralizzante o di generale ammonimento – secondo i canoni della tradizione medievale – questo potrebbe essere confermato dal fatto che a Palermo, così come nel Camposanto di Pisa, il *Trionfo* sia anche accompagnato da un *Giudizio*.

Nell'intervento della Burleigh⁶¹ si propone un legame con la particolare situazione politico-religiosa legata al Concilio⁶² e ai suoi principali protagonisti. Ella ritiene che vi

⁵⁹ Tenenti 1996.

⁶⁰ Paolini 1989, p. 21-22.

⁶¹ Burleigh 1970-2, pp. 45-57.

⁶² Il Tedeschi, prelato e rappresentante del sovrano al Concilio, fu costretto dal comportamento altalenante e insincero di Alfonso (condizionato prevalentemente dalle sue mire su Napoli) ad assumere posizioni contrastanti. Dapprima era difensore delle posizioni del papa – quando ancora sperava che Eugenio facesse proprie le riforme del Concilio – poi, dovette porsi a fianco del Concilio quando comprese l'effettiva ostilità di Eugenio alle riforme più importanti.

sia stata fatta una precisa allusione ad Eugenio IV, rappresentato nelle sembianze del papa; a Niccolò Tedeschi – nelle sembianze dell’altro personaggio con la tiara più piccola – che sorregge il libro delle Decretali con la scritta ben chiara: Bartolo di Sassoferrato. La studiosa propone per tanto che l’esecuzione dell’opera abbia voluto sottolineare il pieno rientro nell’ortodossia da parte della chiesa palermitana per volontà del successore del Tedeschi, Niccolò Beccadelli, subentrato alla carica di Arcivescovo di Palermo nel 1446. Dunque, pur sottolineando il significato di edificazione e ammonimento – che secondo la Paolini possa essere stato il vero intento del Majali e unica motivazione per l’affresco – se il *Trionfo* invece, sottolineasse una situazione politico-religiosa del tutto contingente? In questo caso, come mai lo stesso Alfonso (a cui sempre fu a cuore la sorte dell’Ospedale) così come Eugenio, non vi sono in alcun modo preoccupatosi delle possibili identificazioni?

4.1 L’ALLEGORIA DELLA PESTE E L’EQUUS PALLIDUS DELL’APOCALISSE

Nella società tardo Medievale, la coscienza della conclusione si diffonde molto facilmente; vediamo apparire il motivo letterario prima, didascalico-morale poi, dell’allegoria della Morte e della Danza Macabra. Il tema è allusivo ad una realtà ineluttabile, ad una *cave peccatum* in vista della Morte che si diffuse attraverso incisioni e appunti in taccuini nell’Europa del XV secolo⁶³.

Nel periodo che intercorre fra 1350 e 1450 circa, un fenomeno vastissimo ovvero quello della peste, coincide perfettamente con l’apparire dei temi iconografici del *Trionfo* e della *Danza della Morte*. In tutta Europa la Peste del 1347 mieté circa 42 milioni di vittime in quattro anni. Vedendo in essa l’origine del tema, è impossibile tralasciare il collegamento con le pesti che colpirono Palermo nel 1422 e nel 1437. Lo spunto pare persino troppo ovvio: potrebbe il cavallo e lo scheletro, essere in realtà un’allegoria della peste?

«Le frecce sono il simbolo della peste»⁶⁴. «Al riapparire della peste in Europa, a metà del XIV secolo le frecce cadono dal cielo [...] ma a volte queste sono in mano alla Peste stessa [...]; a cavallo di un nero destriero, una falce, simbolo di morte, alla cintola e brandendo un arco con le frecce essa trafigge dei giocatori spensierati»⁶⁵.

⁶³ G. Carta, M. Carta 1994, p.86.

⁶⁴ *Venezia e la peste: 1348-1797*. Comune di Venezia, Assessorato alla cultura e belle arti. Venezia, Marislio, 1979, p. 205.

⁶⁵ *Ivi.*, p. 203.

È legittimo pensare di ritrovare in tutta Europa gli stessi riflessi della peste nell'arte. Se prendiamo ad esame molte scene di peste, queste ci sono notoriamente descritte come un accumulo di corpi senza vita, attornati da medici o persone con il naso tappato⁶⁶. Vengono spesso illustrati i diversi momenti della malattia: delirio o postazione, sete intensa, indebolimento o morte improvvisa. Ma non solo le scene di morti agonizzanti descrivono con efficacia come era percepita la peste all'epoca; in diversi casi questa viene legata a due rappresentazioni simboliche: un angelo che rinfodera la spada e le frecce che cadono dal cielo.

La prima figurazione sarebbe ricondotta alla credenza che un angelo con una spada fiammeggiante - desunto da un versetto biblico del Secondo libro dei Re e figurato in molte rappresentazioni della processione di S. Gregorio - sceso in terra per porre fine al flagello della malattia. Queste figurazioni appaiono con la prima pandemia che colpì il mondo mediterraneo fra la metà del VI secolo e la fine dell'VIII secolo. Mentre con il riapparire della peste in Europa a metà del XIV secolo, le frecce cadono dal cielo. Alle volte sono in mano alla peste stessa oppure lanciate da quest'ultima con un arco.

Si prenda ad esempio illustrazione anonima della copertina di un volume conservato nell'archivio senese Biccherna (Fig.64), in cui la morte quasi nelle sembianze di un pipistrello «a cavallo di un nero destriero, una falce, simbolo di morte, alla cintola e brandendo un arco con le frecce essa trafugge dei giocatori spensierati»⁶⁷ ricorda per lo stesso stile e movenze, quello del *Trionfo* Palermitano.

Come ha voluto far notare la Mazzè – in una lettura del *Trionfo* visto come una pura e semplice allegoria alla peste – le frecce colpiscono i malcapitati lì dove il corpo umano era più esposto all'infezione pestilenziale di tipo bubbonico. Ovvero quella ascellare (la prima dama a sinistra con l'abito rosa), o al collo (il cardinale che giace bocconi tra i due papi, sui quali impone entrambe le mani) e alla regione sottomascellare (il giovane biondo sorretto da un servo)⁶⁸. Secondo una lettura di questo tipo quindi, è logico che la scena si appresti a descrivere il morbo più micidiale e temuto nel corso dell'umanità. Nella sensibilità collettiva, intorno al 1400, si risentiva ancora potentemente il rimorso per ogni tentativo di sottrarsi ad un simile castigo divino. In più, con la stesura dei *Trionfi*

⁶⁶ In molti si tappano il naso per evitare di respirare l'aria che circonda il malato, secondo la teoria detta "miasmatica" che ha prevalso fino alla fine del XIX secolo, attribuiva all'aria la responsabilità della trasmissione dei miasmi della peste.

⁶⁷ *Venezia e la peste: 1348-1797*. Comune di Venezia, Assessorato alla cultura e belle arti. Venezia, Marislio, 1979, p. 203.

⁶⁸ Mazzè 1982, p.154.

petrarcheschi, l'immagine della peste venne sempre più comunemente associata a quello di uno scheletro alato pronto a mietere gli uomini (Fig. 65).

Ma, si possono delineare tre differenti tipi iconografici di *Trionfo*: il primo, il più diffuso (secondo il modello che troviamo a Palermo, Pisa e Subiaco) d'ispirazione apocalittica, del quale la morte è l'ora mostruoso, ora demoniaco, ora scheletrico cavaliere che piomba dal cielo sul suo terribile *equus pallidus*. Il secondo, che vediamo a Clusone, dove sembra assumere il ruolo regale e giudicante del Cristo dell'Ultimo Giorno; il terzo, d'impronta Petrarchesca, che guadagnerà popolarità crescente solo a metà del Quattrocento allorché la stampa prenderà a divulgare i *Trionfi*⁶⁹.

Nell'affresco palermitano, tutte le persone colpite dalle frecce sono per lo più nobili o potenti, le uniche due asettiche figure sulla sinistra, del tutto estraniati dalla misera umanità che affolla il lato destro del dipinto, sono i presunti autoritratti dell'artista e il suo collaboratore. Sempre Mazzè nel suo *Il Trionfo della morte a Palermo. Lo Zingaro e la peste* individua in loro le figure di due curatori. Vedendo in queste due figure dei medici accompagnati dai loro strumenti (il pennello che regge l'artista viene scambiato per un bisturi e la bacchetta poggiavano per una "spugna intrisa d'aceto), l'ipotesi rimane molto poco plausibile vista la discordanza del loro atteggiamento nei confronti delle altre persone dipinte e non essendo accompagnati da quegli attributi iconografici "tipici" del medico della peste⁷⁰ (Fig.66).

Ma oltre alla raffigurazione della malattia, l'associazione peste-cavallo-epidemia è da sempre stata descritta come immagine di morte e distruzione nell'Apocalisse di S. Giovanni, durante l'apertura dei primi sei sigilli (Apocalisse 6,2):

E vidi, quando l'Agnello sciolse il primo dei sette sigilli, e udii il primo dei quattro esseri viventi che diceva come una voce di tuono:

«vieni»

E vidi: ecco, un cavallo bianco.

Colui che lo cavalcava aveva un arco; gli fu data una corona ed egli uscì vittorioso per vincere ancora [...]

Allora uscì un altro cavallo, rosso fuoco.

⁶⁹ Cardini 1987, p.22.

⁷⁰ I medici della peste erano tradizionalmente figurati con dei guanti, una lunga toga scura, un grosso cappello e un bastone e una maschera con un "becco" in cui erano contenute sostanze aromatiche.

A colui che lo cavalcava fu dato potere di togliere la pace dalla terra e far sì che si sgozzassero a vicenda, e gli fu consegnata una grande spada.

[...]

E vidi: ecco (sic!), un cavallo verde.

Colui che lo cavalcava si chiamava Morte e gli inferi lo seguivano. Fu dato loro un potere sopra un quarto della terra, per sterminare con la spada, con la fame, con la peste e con le fiere della terra.

Anche dalle scelte iconografiche usate nella lettera profetica di S. Giovanni, vediamo che: al secondo cavaliere che inneggia alla guerra, viene affidata la spada, il terzo ovvero la carestia, adotta la bilancia; la freccia invece resta il simbolo della peste⁷¹. È corretto pensare di interpretare le immagini dell'Apocalisse come simboli temporali visto che, Giovanni ha preso qualcuna delle peggiori esperienze dei suoi contemporanei e i timori più sentiti di guerre e disastri naturali, le ha ingigantite a proporzioni apocalittiche e le ha fuse in termini biblicamente allusivi. Come raffigurare una malattia incurabile e indomabile come la Peste, se non con la figura animale di un cavallo e il suo cavaliere mentre scocca frecce fatali?

L'iconografia della morte a cavallo intenta a lanciare frecce mortali appare spesso in figurazioni di artisti del XV secolo. Inizialmente, come abbiamo visto per la morte-alata del volume di Biccherna (Fig.64) o quella attribuita a Giovanni di Paolo in cui la Morte ha le sembianze di un pipistrello (Fig.67); successivamente il tipo iconografico si evolve a Pisa, dove viene raffigurata – sempre con le ali - come una donna anziana dai lunghi capelli bianchi, ella brandendo una falce, plana sulla folla dei mortali (Fig.68).

Il *Trionfo della Morte* trova, nel Sacro Speco di Subiaco la forma che conserverà poi per due secoli. Contaminandosi con la figura del Quarto cavaliere dell'Apocalisse, la Morte diviene uno scheletro privo di ali, dai capelli lunghi - che ricordano la sua iniziale personificazione femminile - mentre brandisce la spada e la falce e si scaglia sugli uomini cavalcando un destriero bianco (Fig.69). Anche ad Arezzo, nella chiesa di S. Francesco a Lucignano, la Morte cavalca sui cadaveri mentre campeggia nel mezzo dell'affresco con

⁷¹ La visione dei quattro cavalieri si ispira evidentemente a Zc 1,8; 6,1-8. Per ciò che riguarda il primo cavaliere le interpretazioni possono essere raggruppate in due grandi tendenze: 1. Si è soprattutto attenti al parallelismo fra i quattro cavalieri. Come il secondo simboleggia le distruzioni della guerra, il terzo la fame e il quarto le epidemie mortali, così il primo simboleggerebbe un flagello: lo spirito di conquista alle invasioni dei Parti del I secolo. 2. Si fa leva sui caratteri distintivi del primo cavaliere: colore bianco, corona, vittoria in parallelismo alla figura di Cristo stesso, per la potenza del messaggio evangelico o anche una personificazione dei giudizi divini.

il suo indomito cavallo nero (Fig.70). Nel *Trionfo* palermitano infine, il tema della morte a cavallo è completamente sviluppato, conserva ancora le frecce e la falce. In questa visione, la scelta iconografica dell'*equus pallidus* presente nel *Trionfo* ci pare naturale (Fig.71).

Sono i paesi nordici i primi, a decidere di adornare le loro stampe e le loro bibbie con scene di Morte a cavallo. Con la differenza che all'arte italiana non interessa mostrare il compiacimento nella descrizione del macabro in quanto tale, ma piuttosto il suo fissarsi in un'icona che con il suo apparire scatena un profondo cambiamento nello spirito della società. Dischiudendo in modo indiretto ma comunque immediato, quegli insegnamenti spirituali e morali voluti dagli ordini dei predicatori.

Questi stessi costrutti iconografici avranno poi modo di proseguire anche nelle incisioni (Fig. 72) e nella corrente seicentesca delle *Vanitas* che riprende i temi moraleggianti della caducità della vita e della bellezza, rappresentando degli intransigenti *Memento Mori* (Fig.73). Il *Trionfo* intercetta dunque frequenze di una storia plurisecolare. Un intreccio di voci che lega l'Europa intera ed esorcizza una paura, la più grande di tutte: la morte.

4.2 INCASTRI POLITICI: LA «PACE DI CATANIA»

L'affresco, che pure nella ricca storia dell'arte siciliana occupa una posizione unica, non può tuttavia essere considerato come un evento eccezionale ed isolato dalla realtà politica e sociale dell'epoca. Se pur ammettendo che di fatto esso faccia parte di quella categoria di temi riguardanti il *Memento Mori*, bisogna tener conto che questi dipinti non rappresentavano solamente storie e motivi religiosi - che derivavano dalla cultura e dalle riflessioni dei conventi dei vari ordini per stimolare la spiritualità - ma essi contemporaneamente potevano sviluppare motivi politici.

E mai possibile che un affresco di tale mestiere e perizia, carico di vigore soprattutto nei personaggi e nei particolari dell'opera, si svuoti poi improvvisamente sul contenuto, per rappresentare anche solo simbolicamente la continua imminenza della peste o della morte?

Quello che manca è la presenza di un chiaro nesso concettuale, di un filo rosso che colleghi e unisca i personaggi con i vari motivi formali. Il *fil rouge* che propone Guido Sclafani (2002) è proprio quella di ritrovare nell'opera, un momento della cultura palermitana. La lettura proposta dall'autore, è che il dipinto possa trovare piena corrispondenza negli eventi che l'hanno determinato, ovvero quelli della metà del XIV sotto il regno di Alfonso d'Aragona, più che del XV.

L'affresco, considerato di significato enigmatico, aggredisce con particolare acredine tutte le gerarchie ecclesiastiche ed i loro sostenitori, tanto che la prima impressione – data la strage di religiosi – è quella di trovarsi di fronte ad una grande protesta come quella svolta a Firenze da Fra Girolamo Savonarola. Anche se nella storia di Palermo non risultano eventi religiosi di tale portata, se non gli eventi riguardanti le Guerre del Vespro e quelle fra gli Angioini di Napoli e i Siciliani, che continuarono per circa novant'anni fino al 1347, con la «pace di Catania». Tale accordo sarebbe stato vantaggioso per l'isola, gli Angioini avrebbero rinunciato alla sovranità sulla Sicilia e al pontefice era previsto un censo di tremila once d'oro ogni anno e immediatamente novemila once d'oro per il debito di censo non pagato⁷². Il Pontefice avignonese non diede il suo consenso e la guerra contro gli Angioini continuò con gravi conseguenze. Certamente impedire una pace durante una lunga e logorante guerra, non poteva non apparire come un atto spietato e grave, specie se a dettarlo fosse un Pontefice. Il suo rifiuto colpiva grandi interessi siciliani, tra cui anche la possibilità di una pace che avrebbe garantito di governare con gli equilibri politici raggiunti. In questo modo, potrebbe si spiegarsi l'animosità che è insita nell'affresco contro tutti loro che, per motivi diversi, erano stati contrari alla conciliazione.

Certo questo spunto iconografico, propostoci dalla teoria di Guido Sclafani, potrebbe essere risolutivo riguardanti anche le motivazioni di tale commissione. Rimane però il problema della datazione. Avendo collocato il dipinto ad una data *post quem* del 1441, risulta improbabile che si riportassero alla luce dal 1347 – anno della «pace di Catania», quindi quasi cento anni dopo – i fatti risalenti a tale episodio. È improbabile che la memoria collettiva di un popolo rimanesse così ancorata a eventi talmente precedenti. Il grande lasso temporale che intercorre fra gli eventi della «pace di Catania» e l'avvio dell'Ospedale nel 1440-1, risultano cronologicamente inconciliabili.

⁷² Sclafani 2002, p.216.

“O ti che serve a Dio del bon core
Non havire pagura a questo ballo venire
Ma alegramente vene e non temire
Poi chi nase elli convene morire.”

INCISIONE DANZA MACABRA DI CLUSONE

V. POSSIBILI INTERPRETAZIONI: IL *TRIONFO* E LA *DANÇA GENERAL DE LA MUERTE*

La quantità di presenze, rimandi e allusioni iconografiche e formali a un nucleo omogeneo di esperienze, si compone in un quadro ordinato qualora si accetti e si giustifichi l'appartenenza del dipinto a una temperie culturale, composta da un tessuto di profondi e laceranti contrasti.

La rete di contraddizioni di cui è formato il *Trionfo*, risulta alimentata dalle opposizioni basilari dell'esistenza: dolore/gioia, calamità/felicità, malattia/salute, ragione/follia. Un divario esaltato dall'assetto sociale dell'epoca tardo-feudale, che faceva convivere a stretto contatto gli esponenti dei più diversi ranghi sociali ed economici.

La Paolini, nel suo ampio saggio accenna brevemente ad alcune corrispondenze iconografiche fra l'affresco e la *Dança General de la Muerte*, un componimento quattrocentesco dell'area iberico-catalana sul quale conviene soffermarci. La maggior parte degli studi recenti su quest'opera, ancora non rendono possibile una datazione esatta⁷³. Ma qualunque essa sia, va tenuto presente che esso è rappresentazione di quelle raffinatissime realizzazioni sul tema della *Dance Macabre* francese del 1425 e delle varianti di teatro popolare, religioso e di corte. Della diffusione del tema fa fede la quantità di realizzazioni pittoriche, testimoniate ed esistenti, dal 1425 - data dell'ormai perduto affresco degli Innocenti a Parigi – fino al pieno Cinquecento e oltre, toccando i luoghi più disparati: Londra, Basilea, Strasburgo, Lubeca, León, Clusone, Ferrara, etc. Nella *Dança* compaiono vari elementi che fanno fede a un percorso culturale piuttosto complesso: una fattura colta ed elaborata che allude a cadenze popolari, una forma dialogica che ricorda il teatro liturgico, valenze cristiane accanto ad altre non cristiane e laiche. Analizzando il testo prevalgono per l'appunto, elementi laici: un fugace cenno al

⁷³ L'opera è conservata in un manoscritto dell'Escorial che contiene i *Proverbios morales* di Sem Job, rabbino di Carrión (verso il 1360) e una *Revelación del ermitaño* (ca. 1382); gli studi in merito propendono per una datazione che la situi entro la prima metà del Quattrocento.

premio e al castigo nell'aldilà (vv. 623-4: *los ben que hizieron avran siempre gloria / los que contrario avran dannaciòn*) e il buon proposito di chi, non ancora colpito dalla morte, ne ha udito l'avvertimento (vv. 627-8 *de pura conciencia todos trabajemos / en servir a Dios sin otro comedio*) compaiono a fine componimento e sembrano quasi una giustificazione moralistica. E invece, per il lungo percorso di oltre seicento versi, è sempre e solo l'*ictus* materiale della morte ad essere descritto con dovizia di particolari⁷⁴. Accanto a questa unitarietà di intonazione, vi sono molti particolari che coincidono, fra *Dança* e *Trionfo*, in maniera evidente; ma ci si limiterà a pochi esempi significativi.

Come nel *Trionfo*, anche nella *Dança* la morte è cacciatrice e si identifica con la peste; essa chiama le sue vittime per categoria, com'è tipico delle danze macabre e come si vede nell'affresco. «*Primeramente Ilama a su dança a dos donzellas*» (IX); seguono poi il papa, l'imperatore, il cardinale – secondo un ordine noto – e Bartolo da Sassoferrato «*el Chino el Bartolo e el coletario: no vos libraràn de mi poder mero*» (vv. 349-50). Questo è un accenno rimarchevole visto che nell'affresco palermitano la rappresentazione del Sassoferrato è presente, con tanto di scritta. Ancora più interessante se teniamo conto di un'altra coincidenza: lo stesso personaggio compare anche nelle *Revolucìon de un ermitaño*⁷⁵, anche se di data anteriore allo stesso manoscritto escurialense in cui è conservata la *Dança*.

Alla serie di personaggi già riconosciuti da vari studiosi dell'affresco, che potrebbero avere dei loro corrispondenti nella *Dança*, potrebbero esserne aggiunti dei nuovi, sempre tenendo presente il testo letterario di riferimento. Fra le persone cadute a terra sotto il cavallo, uno, il personaggio con il cappello a punta è certamente l'ebreo, *el rabì* della *Dança*⁷⁶ che del resto era stato identificato come israelita dalla Burleigh per confronto con analoga immagine nella copia eyckiana della *Fontana della vita* del Prado. L'altro, l'uomo spesso identificato come re orientale, è il personaggio che porta il turbante e potrebbe essere il Maomettano, *el alfaqui* della *Dança*⁷⁷. E' ovvio però che la presenza di questi personaggi in opere nate all'interno della corona d'Aragona, abbia un significato sociale e storico del tutto particolare, a tener conto dell'importanza che le rispettive

⁷⁴ Limentani Viridis 1990, p. 29.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Il riferimento con questi due personaggi non è di fantasia, visto che essi sono tipici delle danze macabre e delle rappresentazioni dell'inferno: il Polzer ha identificato un Maomettano, se non addirittura Maometto, nell'*Inferno* di Pisa; ebreo e Maomettano sono chiaramente visibili nella danza macabra di Clausone (1584 ca.), l'ebreo c'era a Berna (già 1515) e a Como, derivato da Basilea (ca. 1440).

comunità ebbero nella penisola iberica e nei suoi domini mediterranei in quel tratto di storia.

Infine, è doveroso un accenno alla presenza della musica nel dipinto, in cui si scorge un suonatore di liuto e uno di arpa, mentre nella *Dança* il canto della morte è introdotto e accompagnato da una ciarmella. È del resto logica la presenza della musica in un'allegoria del *Trionfo* della morte come danza.

5.1 IL TRIONFO COME PITTURA D'INFAMIA

Consapevolezza primaria sul dipinto rimane il suo essere un punto di convergenza di diverse discipline: dalla storia dell'arte a quella medievale, la storia del costume e di tutte quelle altre materie affini all'epoca in cui fu ideato.

Tentando un'altra lettura interpretativa, ricollegandoci al contributo di Guido Sclafani secondo cui si potrebbe leggere nel *Trionfo* una rappresentazione di eventi storici politici del secolo precedente, viene proposto un paragone con la pittura infamante.

Questa, in auge dal XIII al XVI secolo, trattava dell'uso del dipingere - in determinate zone della città e su particolari edifici - l'immagine di colpevoli di reati più o meno gravi con lo scopo di esporre l'individuo al disprezzo da parte della comunità, colpendolo nell'onore e nella dignità. Requisito fondamentale, quello di privare il soggetto raffigurato dai requisiti specifici del suo stato sociale, coinvolgendo contro il reo l'intera compagine sociale. Questa particolare pratica risulta caratteristica dell'Italia tardo-medievale; veniva decisa in ambito politico, proprio dagli organismi giudiziari, anche se non di rado, al di fuori dalle aule di giustizia.

Effettivamente come già visto in precedenza, la massa che vediamo aggredita con particolare brutalità, è quella delle gerarchie ecclesiastiche. Basta questo per spingere Sclafani a pensare che il dipinto non sia altro che una «dichiarazione di ostilità al potere temporale della Chiesa ed alle sue interferenze e decisioni ostili all'allora governo siciliano»⁷⁸. Pur non essendoci delle evidenti connessioni cronologiche fra elementi di rivolta popolare di grande portata che ricolleghino la strage dei religiosi del *Trionfo* con un fatto di storia siciliana del XV sec. (v. cap. 4.2).

«La pittura infamante si presenta come elemento interno e costitutivo di un sistema iconico pubblico, ufficiale e laico: pubblico in quanto destinato alla collettività e da tutti fruibile; ufficiale in quanto espressione diretta degli organi detentori del potere; laico in

⁷⁸ «Il *Trionfo della Morte* di Palazzo Sclafani a Palermo. Suo significato e possibili riferimenti col *Trionfo della Morte* del Camposanto Pisano». Estratto da: *Memorie Domenicane*, Nuova Serie 33 (2002).

quanto distinto ed autonomo rispetto all'altro, maggiore sistema iconico, funzionale e proprio dell'ambito ecclesiastico e religioso.»⁷⁹

Tre sono i punti principali che potrebbero ricollegare la pittura infamante al *Trionfo* Palermitano: la sua ubicazione, i personaggi storici figurati, il modo cruento e ostile della loro rappresentazione.

Il luogo scelto, Palazzo Sclafani, era sicuramente un luogo di potere; un palazzo del podestà e, quanto ai luoghi utilizzati per i dipinti infamanti, erano sempre prescelti fra i più qualificati nel tessuto urbano. Erano anche luoghi particolarmente significativi e dotati essi pure di una forte carica simbolica. L'iscrizione lapidea trecentesca presente sul portale d'ingresso del palazzo (Fig.7) riporta la scritta:

Sclafani, homo magnificus, potire regit, presente indice domo.

Rimarcando ancora una volta l'autorità in Palermo di Matteo Sclafani. L'affresco invece, si trovava nel suo atrio interno «di forma quadrata, maggiore il doppio e più bello di quello di Palazzo Chiaramonte»⁸⁰ sotto un porticato molto illuminato. La scelta di questo luogo - che fosse sede ospedaliera o palazzo baronale - non può di certo passare inosservata, essendo il palazzo stesso in zona centralissima di Palermo (in mezzo alla zona del Palazzo Reale e alla cattedrale).

Quando si parla di pittura d'Infamia si parla anche di propaganda che i detentori del potere politico usavano per ottenere il consenso dell'opinione pubblica. Secondo Sclafani la comprensione del codice - indispensabile per la lettura del dipinto - sarebbe quella dell'identificazione dei personaggi dell'affresco con quella dell'aristocrazia palermitana. Sarebbe certamente risolutivo - e illusorio - poter riuscire a identificare ogni personaggio dell'affresco con uno realmente esistito. Risulterebbe allettante poter riconoscere la figura di Matteo Sclafani con quella del cavaliere armato di spada appoggiato alla fontana (Fig.33) o riconoscere, nelle tre dame in primo piano la moglie di Sclafani, De Calvellis accompagnata dalle due figlie, Margherita ed Aloisa (Fig.63). Ma, come già specificato, essi risalgono all'incirca un secolo precedente al *Trionfo*. In conclusione, è poco plausibile che rimasero così a lungo impressi nell'immaginario collettivo della storia di Palermo.

Rimane, a mio avviso, singolare la scelta del luogo per un affresco di tale portata, che al momento dell'esecuzione fosse stato un palazzo di podestà o un ospedale. È difficile

⁷⁹ Ortalli 1979, p. 26.

⁸⁰ E. Tocco, *Guida alla Sicilia che scompare*, cit., pag.140.

credere che l'opera sia solo un semplice mandato di un messaggio moraleggiante, molto probabilmente la chiave della sua interpretazione non risiede nell'identificazione dei suoi personaggi ma più nei suoi committenti, o nelle motivazioni che li spinsero a tale scelta. «Colpire l'individuo attraverso la sua immagine significava utilizzare il simbolo per giungere ad un fine concreto, seguendo una via molto congeniale ad un ambiente nel complesso ancora largamente illetterato ed analfabeta ma assai attento alla rappresentazione figurata, in grado di cogliere in essa una ricca serie di messaggi ed informazioni»⁸¹.

5.2 IL TRIONFO COME MACCHINA DIDASCALICA DELL'OSPEDALE

È possibile proporre un'ultima lettura interpretativa del *Trionfo*, ragionando ancora una volta sulla sua collocazione.

Sicuramente l'ubicazione dell'opera gioca un ruolo chiave per la comprensione delle sue motivazioni: non è usuale collocare e progettare un affresco sul muro di ingresso di un cortile, un'opera di tale portata andrebbe posta sul muro di fondo in modo che la si possa vedere appena entrati nell'edificio mentre nel nostro caso, la si ritrova di spalle (Fig.4-5). Vi erano del resto altri affreschi commissionati, dal significato religioso – didascalico, distrutti alcuni anni dopo per allargare le cucine dell'Ospedale⁸²; sempre nel cortile verrà dipinto anche il *Paradiso* di Pietro Novelli nel 1600. Questo affresco, oggi staccato, in qualche modo è stato influenzato dall'affresco quattrocentesco e dal luogo stesso. Gallo scrisse:

Fra tutti i suoi celebri freschi (di Novelli) tiene il primato quello immenso del Paradiso che egli lavorò nel 1634, nell'atrio del nostro Ospedale Maggiore, ove scrisse l'anno e il suo nome, il che non praticò mai in nessuna altra opera, quasi che avesse voluto farci sapere che questa più di ogni altra era meritevole di altissima stima. Volle il Novelli eseguirlo in contrapposto ad altri due quadri sulla parete del cortile dello stesso Spedale: uno indicante il Trionfo della Morte, l'altro il Giudizio Universale che ora più non esiste⁸³.

A questo punto è plausibile pensare che l'idea originale fosse di continuare gli affreschi su tutti i lati del cortile, duecento anni dopo la realizzazione del *Trionfo*, quando ormai

⁸¹ «Il *Trionfo della Morte* di Palazzo Sclafani a Palermo. Suo significato e possibili riferimenti col *Trionfo della Morte* del Camposanto Pisano». Estratto da: Memorie Domenicane, Nuova Serie 33 (2002).

⁸² M. Carta, G. Carta 1994, p. 37.

⁸³ A. Gallo 1830, p. 7.

l'Ospedale non era più l'unica grande struttura assistenziale della città. Questo fatto induce a credere che fin dal principio il progetto iconologico globale prevedesse un completamento su tutti i quattro lati del cortile, seguendo un'unica committenza. Questo spiegherebbe la mancanza della firma – il lavoro era lontano dalla fine – spiegherebbe l'inizio di un tema didascalico di tale portata su un lato qualsiasi dell'edificio, spiegherebbe la mancanza di tracce di anticipi e di pagamenti previsti per i dipinti. La cui mancanza è cosa assai strana visto che nei minuziosi registri dell'Ospedale venivano annotati perfino i pagamenti delle bende comprate per i malati⁸⁴.

Si potrebbe in questo modo giustificare perfino la pittura tremenda con la visione della Morte, in quanto *quota parte* di quella macchina didascalica di un ciclo ben più esteso di cui poteva far parte il *Trionfo*. Forse i pittori erano al quarto del loro lavoro, forse si ammalarono, forse scioglievano un voto. Questo ancora non ci è dato a saperlo. Bisogna invece chiedersi, nell'ipotesi che il programma iconologico si svolgesse sui quattro lati del cortile del Palazzo, se questo avesse avuto un significato didascalico e poetico insieme. In questo senso, i quattro affreschi della *macchina didascalica* dell'Ospedale sarebbero stati raffiguranti diversi temi edificanti, un lavoro incompiuto e forse per questo mai registrato.

⁸⁴ M. Carta, G. Carta 1994, p. 38.

Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris

Ricordati, uomo, che polvere sei e in polvere ritornerai

GENESI 3:19

VI. LE IPOTESI ATTRIBUTIVE

Ancora oggi il *Trionfo della Morte* rimane di attribuzione incerta: l'opera non reca alcuna firma e le fonti che possano ricondurre ad una eventuale paternità sono contrastanti. Dopo il ricco studio dedicato all'affresco dalla Paolini⁸⁵, in cui è stato compiuto uno sforzo encomiabile per abbracciare la vasta gamma della cultura internazionale che condiziona i caratteri e lo stile dell'opera, le ricerche sono arrivate a un punto limite.

Tradizionalmente nel passato la storiografia ha riconosciuto nella figura di Antonio "Antonello" Crescenzo (1467-1542) – già autore del *Giudizio Universale* a Palazzo Sclafani - il possibile Maestro del *Trionfo*, questa rimase per lungo tempo l'ipotesi attributiva più volte accreditata. Il nome di Antonello, anche chiamato il «Panormita» riecheggia nelle tesi proposte dal Mongitore, dal Gallo, Di Marzo e dal Meli⁸⁶, per lungo tempo. Fu proprio l'erudito Agostino Gallo (1790-1872), il primo ad aver creduto di vedere la firma dell'autore nell'opera:

Nel 1821 volendo io far lucidare le teste de' due personaggi con distintivi pittorici, che ivi si veggono, e guardando da vicino attentamente, vi osservai scritto nella manica dell'abito d'uno di essi, CRE..., e le lettere seguenti corrose, e indecifrabili; non esitai allora un momento a credere quell'opera del CRESCENZIO⁸⁷

Servì quel frammento di iscrizione a fondare l'ipotesi che l'autore del dipinto fosse il siciliano Antonio Crescenzo il «Panormita», l'idea prese sempre più piede e, nel corso del XIX secolo, sembrò la più credibile nonostante i numerosi interrogativi che essa lasciava irrisolti. Come la discrepanza fra la data di nascita del pittore nel 1467, assai successiva all'ipotesi di datazione ormai confermata, post 1441; o anche il fatto che nessuna delle opere riferite ad Antonio Crescenzo dai documenti storici sia stata identificata con sicurezza, ad eccezione di alcune tavole.

⁸⁵ Paolini 1989.

⁸⁶ Si veda cap. 2 sulla fortuna critica e letteratura artistica.

⁸⁷ Gallo 1830, pp.25-6.

Fu solo alla fine del XIX secolo, che iniziarono a fiorire interpretazioni sensibilmente diverse dalle precedenti: quando lo storico dell'arte Hubert Janitschek, in uno studio sulla pittura palermitana in età Rinascimentale⁸⁸, analizzò e confutò l'ipotesi di attribuzione al Crescenzo. Egli per primo individuò una distinzione di esecuzione fra la parte destra e sinistra dell'affresco, ipotizzando una composizione a quattro mani. La parte destra infatti rivelerebbe caratteristiche e influenze proprie della pittura fiamminga – come si denota dalla minuziosità nella descrizione dei tessuti, gioielli, copricapi e nei volti delle donne – mentre quella sinistra mostrerebbe tratti ascrivibili alla tradizione pittorica indigena, ma sicuramente non potrebbe essere stata mano di Crescenzo. Sottolineando come, lo stile pittorico del «Panormita» mostrasse in realtà un allontanamento dalle forme della tradizione natia – cui invece il *Trionfo* mostrava di appartenere – ed una maggiore comunanza con la scuola toscana, presso la quale si potrebbe essere formato⁸⁹. Inoltre, rimaneva l'impossibilità di tale ipotesi, per la non coincidenza degli anni sicuramente attivi del Crescenzo con gli anni probabili dell'esecuzione del *Trionfo*.

L'innovativo articolo dello Janitschek si rivelò particolarmente interessante, le sue intuizioni oggettivamente evidenti relative alla differenza stilistica riscontrata sulle parti dell'opera, furono ben presto confermate anche dalle differenze contenutistiche fra le due parti dell'affresco. Da un lato con la nobiltà dai colori più luminosi, panneggi e lineamenti dei volti più morbidi, dall'altro i poveri e i derelitti con colori ben più cupi e a tratti più rigidi. Iniziarono così a formarsi nuove ipotesi attributive incentrate su possibili influenze di artisti di area iberica. Vennero fatti i nomi di Jaime Huguet (1412-1492), di cui si rintracciava nelle sue opere la stessa “durezza” del disegno che è possibile vedere anche nei mendicanti del *Trionfo*, quello del catalano Bernart Martorell (1390-1452) per la vicinanza allo stile dei vestimenti – in particolare i copricapi – che vediamo a Palermo. Ipotesi che, per incongruenze di datazione e di stile pittorico, col tempo vennero confutate.

Successivamente, il tentativo di Giuseppe Consoli⁹⁰ di ritornare sulle vecchie posizioni della critica locale - ovvero quella della nascita indigena del dipinto - portò all'audace proposta di identificazione con un Antonello da Messina (1430-1479) alle prime armi. Consoli, partendo dal presupposto che il dipinto sia stato eseguito da due distinte personalità – e questo ora rimane punto acquisito e certo, la distinzione dell'esecuzione

⁸⁸ Janitschek 1877, pp.52-74.

⁸⁹ Janitschek 187, p.53.

⁹⁰ Consoli 1966.

del dipinto in due mani – azzarderà il nome di Antonello per la figura del giovane aiutante che vediamo rappresentato a sinistra del quadro, in quelli che ormai sono stati identificati come i due autoritratti degli autori. Pur sottolineando una certa similarità tra il *Trionfo* e le arazzerie francesi del XV secolo - ipotizzando quindi che il pittore più anziano possa essere stato in precedenza un maestro arazziere proveniente dalle Fiandre o dalla Borgogna - Consoli propone un nativo dell'isola, attuando il confronto con *l'Ignoto* di Cefalù e il giovane aiutante dell'affresco (Fig. 74)⁹¹, basandosi principalmente sulla somiglianza e sulla ricostruzione biografica del Vasari, secondo cui Antonello nel XV secolo avrebbe avuto circa una ventina d'anni. Questo dettaglio temporale, permetterebbe una ricollocazione lecita con la sua presunta raffigurazione in giovane età, ancora nel ruolo di aiutante di un maestro più anziano; ma rimane tuttavia da considerare, il netto divario stilistico fra Antonello – seppur giovane – con l'autore del *Trionfo*.

Nuovamente, Giuseppe Consoli in seguito alla “scoperta” di nuovi dettagli che permetterebbero di confermare la figura di Antonello da Messina nel ruolo di aiutante, propose un nuovo nome per la figura del Maestro. Lo studioso, dopo aver tracciato nuovamente gli scritti di Agostino Gallo⁹², in merito al rinvenimento da parte di quest'ultimo delle lettere «CRE» sulla manica del personaggio che rappresenterebbe il Maestro, giunge tuttavia ad una conclusione diversa rispetto a quella tradizionale che le identificava con le iniziali di Crescenzo. Già lo Janitschek a suo tempo, riportando la scritta la decifra come «ACRE» e non solamente «CRE», con ciò ipotizzando che non si trattasse di una sillaba iniziale ma di una mediana o finale. Ma nel 1966, Consoli va oltre. Egli, riprende l'ipotesi della presenza di frammenti di un'iscrizione, studiando nuovamente quella sezione di dipinto, prima della «C», appena visibile, e delle successive «R» e «E», ormai logorate e di difficile lettura, sembra intravedere una «S» e una «P» e le tracce di una «I»; leggendo dunque complessivamente la scritta SP[IC][RE]. Egli riesce inoltre a leggere e definire nelle lettere seguenti – che già nel Gallo del 1821 apparivano «corrose e indecifrabili» le cifre che sembrerebbero «462», preceduti da una sorta di «J»

⁹¹ La proposta di identificazione del Consoli, tra *l'Ignoto* di Cefalù e il giovane aiutante per l'affresco palermitano, si basa sulla somiglianza: “occhi assolutamente analoghi nel taglio e quella medesima torbidezza corneale e quella tipica rarezza di ciglia ai bordi delle palpebre linfatiche [...] uguale è il volume squadrato del viso, dagli zigomi forti e dalla mandibola volitiva [...] analoghi in entrambi il modello della fronte, della zazzaretta dietro l'orecchia, sia l'attacco laterale dei capelli. Identiche le narici tese; il naso egualmente retto, con un leggero arrotondamento in punta.” Da CONSOLI G., «*El servo*» del «*Trionfo Sclafani*», in *Arte antica e moderna*, 33, 1966, p. 56.

⁹² Gallo 1830, p.26. Fin dal 1821 in un rapido studio sul pittore monrealese Pietro Novelli, Agostino Gallo aveva indentificato sul *Trionfo*, nella manica dell'abito di uno dei due pittori, la sillaba «CRE», con le lettere seguenti «corrose e indecifrabili».

che potrebbe indicare una «I», dunque da intendersi come «1462». A detta dello studioso, tali rinvenimenti indicherebbero rispettivamente, Guillaume Spicre⁹³ come il maestro del *Trionfo* e il 1462 come possibile data di esecuzione.

Ma ancora Consoli, sulla manica del presunto aiuto del pittore, coglie degli altri segni in nero che egli ricostruisce come: «SSANES». E assieme a queste, sotto il polso della mano che tiene la ciotola, afferma di percepire abbastanza correntemente «la duplice ansa alterna di una S, inclinata in avanti e quasi in asse con la prima delle due, più grandi, S della sottostante scritta. Le si affianca sulla sinistra un segno che mi parrebbe riconducibile a una V. Supponendo che insieme costituiscano desinenza del nome, leggerei US». E più a sinistra vede «l'asta di sinistra della A iniziale, la sbarra bilanciata della T, l'arco superiore della O e la base della seconda L». Insomma, quanto basta per affermare di aver letto le tracce superstiti della firma di Antonello da Messina⁹⁴.

Come riporta la Paolini, sollecitati dalla preoccupazione espressa dal dr. Consoli, che potesse esserci stata una manomissione di quel frammento di affresco prima dell'arrivo a Roma del pannello (per eseguire il successivo restauro), si procedette nuovamente ad una serie di riprese con l'infrarosso fotografico. Riprese che dimostrarono la presenza di alcune tracce più scure (soprattutto nel campo azzurro della veste dell'aiuto), ma non certamente riconducibili ad alcun tratto plausibile di lettere o cifre⁹⁵.

La successiva pulitura delle sostanze soprammesse in quel punto, dimostrò solamente che le linee più scure erano fondamentalmente le linee di costruzione delle pieghe della veste dell'aiuto, dipinta a tempera come a tempera è dipinto l'azzurro.

Sempre la Paolini riporta che «ugualmente a tempera, con il rosso cinabro, è dipinta la parte dove si sovrapporrebbero le lettere ICRE, che Consoli interpreta riferendole al pittore e vetraio borgognone Guillaume Spicre. In realtà le linee scure dei panneggi, unite alle crepe dell'intonaco e alle sue disomogeneità, sono i tratti che è stato possibile interpretare come lettere, alcune delle quali sarebbero state poste sulla ridipintura della cornice esterna sinistra del dipinto».

Frutto di un'altra ipotesi attributiva è quella avanzata da Angela Mazzè⁹⁶, seppur di errata lettura. La studiosa prende in riferimento la scritta posta sulla borsetta che pende dal

⁹³ Guillaume Spicre di Digione era un *peintre-verrier* la cui attività si svolse principalmente alla corte di Filippo il Buono e di Carlo il Temerario, tra il 1450 e il 1476, data presunta della sua morte.

⁹⁴ Consoli 1966, pp. 134-149.

⁹⁵ Relazione del 16 Novembre 1985 sull'esito dell'indagine all'infrarosso, a cura di Giuseppe Fabretti e Vniero Santin, del Laboratorio di Fisica dell'ICR, diretto da Giorgio Accardo.

⁹⁶ Mazzè 1982, pp.153-9.

fianco della dama con l'abito broccato giallo (Fig.44), dove decifra il nome «Zingaro» o «Cingaro». L'unico autore con tale soprannome viene identificato già dal Di Marzo e dal Cafora⁹⁷, i quali affermano come comunemente con il termine «Cingano» si volesse intendere la parola «Zingaro» (ovvero straniero); proprio in questo modo, veniva nominato il pittore di origini venete, Antonio da Solario, documentato solo a partire dal 1502.

Sempre ad Antonio da Solario si possono riferire gli affreschi del chiostro del convento napoletano dei SS. Severino e Sossio (Fig.75); e in riferimento a questi, già il Di Marzo aveva notato la diversità dello stile in confronto al *Trionfo della Morte* di Palazzo Sclafani⁹⁸. Il problema sorge dal fatto che l'unica biografia scritta sul Solario fu quella di Bernardo de Dominici⁹⁹ il quale – noto per le sue indicazioni confuse e spesso fantasiose – si riferisce al pittore con le date di nascita e morte 1382 e 1455. Queste date non combacerebbero in alcun modo con le prime notizie riferite al Solario risalenti a non prima del 1502, lasciano supporre che il Dominici abbia confuso le notizie relative a due artisti dallo stesso nome, di due epoche diverse. Il più recente, quello riferito al *Ciclo delle storie di S. Benedetto* nel Convento SS. Severino e Sossio (il cui stile rimane comunque molto distante da quello del *Trionfo*) e uno più antico – quello che qui ci interessa e di cui non abbiamo opere note - nato nel 1382, conoscitore della pittura di Gentile da Fabriano e del Pisanello (con i quali, secondo il Dominici, avrebbe collaborato durante il pontificato di Martino V, dal 1417-31), che sarebbe vissuto a lungo alla corte di Alfonso V a Napoli¹⁰⁰.

Qualunque sia la verità sulla presunta biografia di Antonio da Solario o la possibilità dell'esistenza di due pittori dallo stesso nome e appellativo «Zingaro» – alquanto improbabile – rimane il fatto che la scritta che la Mazzè crede di intravedere sul borsello

⁹⁷ «Pure, osservando per poco, siccome nelle nostre scritture di quei tempi quasi costantemente trovisi adoprato cingani in vece di zingari, non ci voleva molto a capire che per Cingano devesi inteder lo Zingaro; qual fu nominato il veneto pittore Antonio da Solario, notissimo a Napoli sotto quel soprannome nei secoli XVI e XVII, e su cui poscia Bernardo De Dominici». Da G. Di Marzo 1899, p. 165.

⁹⁸ «Quel ritratto intanto è affatto diverso dall'altro del pittore, che con bacchetta e pennelli si vede nel dipinto del Trionfo della Morte in Palermo, né alcuna simiglianza ivi ricorre fra il volto del giovane allievo, che sta dietro al maestro, e quelli degli altri pittori e allievi ritratti ancor nei dipinti dell'atrio del Platano di Napoli. Mentre nell'uno è un fare essenzialmente e generalmente straniero, sia fiammingo o tedesco, al quale bensì conformasi il discepolo indigeno, che v'ebbe parte al lavoro, negli altri invece è un'arte puramente ed indubbiamente italiana, veneta in fondo, ma che pur sente del fare umbro-fiorentino, siccome effetto delle molte relazioni e scambi, che Italia si ebbero fra le scuole pittoriche del Rinascimento». Da G. Di Marzo 1899, pp. 165-6.

⁹⁹ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, I, Napoli, 1742, pp. 118-141.

¹⁰⁰ *Ibid.*

della ragazza in primo piano, in realtà è solo una scritta mutila, da intendersi come «Amor» e risulta evidente dal grafico 1/1 realizzato dopo la pulitura (Fig.76).

Un altro studio corposo – che pur tiene in considerazione la possibilità di un artista pisanelliano – è quello della Paolini¹⁰¹, secondo cui vengono rilevate nel *Trionfo* influenze risalenti alla tradizione figurativa italiana del Trecento, sia caratteristiche della cultura borgognona-neerlandese. La studiosa sottolinea ancora una volta il particolare riferimento al linguaggio sviluppato nella decorazione degli arazzi, proponendo il confronto con il gruppo del *Devonshire* del Victoria and Albert Museum di Londra. E, rifacendosi al medesimo studio della studiosa Betty Kurth sugli arazzi di Tournai del XV secolo, mostra ancora una volta le affinità tra gli arazzi e l'affresco palermitano:

L'accostamento più stringente con gli arazzi è dato dalla disposizione su un unico piano di tutti gli elementi della composizione, senza un minimo accenno a un'organizzazione spaziale di tipo prospettico; come negli arazzi questa mancanza di profondità è mascherata dal fondo che sale rapidamente sino al bordo superiore del quadro e nel cielo stilizzato a carta pieghettata [...] sono delineate nettamente le foglie dei cespugli, che scure sul chiaro chiudono l'orizzonte¹⁰².

La Paolini inoltre, così come la Kurth, rinviene forti analogie con alcune miniature presenti in libri dell'epoca di soggetto venatorio, la cui influenza potrebbe riconoscersi anche negli arazzi di cui si è già detto. Secondo la studiosa proprio questi ultimi, se adattato il linguaggio figurativo delle miniature in funzione della rappresentazione su grande formato e del nuovo materiale usato per le decorazioni (tessuto), questo avrebbero funto da anello intermediario tra lo stile delle miniature e quello che si rinviene nell'affresco.

Tale linguaggio si sviluppò in Italia presso la corte napoletana di Renato d'Angiò, punto di incontro tra la cultura fiammingo-provenzale e quella spagnola nella metà del XV secolo. Come conseguenza, la Paolini sempre, ritiene che all'interno del *Trionfo* si riscontri l'operato di un artista giunto al Sud a seguito di Renato, che da Napoli si sarebbe successivamente spostato a Palermo.

Viene comunque negata la mediazione pisanelliana diretta, proponendo come l'autore dell'affresco palermitano abbia probabilmente attinto dal medesimo repertorio di

¹⁰¹ Paolini 1963, pp. 301-369.

¹⁰² *Ivi*, p. 310.

Pisanello¹⁰³. Così, più che Pisanello, la Paolini azzarda l'ipotesi che il pittore del *Trionfo* possa essere Gaspare da Pesaro.

6.1 GASPARE DA PESARO

Gaspare da Pesaro rientra in quella cerchia di artisti molto attivi nell'Isola e in particolare a Palermo ed insorge spontaneo fra le ipotesi attributive in quanto la ricca documentazione rimastoci, conferma il ruolo di primo piano che ebbe indiscutibilmente. Il pittore è noto solo attraverso notizie documentarie, non essendo pervenuta da lui nessuna opera certa. Nel *Dizionario degli artisti siciliani*¹⁰⁴ si conferma la grande operosità dell'artista a Palermo durante il XV secolo, grazie alle numerose notizie documentarie già pubblicate dal Di Marzo¹⁰⁵ e dalla Bresc Bautier¹⁰⁶.

L'artista palermitano – seppur la provenienza viene messa in dubbio dalla stessa Bresc Bautier¹⁰⁷, che considera la dizione “da Pesaro” un patronimico – risulta essere attivo fra il 1413 e il 1460, data del suo testamento.

Nel 1415 sposa Lucrezia, figlia di Benedetto da Bonamico, dalla quale avrà quattro figli: Contissa, Nicola Matteo, Benedetto e Guglielmo. Dei primi due non si riscontrano notizie rilevanti, mentre di Benedetto e Guglielmo, rimangono delle notizie biografiche e documentarie come pittori. Nel 1418, Gaspare si impegna insieme a Nicola da Siena con Pietro Badamu, *secretò* d'Isnello, per dipingere un gonfalone ligneo realizzato dal maestro Lemmo de Savina¹⁰⁸. Già in quest'atto notarile, Gaspare risulta essere cittadino di Palermo. L'ipotesi che egli potesse essere l'artista dell'anonimo *Trionfo* era già stata proposta da Valentiner¹⁰⁹, dalla Paolini¹¹⁰ e dalla Bresc Bautier¹¹¹, avvalorando la loro tesi grazie anche alle successive notizie biografiche su Gaspare.

L'artista risulta essere molto attivo a Palermo già dal 1422, anno in cui s'impegna a dipingere un gonfalone per la Cattedrale di Agrigento¹¹², ma al contempo – documentato fra il 1423-4 – egli è in contatto con l'argentiere di Verona Paolo Antonio de Jacobo¹¹³ e con il pittore spagnolo Jaymus Sanches nel 1425. Queste sono due notizie fondamentali

¹⁰³ Si vedano i confronti con i disegni del *Codice Vallardi* e alcune teste del *Trionfo* (Fig.19).

¹⁰⁴ Sarullo 1993.

¹⁰⁵ Di Marzo 1899.

¹⁰⁶ Bresc Bautier 1979

¹⁰⁷ *Ivi.*, p.5.

¹⁰⁸ *Ivi.*, p. 217.

¹⁰⁹ Valentiner 1937, p.23.

¹¹⁰ Paolini 1963, p. 30.

¹¹¹ Bresc-Bautier 1979, p.84.

¹¹² *Ivi.*, p. 219.

¹¹³ *Ivi.*, p. 156.

visto che, come già enunciato in precedenza, il dipinto mostra delle forti affinità con la pittura catalana (soprattutto per quanto riguarda i tessuti, vestiti, turbanti e cappelli) e anche all'uso dell'oro nell'affresco. Gaspare inoltre, sembra essere stato il pittore preferito della numerosa colonia di catalani e di istituzioni catalane presenti in Palermo, egli ne era certo favorito nel poter disporre di modelli e di repertori, fornitigli dagli stessi committenti. Di più l'attività da miniatore, doveva avergli permesso di allargare sensibilmente la sua cultura in direzione della produzione miniaturistica, sia franco-fiamminga, sia spagnola, che lo stesso Alfonso veniva raccogliendo e commissionando. Si hanno sue notizie anche nel 1426 e nel 1427; nel 1428 si impegna a dipingere un gonfalone per la Confraternita dell'Annunziata di Castronovo, che gli viene pagata nell'anno successivo¹¹⁴. Sempre nel 1429 riceve il saldo del pagamento relativo all'icona dell'altare della chiesa di S. Eulalia della loggia dei Catalani¹¹⁵.

Altra notizia rilevante, la sua attività come miniaturista: nel 1430, 1432, 1435 e 1437 – ancora documentato – egli viene chiamato a Gaeta da Alfonso il Magnanimo per miniare alcuni codici¹¹⁶. Si apre proprio in questo periodo – dopo il 38' – una rilevante lacuna, essa potrebbe aver avuto il suo motivo in una prolungata assenza da Palermo o dalla Sicilia stessa, oppure trovare spiegazione in un impegno prolungato come potrebbe essere stata la commissione per il *Trionfo della Morte*.

Rimane atteso che nel 1442 si impegna con la confraternita di S. Giovanni Battista di Trapani per dipingere un'icona – seppur mai eseguita – forse proprio a causa dell'impegno di maggiore importanza quale il *Trionfo*?

L'anno dopo gliene viene commissionata un'altra per la chiesa di S. Maria degli Angeli di Badia. Nel 1446 è garante insieme all'argentiere Pietro di Spagna della realizzazione degli stalli corali della chiesa di S. Domenico di Palermo e a dipingere l'arco della cappella dedicata alla Madonna di Monserrato della stessa chiesa di S. Domenico di Palermo. Questi sono gli anni – compresi dal 1441 al 1445 - in cui l'artista potrebbe essere stato impegnato a Palermo per la realizzazione del *Trionfo*.

Nel 1446 si impegna a dipingere un gonfalone per la confraternita dell'Annunziata di Agrigento¹¹⁷ e nel 1449 esegue la stima di un polittico per la chiesa di S. Spirito¹¹⁸. Nel

¹¹⁴ *Ivi.*, p. 230.

¹¹⁵ *Ivi.*, p. 233.

¹¹⁶ *Ivi.*, p. 238.

¹¹⁷ *Ivi.*, p. 253.

¹¹⁸ *Ivi.*, p. 256 e 157.

1451 risulta in un elenco di spese per diversi lavori per il Duomo di Monreale¹¹⁹, mentre nel 1452 è presente a S. Martino delle Scale con il figlio Nicola.

Ancora documentato nel 1453¹²⁰, per il trittico di Termini Imerese (Fig.77), cui per primo si è riferito il Di Marzo che suppone sia un'opera eseguita in collaborazione con il figlio Guglielmo. Il dipinto, ritenuto erroneamente una copia da alcuni studiosi, è risultato autentico dopo il recente restauro presso l'ICR di Roma e mantiene ancora la sua attribuzione a Gaspare da Pesaro. Dettaglio non trascurabile del trittico in questione, l'affinità stilistica con un'altra opera della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, il *Trittico con i Santi Vito e Castrese* (Fig.78) che, se confrontato a sua volta col *Trionfo*, il tono risulta come affievolito, forse perché adeguato ai modi tecnici – indiscutibilmente diversi - che sono quelli di una pittura su tavola.

Il fatto che il pittore lavorasse molto con il figlio Guglielmo è documentato anche nel 1458, quando realizza un gonfalone per la confraternita di S. Biagio di Cammarata nel 1460 per quella di S. Leoluca di Corleone¹²¹.

Nel 1461 Gaspare da Pesaro doveva essere già morto come risulta dal suo testamento, pubblicato da Gioacchino Di Marzo¹²². Il problema che riguarda questo artista è che nessuna delle opere indicate dai documenti è ancora esistente, tuttavia diversi dipinti sono stati attribuiti al pittore dagli studiosi. Per molte di queste opere – compreso il *Trionfo* – si suppone una possibile collaborazione con il figlio minore, Guglielmo, di cui abbiamo notizie documentarie come pittore. Ciò che frena molti studiosi a pensare che sia stato effettivamente Guglielmo l'aiuto dell'artista del *Trionfo* – e quindi il più giovane artista raffigurato a sinistra nel dipinto, insieme al maestro più anziano – è che egli iniziò con certezza a dipingere nel 1457, quando s'impegnò con il padre a dipingere il gonfalone a Corleone¹²³. Avendo impostato un termine *post-quem* risalente al 1441, Guglielmo appare ancora troppo giovane per aver partecipato al *Trionfo* – e sicuramente non documentabile – visto che egli nasce nel 1430 e all'epoca del dipinto avrebbe avuto circa 11 anni.

Da non trascurare l'altro figlio di Gaspare, Benedetto, fratello di Guglielmo, pare si sia occupato più dell'amministrazione dei beni paterni più che continuare l'arte del padre, sebbene nei documenti di archivio risulti citato con l'appellativo «Magister» e lui stesso

¹¹⁹ G. Millunzi 1901, doc.III, pp.299-303.

¹²⁰ Bresc Bautier 1979, p. 157.

¹²¹ *Ibid*, 269 e 272.

¹²² Di Marzo 1899, p.361.

¹²³ Si veda Sarullo 1993 alla voce: Guglielmo da Pesaro.

si definisce pittore in un testamento del 1483¹²⁴. Dagli studi della Bresc Bautier egli risulta essere documentato dal 1442 – approssimativamente come la data del *Trionfo* – data in cui viene nominato, insieme al fratello Guglielmo e alla sorella, ereditario di una somma appartenente al terzo fratello, Nicola Matteo, che aveva rinunciato ai suoi beni essendosi votato alla vita claustrale.

Tuttavia, che uno dei figli di Gaspare possa essere stato effettivamente un suo aiuto, non è ipotesi del tutto da scartare poiché in grado di spiegare altri fatti. Come riecheggia la Paolini il *Trionfo* non appare del tutto isolato nel contesto palermitano e coagula intorno a sé una circoscritta, ma sensibile linea di tendenza. Rimane infatti a Palermo il bel trittico proveniente da Monreale, variamente datato e collocato¹²⁵ nel quale sia le tipologie che i costumi non paiono distanti da quelli del *Trionfo* (Fig.78).

Infine, resta il confronto con le pitture murali – ormai quasi completamente cancellate – della cappella La Grua Salamanca in S. Maria del Gesù. Nel dipinto ricorrevano indubbie citazioni al *Trionfo*, specie nel gruppo dei mendichi e degli storpi, oltre che nel modo di panneggiare, nel risolvere l'attacco fra il volto e spalle di alcune figure.

In una delle storie laterali si nota un bassotto ringhioso, del tutto simile a quello dell'affresco di Palazzo Abatellis, come pure le teste dei monaci e delle donne che ripetono lo stesso cliché. Come nel *Trionfo della Morte*, non vi è nessun accenno di prospettiva centrica ma un inquadramento dell'architettura da due punti di vista laterali. Invece del tutto differente era la tecnica usata – a tempera e olio su muro – quale anni prima era apparsa nella *Madonna con bambino* della Cattedrale di Cefalù; questo carattere potrebbe far ritenere trattarsi di un pittore, adusato nel luogo di origine di altre tecniche di pittura murale, se non sapessimo che anche Gaspare da Pesaro le aveva utilizzate. È dunque molto verosimile, se non certo, che il dipinto della cappella La Grua sia stato eseguito da uno dei pittori già impegnati nell'affresco palermitano, evidentemente – o da sempre? – operoso in Sicilia e a Palermo. Ma poiché l'opera, pur assai fine, sembra essere stata del tutto priva di quell'afflato e forza espressiva – non solo dipendente dal tema trattato – di cui è pervaso il dipinto di Palazzo Sclafani, questo molto verosimilmente poté accadere perché a quella data (1450 ca., anno della canonizzazione di S. Bernardino) la collaborazione straordinariamente stimolante con l'aiuto nel *Trionfo* era venuta a cessare.

¹²⁴ Di Marzo 1899, p. 76.

¹²⁵ Delogu R., *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma 1962, p.40.

6.2 TOMMASO DE VIGILIA

Un altro nome che risulta avere delle affinità con il *Trionfo* è certamente quello di Tommaso de Vigilia, Palermitano, morto poco dopo il 1494. Si hanno notizie documentarie su di lui dagli anni 1451 al 1493, collocandolo quindi in un'area "plausibile" per l'affresco, essendo tra l'altro alunno di Antonio «Antonello» da Crescenzo che, come già affrontato, la storiografia tradizionale ha da sempre inquadrato come l'autore dell'anonimo *Trionfo della Morte*.

Ci sono alcuni dettagli della vita di Tommaso de Vigilia non trascurabili, come il fatto che egli fosse un seguace della scuola fiamminga – cui il *Trionfo* sicuramente si ispira – ma anche la sua presenza nel testamento di Gaspare da Pesaro¹²⁶, in quanto i due abitavano nelle case reciprocamente confinanti, nel quartiere Seralcadi (Capo) di Palermo. Tale notizia avvalorata – quella che però rimane solo un'ipotesi – che il De Vigilia potesse essere stato un allievo di Gaspare da Pesaro.

L'attività di De Vigilia comincia ad essere documentata nel 1444, quando dipinge un quadro raffigurante la *Storia dei Santi Cosma e Damiano* per l'omonima chiesa di Palermo, opera ormai perduta, come pure l'icona per l'altare di S. Elisabetta della chiesa della Magione della città del 1445¹²⁷. Nel 1451 deve avere già una bottega avviata se assume un apprendista, Masius, figlio di Antonius de Franza¹²⁸. Nello stesso anno dipinse delle tavolette con storie di un santo della collezione Santocanale, di Palermo, mentre nel 1457 si impegnò a Trapani per alcuni dipinti da fare nella Custodi del Corpo di Cristo della chiesa dell'Annunziata.

Sicuramente già queste prime date confermano la sua presenza in città e la conoscenza - data per certa – con il pittore Gaspare da Pesaro, legata per affinità all'affresco del *Trionfo*. Tommaso inoltre, era in contatto anche con Guglielmo da Pesaro, in quanto nel 1476 venne chiamato a dirimere una controversia fra la confraternita di S. Barbara e S. Teodoro e i pittori Bartolomeo da Zamparrone e Giacomo De Garitu¹²⁹.

Resta indubbio che Tommaso de Vigilia sia legato a modi gotico-borghesi, per cui sembra spesso rimandare ad Antonio da Fabriano, rende certamente non casuale l'antica tradizionale identificazione del pittore con l'aiuto del Maestro del *Trionfo della Morte*, che dovette comunque certamente conoscere, come pure l'opera di Antonello da Messina.

¹²⁶ Bresc-Bautier, p. 361.

¹²⁷ Di Natale 1974, p. 13.

¹²⁸ F. Meli 1953, p. 178, Di Natale 1974, p.13.

¹²⁹ Di Natale 1974, p. 14.

Interessante il confronto stilistico fra il *Trittico della Verdura* ancora a Palazzo Abatellis (Fig.79) e il *Trionfo*, soprattutto per quanto concerne la testa di uno dei mendicchi a sinistra dell'affresco con il volto di S. Calogero del *Vigilia* (Fig.80).

La stima di cui il De *Vigilia* gode presso i contemporanei doveva essere dovuta sia alla sua facile vena artistica, sia alla dolce e accattivante aristocraticità dei suoi personaggi, nonché alla sua congeniale capacità di adattamento ai desideri di una committenza retriva, legata al potere iberico. Egli riesce a rielaborare con gusto personale forme diverse, senza risultare eclettico, creando un'arte tipologicamente affine a quella di Antonio Arcuccio, attivo a Napoli e legato agli esempi valenzani di Jacomart Baco e del suo seguace Juan Rexach, che però Tommaso unisce agli influssi catalani di Borrassà da un lato e Huguet dall'altro. Tommaso de *Vigilia* verisimilmente non si muove dalla Sicilia e resta compiacentemente chiuso nella ben avviata bottega locale, teso ad appagare i desideri una committenza essenzialmente ecclesiastica¹³⁰.

6.3 LA COMMITTENZA

Inutile sottolineare che, se la committenza dell'affresco fosse documentata, emergerebbe più agevolmente la decifrazione plausibile dell'intera iconografia, oltre che dei suoi autori. Non sono mancate le ipotesi circa il possibile committente, indicato insistentemente come personaggio implicato nel momento di crisi che la chiesa attraversava durante lo scisma di Occidente, dal 1439 (data dell'assunzione della tiara da parte dell'Antipapa Felice V) al 1449 (anno della cessazione delle pretese di questi) e dunque sotto il pontificato legittimo di Eugenio IV, morto infatti nel febbraio del 1447¹³¹. Come è plausibile l'attenzione si è da sempre focalizzata sui primi rettori dell'Ospedale Grande e Nuovo: Pietro Speciale e Guglielmo Lombardo, quali mandanti dell'opera.

Parronchi¹³² invece rilevò l'attenzione sui fatti dello scisma, richiamando il fatto che Nicolò Tedeschi – arcivescovo di Palermo – era stato legato di Alfonso V al concilio di Basilea e sostenitore dell'Antipapa, tanto da indurre il legittimo pontefice a sospenderlo dal suo incarico nel 1443. Poiché il Tedeschi è menzionato dal Parronchi come il “Nuovo Bartolo” e Bartolo di Sassoferrato compare tra i personaggi dell'affresco, Parronchi suppone che l'arcivescovo sia implicato nella vicenda della committenza.

¹³⁰ Si veda la voce “Tommaso de *Vigilia*” di M.C. di Natale, in *Dizionario degli artisti siciliani*, Sarullo 1993.

¹³¹ Limentani Viridis 1990.

¹³² Parronchi 1967, P. 3-17.

Anche la Paolini lo indica come possibile committente, ma con motivazioni diverse. L'autrice insisteva sulla frequenza del tema del *Trionfo della Morte* (o altri soggetti analoghi) in opere commissionate dagli ordini monastici e in specie dai Benedettini. Per questo motivo non si escludeva che il soggetto potesse essere stato proposto da Beato Giuliano Majali – un benedettino appunto – rettore principale dell'Ospedale dal 1441 e coadiutore di Alfonso V nell'impresa del restauro dello stabile e durante i provvedimenti di tutela dell'opera assistenziale.

Anche la Burleigh¹³³ fa riferimento nuovamente allo scisma, attribuendo il programma iconografico a Simone Beccadelli (1419- 1465), uomo di fiducia di Eugenio IV e successore del Tedeschi quale arcivescovo di Palermo. Mentre per il Bologna¹³⁴, sia la committenza che il programma iconografico fanno capo all'ambiente della corte napoletana e addirittura all'iniziativa personale di Alfonso V il Magnanimo.

In ogni caso, rimane evidente il ruolo di primo piano esercitato dal Majali che, insieme al concorso dei Rettori in carica e soprattutto alla figura di Niccolò Tedeschi, rappresentano i principali mandanti di un'opera di tale portata. Si può parlare quindi di una committenza regia, in quanto il re in Sicilia era anche capo della chiesa. Chiunque avesse ordinato l'esecuzione dell'affresco doveva trovarsi in una situazione di grande potere e buona disponibilità economica – visto il costo elevato di alcuni colori e delle rifiniture in oro – quasi sicuramente un tramite fra Alfonso V e i membri dell'organo ospedaliero. Quasi sicuramente un religioso o comunque un membro di un'alta gerarchia politica dell'epoca; forse proprio un membro degli ordini monastici dell'epoca – come i benedettini – che svilupparono temi ascetici e di ammaestramento sulla vanità dei beni terreni e sull'uguaglianza degli uomini di fronte alla morte. E il tema del *Trionfo* infatti, univa a moniti di ammaestramento, fini consolatori per mostrare a chiunque come la morte colpisse irrimediabilmente i potenti, i miserabili, i giovani e gli anziani.

¹³³ Burleigh (1970-2), pp.46-67.

¹³⁴ Bologna 1953.

Di fronte alla morte siamo tutti uguali [...] ma siamo soprattutto sempre gli stessi.

MICHELE COMETA¹³⁵

VII. LE VICENDE CONSERVATIVE E I RESTAURI

Per quanto riguarda le vicende conservative del *Trionfo*, ci è lecito congetturare che, se già nel Seicento il pittore Pietro Novelli (1603-1647) veniva chiamato a Palazzo Sclafani per dipingere un *Paradiso* – per arricchire l’ambiente ospedaliero con altre tematiche etico-religiose o semplicemente sostituire delle vecchie pitture – anche il *Trionfo* all’epoca è probabile che già presentasse aspetti di degrado.

A differenza del *Giudizio* – distrutto totalmente nel 1713 – il *Trionfo* fino al secolo XVIII non è soggetto a notizie esplicite che testimoniassero le sue condizioni fisiche. Vengono documentati tre interventi di restauro nel corso del tempo, prima dello spostamento dell’opera nella Galleria Regionale di Sicilia.

Il primo intervento fu quello operato dal pittore palermitano Giuseppe Velasco (1750-1827) nell’anno 1815, incaricato di una relazione sullo stadio dell’affresco egli riportò che le cause fondamentali che portarono al degrado dell’opera furono le “antiche usanze dell’ospedale”. Come quella del farmacista di «effettuare le bollizioni (evidentemente a legna) accanto alla parete in cui sta il quadro» e quelle di «pulire ogni anno l’affresco con vino calabrese [...] che tolse già il prezioso ritocco che l’autore con sperimentata tempra aveva sviluppato»¹³⁶.

Seppur nella pratica i lavori non iniziarono prima del 1822, il Velasco - insieme ai migliori professori di pittura di Palermo - si adoperò per rischiarare l’annerimento di cui soffriva l’affresco, completa le lacune del dipinto e consolida le parti più a rischio di cedimento.

Il secondo intervento avviene nel 1870, quando la Commissione di Antichità e Belle Arti per la Sicilia, dava l’incarico al restauratore Luigi Pizzillo di sistemare l’opera. Riportando semplicemente e schematicamente le notizie di G. Meli – all’epoca pittore e componente della suddetta commissione – il quadro aveva sofferto fino al 1852 di qualche guasto dovuto alle intemperie e qualche punto alterato da antichi restauri eseguiti ad olio. Come riporta Meli (1873) «Luigi Pizzillo, esperto e diligente restauratore, adoperando

¹³⁵ Cometa 2017.

¹³⁶ V. R. Giuffrida, *Aspetti della politica per la tutela dei Beni Culturali in Sicilia nella prima metà dell’Ottocento; il problema di restauro degli affreschi di Palazzo Sclafani*, in «B.C.A. Sicilia», anno II, n.1-2, p. 21 e seg.

acqua soltanto con lunga fatica e amorevole pazienza lo nettò da quella bruttura [...] vi ci passò poscia per ravvivarlo una leggera vernice di mastice».

Di nuovo nel 1844, Meli riporta che l'opera era molto malandata e finalmente, agli inizi del terzo decennio del Novecento l'affresco fu restaurato una terza volta. Fra il 1922 e il 23, il restauratore Vito Mameli venne chiamato per smacchiare gli schizzi di calce provenienti dal soffitto, rimuovere la polvere, fissare l'intonaco, consolidare la pittura sollevata e procedere a una schiaritura generale.

Solo con la Seconda guerra mondiale però, quando Palazzo Sclafani venne traumaticamente bombardato nel 1944, l'affresco venne staccato – previo taglio in sei parti – e riportato su tela. L'intervento venne affidato al restauratore romano Pietro Violante dal Soprintendente Filippo di Pietro¹³⁷. Dopo una prima raschiatura dell'intonaco, le parti tendenti a staccarsi furono consolidate con 50kg di gesso lucchese. Il nuovo sito, concordato con l'Amministrazione comunale, fu l'aula consiliare di Palazzo Pretorio, che si dimostrò però inadatto per le avverse condizioni climatiche i cui venne conservato l'affresco. Qui, il *Trionfo* visse senza infamia e senza lode fino al 1953, anno in cui finalmente venne spostato a Palazzo Abatellis. In questa sede, iniziarono i lavori di riqualifica e riordinamento espositivo, grazie anche al ricercato allestimento dell'architetto veneziano Carlo Scarpa. Il *Trionfo della Morte* trova una sistemazione sicura e definitiva: ospitato in quello che era l'abside di una cappella benedettina, qui finalmente riacquisisce il ruolo di decorazione parietale. Il grande affresco tutt'oggi procura al visitatore un forte impatto visivo, grazie anche all'illuminazione proveniente dal grande velario sopra di esso che ne accentua i connotati drammatici (Fig. 81-82-83). Nel frattempo, cominciarono i più qualificati interventi del giovane Istituto Centrale del Restauro a Roma sotto la guida di Cesare Brandi.

7.1 LO STACCO DELL’AFFRESCO, PRESENTUE FIRME E RICOLLOCAMENTO

La prima relazione dell'ICR sulla fase di smontaggio dell'opera definisce lo stato di conservazione dell'affresco come assai precario per via della cattiva qualità dello stacco. La pellicola pittorica appare ridipinta e mancante in più punti, così come lo stato di consolidamento che necessita di un alleggerimento del peso, evitando l'uso della rete

¹³⁷ Vedi *Atti della pratica* della ex Soprintendenza alle Gallerie ed Opere d'arte della Sicilia (oggi Sezione Storico-Artista) in Palermo.

metallica. Durante questa prima fase di assottigliamento e pareggiamento dell'intonaco, vennero rivenuti, nel pannello sottostante la fontana, frammenti di arriccio con sinopia.

La reintegrazione pittorica decisa dall'ICR prevedeva la realizzazione di un sistema di campiture a tono e con tratteggio. Si è pertanto valutato necessario reintegrare tali frammenti unicamente lungo le direttrici verticali, così da spezzare la trasversalità della lacuna.

Di tutti i sei pannelli che formano l'affresco, il più deteriorato è quello raffigurante il gentiluomo che trattiene i due cani, in questo caso si è reso necessario il trasporto di quest'ultimo pezzo a Roma, presso i laboratori dell'Istituto Centrale di Restauro. Inoltre, bisogna rammentare che già dagli anni Sessanta, erano stati osservati dei gravi fenomeni di alterazione sul dipinto davvero preoccupanti. Questi erano dovuti a problemi di idoneità ambientale: il grande salone in cui era collocato l'affresco – all'epoca la sala delle Lapidi di Palazzo Pretorio – misurava un elevato tasso di umidità in grado di danneggiare enormemente l'opera.

Quando si procedette al preliminare fissaggio della pellicola pittorica, alla pulitura superficiale, alla rimozione delle vecchie stuccature in gesso, è stata necessaria una nuova stuccatura con calce e sabbia nelle zone più deteriorate. La reintegrazione pittorica - per quelle parti di lacune su cui è stato possibile operare - è avvenuta con velature ad acquerello (Fig.84), mentre la rifinitura finale delle reintegrazioni e la presentazione estetica di quelle lacune non reintegrabili è stata completata dopo l'assemblaggio definitivo dei pezzi.

Sulla superficie pittorica erano presenti ridipinture antecedenti al distacco, probabilmente eseguite per rimediare ai danni provocati da infiltrazioni di umidità condensa, efflorescenze saline, cadute di colore. Erano stati ridipinti i due ritratti degli artisti (Fig.84) così come anche molti visi e alcuni manti delle dame e dei cavalieri, su cui erano state eseguite ridipinture a tempera. Vi erano inoltre ritocchi a tempera ed acquerello fatti per nascondere i danni del distacco e per tentare di ricostruire le parti mancanti.

Per quanto riguarda il rilevamento delle presunte firme degli artisti – argomento che, come già riportato, basterà per dare il via a tutta una serie di presunte attribuzioni sull'artista del *Trionfo*¹³⁸ – la Paolini ricorda come fin dal 1822 il pittore Agostino Gallo avesse identificato la sillaba «CRE» sulla manica dell'abito di uno dei due pittori. Convinzione che rimase tale, fino a quando lo studioso tedesco Janitschek nel 1876 rilevò

¹³⁸ Si veda il capitolo VI sulle ipotesi attributive.

l'impossibilità di tale ipotesi. Si ricordi inoltre che, Luigi Pizzillo, il secondo restauratore ad aver – secondo i documenti – messo mano all'opera, nell'atto di spolverare non vi trovò alcuna traccia di lettere.

Fu poi Giuseppe Consoli a cercare di decifrare ancora una volta le presunte lettere che già al tempo di Agostino Gallo apparivano come «corrose e indecifrabili», cercandovi di individuare in esse il nome di Antonello da Messina. Lo studioso espresse più volte la preoccupazione che potesse esserci stata una manomissione di quella parte del pannello prima dell'arrivo a Roma. Per questo motivo si procedette ad una serie di riprese con l'infrarosso fotografico, per evidenziare delle – nel caso fossero davvero esistite – delle eventuali scritte superstiti. Il risultato fu che vi si colsero sì, delle tracce più scure fra le pieghe della manica, certamente non riconducibili ad alcun tratto plausibile di lettere o cifre¹³⁹. La successiva pulitura mostrò che le linee più scure erano fondamentalmente linee di costruzione delle pieghe della veste dell'aiuto, dipinta a tempera come a tempera è dipinto l'azzurro.

L'altra scritta ormai mutila – al momento senza alcuna interpretazione – quella che è da intendersi con «amor» ancora visibile ad occhio nudo (Fig.53).

Dalle relazioni di restauro e dalle osservazioni finali dei restauratori, rimane chiaro il fatto che l'opera del *Trionfo della Morte* presenti ancora delle fragilità dal punto di vista conservativo dei suoi materiali che lo rendono facilmente degradabile. Un dipinto estremamente delicato che tutt'ora presenta preoccupazioni per eventuali danni, in quanto la sala di Palazzo Abatellis dove attualmente è esposto, riporta escursioni termiche e soprattutto igrometriche tali da riuscire a danneggiare il dipinto più sano¹⁴⁰. Per questo motivo i restauratori consigliano un necessario e improcrastinabile risanamento ambientale.

¹³⁹ Relazione del 16 novembre 1985 sull'esito dell'indagine all'infrarosso, a cura di Giuseppe Fabretti e Veniero Santin, del laboratorio di fisica dell'ICR, diretto da Giorgio Accardo.

¹⁴⁰ Paolini 1989, p. 85.

Se gli uomini si conducessero sempre al fianco la morte, non servirebbero sì vilmente.

UGO FOSCOLO¹⁴¹

VIII. CONCLUSIONI

Alla luce di questo percorso di ricerca è doveroso rimarcare ancora una volta, come il dipinto del *Trionfo della Morte* procuri molte più domande irrisolte che risposte certe. Quest'opera emblematica si è mostrata più volte desiderosa di nascondere la sua misteriosa origine, l'elemento cruciale riguardante l'identità dell'autore rimane purtroppo ancora un enigma, ed è forse proprio questo particolare a renderlo così affascinante. Si possono però trarre diverse considerazioni.

- La datazione. Il termine *post quem* del 1441, ancora una volta confermato dall'indicazione fornita dai Capitoli dell'Ospedale¹⁴² (che comprovavano l'inizio di una nuova fase di funzionamento della struttura stessa), dalla tipologia dei tessuti rappresentati, dalla fattura degli strumenti musicali, così come dai pregressi studi sull'argomento.
- L'esecuzione a due mani, comprovata dalla frammentazione estrema delle giornate d'affresco (una prima stesura a fresco e una successiva a tempera con finiture a secco anche preziose, richiedenti una precisa ripartizione di tempo) si può cogliere anche in alcune parti della modellazione. Vi sono parti dell'opera realizzate con la finezza di un colorista esperto rispetto ad altre parti certamente più sommarie. Come il differente trattamento pittorico delle teste dei due pittori.
- Un forte similitudine con la tecnica arazziera fiamminga (in particolare con il gruppo Devonshire del Victoria and Albert Museum di Londra) visibile in alcuni particolari delle vesti dei personaggi, così come nei gesti delle mani. Una schematicità talmente simile da suggerire l'abilità da parte del pittore, di riuscire a tradurre dall'arazzo i cartoni originali poi riproposti nell'affresco. Oppure la possibilità che il pittore stesso abbia avuto esperienze pregresse con l'arte arazziera.
- Un artista proveniente dal nord, che per la sua sapienza descrittiva e pittorica sembra conservare un realismo e timbro espressionistico tipico dei paesi di lingua tedesca.

¹⁴¹ Foscolo U., *Ultime lettere di Jacopo Hortis*, Firenze 1802.

¹⁴² In riferimento ad uno dei foglietti ritrovati sotto l'intonaco dell'affresco, riportante la precisazione riguardante la IV indizione dell'ospedale (IV indizione: corrispondente al settembre 1440-agosto 1441). V. capitolo 1.2.

Seppur presente una sorta di “sostrato spagnoleggiante”, è più probabile un tirocinio o educazione di base in Italia settentrionale viste anche le affinità con la cultura bolognese e la pittura di Pisanello. Una connessione con una pregressa esperienza in ambito veneto potrebbe esserci proposta anche grazie alla presenza della «bacchetta poggiamano», attributo tipico del pittore, fino ad ora documentato solo in area veneta.

- Una committenza, probabilmente regia, che derivi come esigenza dai temi didascalici frequenti negli Ospedali. L’opera ad una prima lettura si dimostra un *memento mori* che il primo rettore dell’ospedale Pietro Speciale e fra Giuliano Majali conoscevano sicuramente, sul ricordo collettivo della peste.

Infine, la più grande certezza. Il *Trionfo della Morte* rimane un’opera modernissima, un capolavoro che sconfigge ogni tempo. Questa nera signora che si impone quasi come un macchinismo extraterrestre al centro del quadro, ancora oggi continua a ispirare nuove menti. Se come racconta Guttuso, il cavallo scheletrico del *Trionfo* ispirò Pablo Picasso per la creazione della celebre *Guernica* (Fig.86), ancora oggi accade lo stesso.

Con la differenza che non serve essere grandi artisti per poter essere travolti dalla forza del *Trionfo*: muovendosi per le strade di Palermo si può cogliere nuovamente l’eco di questa grande opera. Basti guardare ai suggestivi *murales* di street art e alle rielaborazioni grafiche di giovani artisti come la goriziana Mbre Facts (Fig.87-88-89-90) per comprendere come quest’opera non abbia mai smesso di insegnare e di trasmettere un messaggio.

E se come scrisse Kandinskij «l’arte oltrepassa i limiti nei quali il tempo vorrebbe comprimerla, e indica il contenuto del futuro», allora si può dire che il *Trionfo della Morte* è una grande opera d’arte, ancora capace di veicolare il suo originale messaggio a più di seicento anni dalla sua creazione.

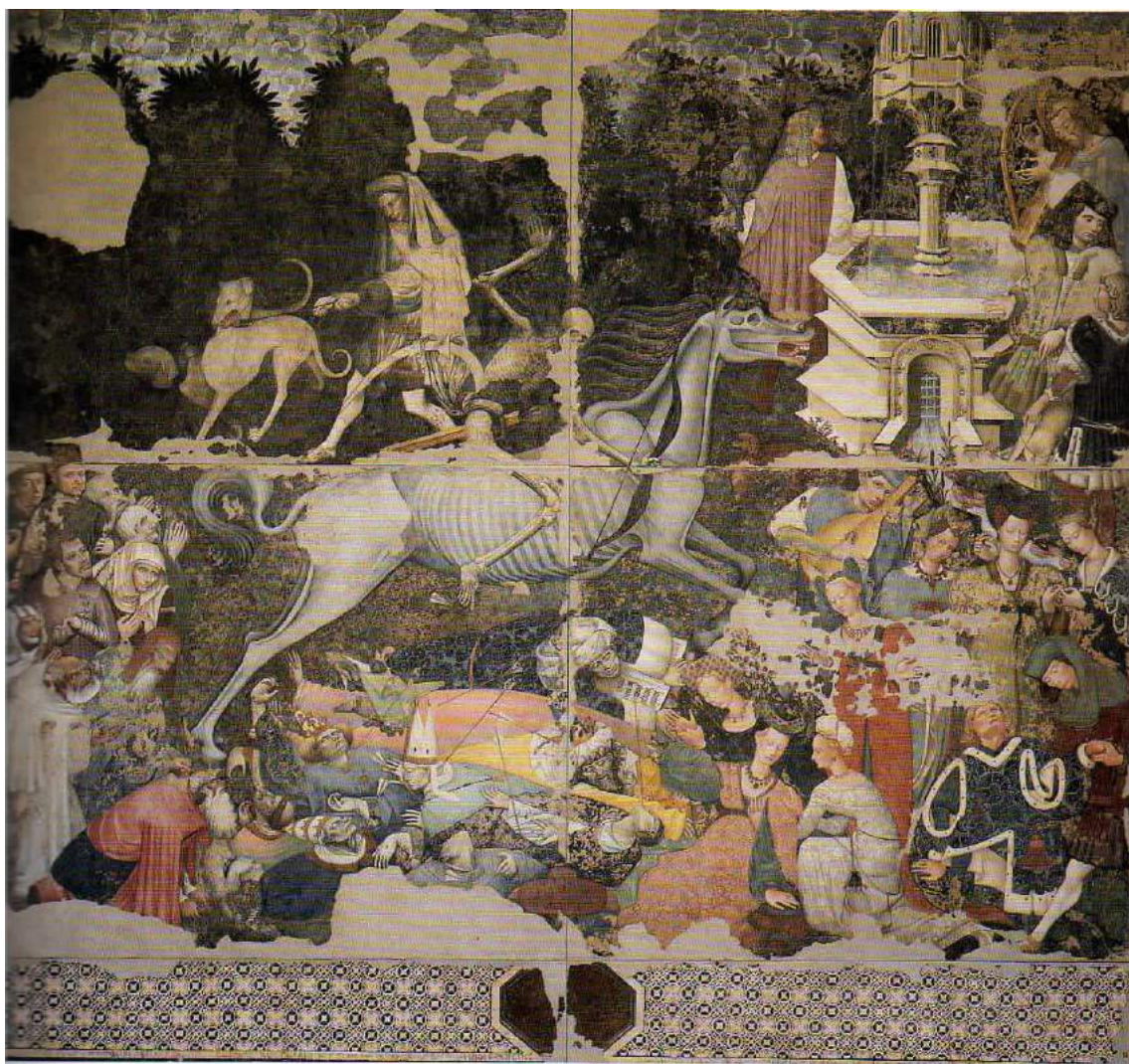
RINGRAZIAMENTI

Molte persone, più o meno a me vicine, hanno contribuito alla realizzazione di questa tesi, ed è impossibile in poche righe ringraziarle tutte. Vorrei esprimere la mia gratitudine alle mie migliori amiche – *babes* - con le quali condivido da anni gioie e dolori e alle quali devo tutto, ma anche ai miei genitori che hanno (quasi) sempre accolto favorevolmente le mie “fughe” a Palermo. Non credevo che avrei mai potuto ringraziarvi per questo, ma nonostante tutto è a voi che devo l’impegno che ho dimostrato di avere, nel completare questo corso di studi e questa ricerca, la mia voglia di rivalsa e di riscatto ai vostri occhi è quello che mi ha spinto a fare sempre di meglio.

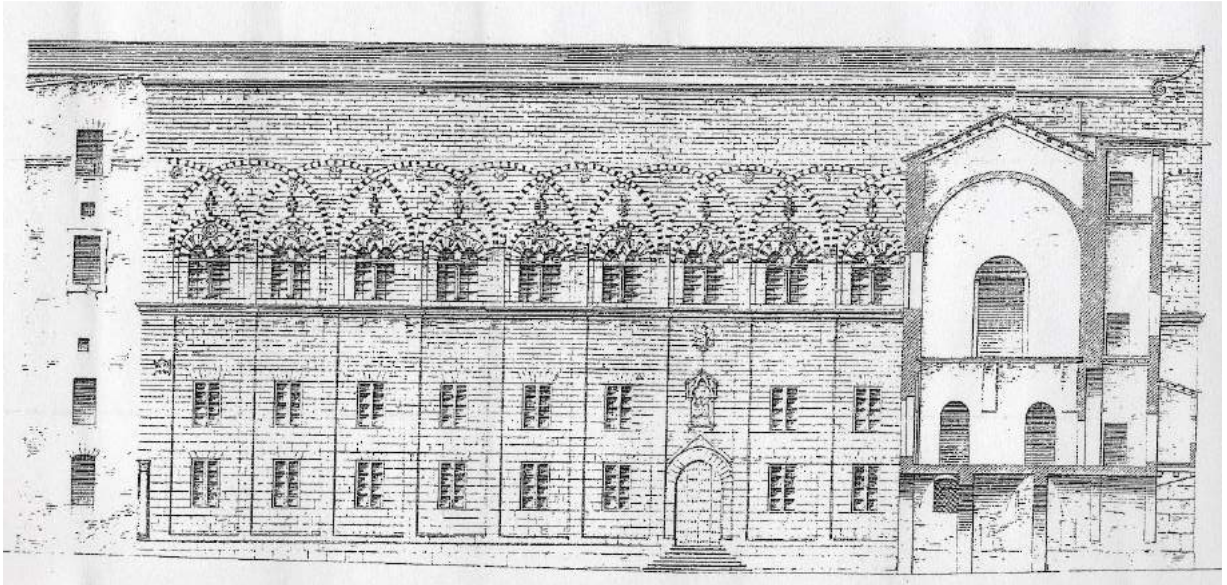
La mia più totale riconoscenza è rivolta a tutti quelli che mi hanno aiutato nella ricerca: in particolare al Tenente Colonnello Francesco Paolo di Carlo e alla Prof.ssa Rita Cedrini per avermi accolto e illustrato la storia di Palazzo Scalfani, alle deliziose bibliotecarie della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, le quali mi hanno saputo dare preziosi consigli che spaziavano dall’arte sacra a quella dell’arte culinaria Palermitana. Ringrazio Andrea, il bibliotecario del Seminario di Pordenone che ho fatto impazzire con le mie richieste di prestiti assurdi, ma soprattutto ringrazio tutte quelle persone che ho incontrato in treno, in aereo, in biblioteca, che si sono interessate a me e alla mia ricerca, che mi hanno fatto domande e che hanno fatto sentire la mia ricerca qualcosa di importante.

Con gratitudine infine vorrei porgere i miei più sentiti ringraziamenti ai maestri che ho avuto e che mi hanno supportato lungo il mio percorso: anzitutto li rivolgo al mio paziente relatore per il tempo dedicatomi, il prof. Sergio Marinelli, la prof.ssa Trovabene e il prof. Travagliato per i preziosi consigli.

IX. IMMAGINI



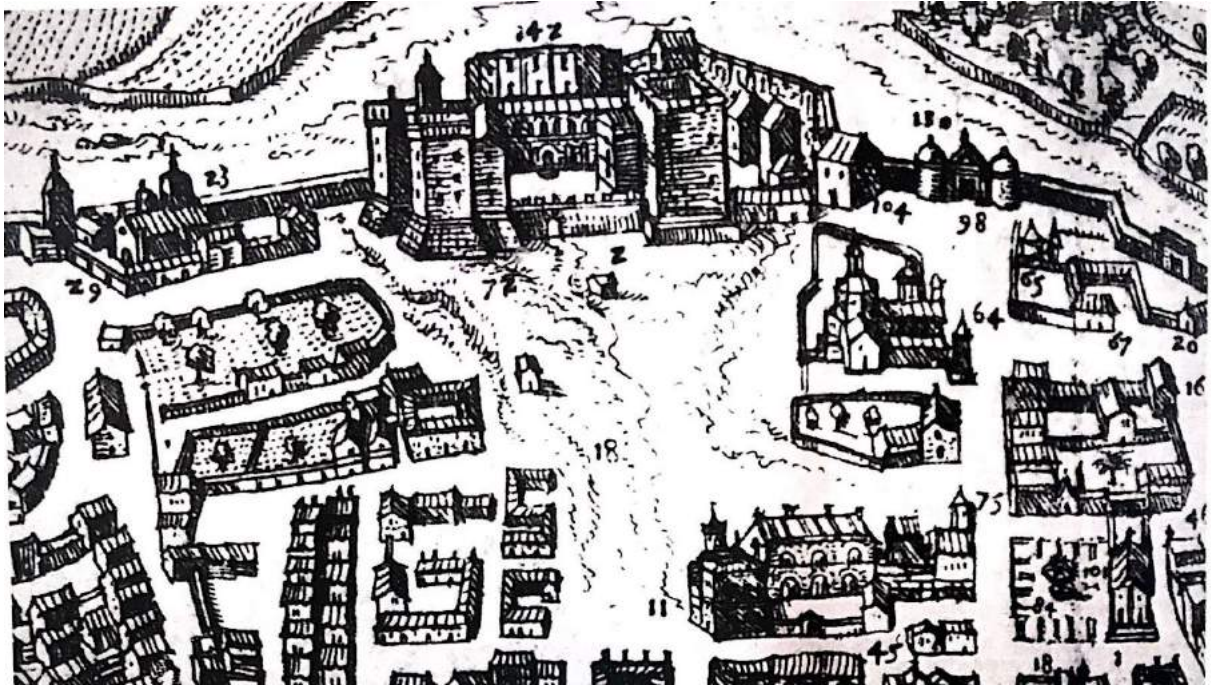
Il Trionfo della Morte di Palazzo Abatellis, Palermo.



(Fig.1) Prospetto della facciata Sud di Palazzo Sclafani.



(Fig.2) Aspetto odierno della facciata Sud di Palazzo Sclafani, oggi sede del Comando militare dell'Esercito.



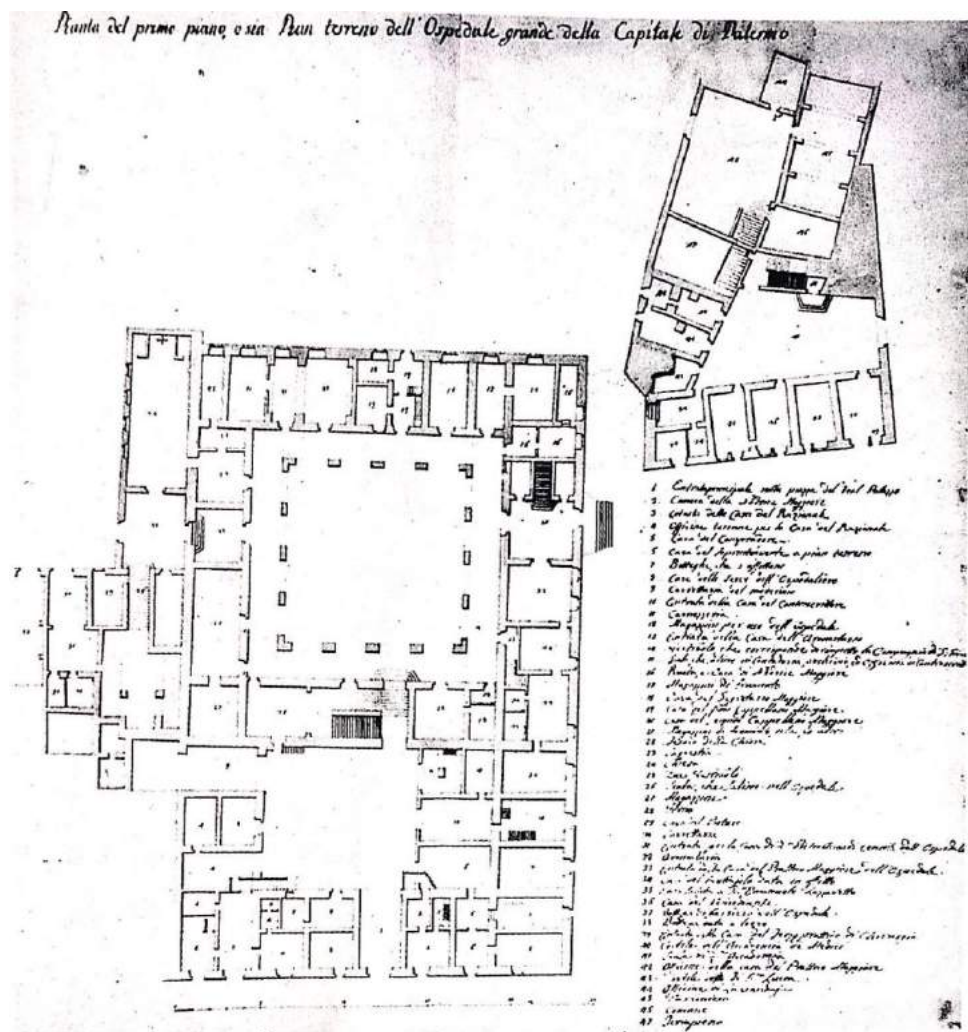
(Fig.3) Parziale veduta della Paleopoli, o Galca, in una pianta del 1581. In basso Palazzo Sclafani indicato con il n.11. In alto, il Palazzo dei Normanni.



(Fig.4) Visione odierna del portico del lato Sud di Palazzo Sclafani, in cui era originariamente collocato l'affresco del *Trionfo della Morte*.



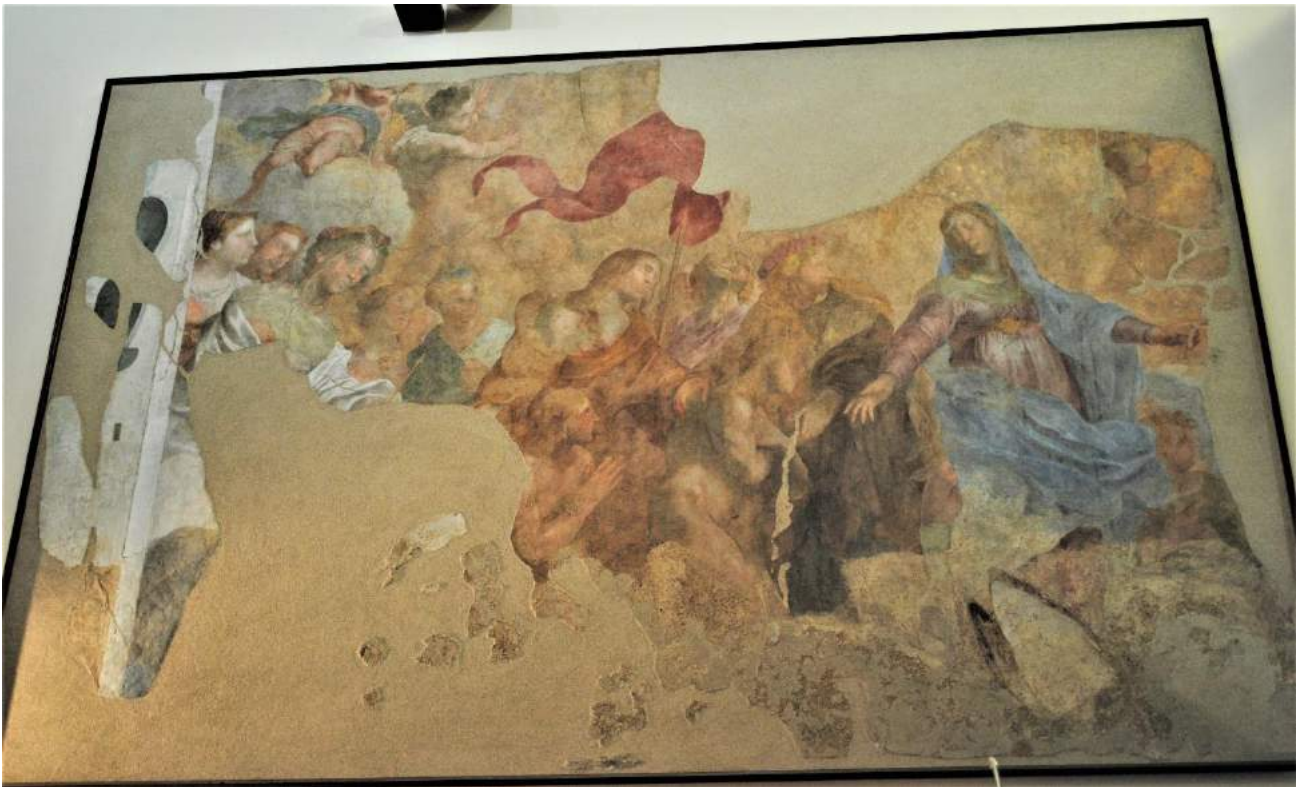
(Fig.5) Visione odierna del portico del lato Sud di Palazzo Sclafani, in cui era originariamente collocato l'affresco del *Trionfo della Morte*.



(Fig.6) Palazzo Sclafani. Piano terreno in un disegno del sec. XIX, Archivio Aragonese di Napoli.



(Fig.7) Bonaiuto da Pisa, edicola di Palazzo Sclafani (facciata Sud) raffigurante l'emblema della famiglia Sclafani con le due Gru, lo stemma della città di Palermo e l'iscrizione con la firma dell'autore.



(Fig.8) Pietro Novelli, *Il paradiso*, 1634. Affresco staccato e supportato. Oggi nella Biblioteca di Palazzo Sclafani.



(Fig.9) Fratelli Zavattari, *Affresco della cappella di Teodolinda*, 1444-1446, Duomo di Parma.



(Fig.10) Fratelli Zavattari, *Affresco della cappella di Teodolinda*, particolare.



(Fig.11) Hans Tiefenthal, *The Virgin in the Garden of Paradise*, ca 1420, Frankfurt Städelches Kunstinstitut Und Städtische Galerie.



(Fig.12) A sinistra: Bernat Martorell, *Tavola di Santa Eulàlia*, 1442-45, Museo Nazionale d'arte della Catalogna, particolare delle pieghe del turbante e della fisionomia del volto. A destra: particolare del *Trionfo* palermitano.



(Fig.13) Bernard Martorell, particolare del retablo di S. Giorgio, 1435 ca., Parigi Museo del Louvre.



(Fig.14) Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte*, 1336-41, Pisa, Camposanto.



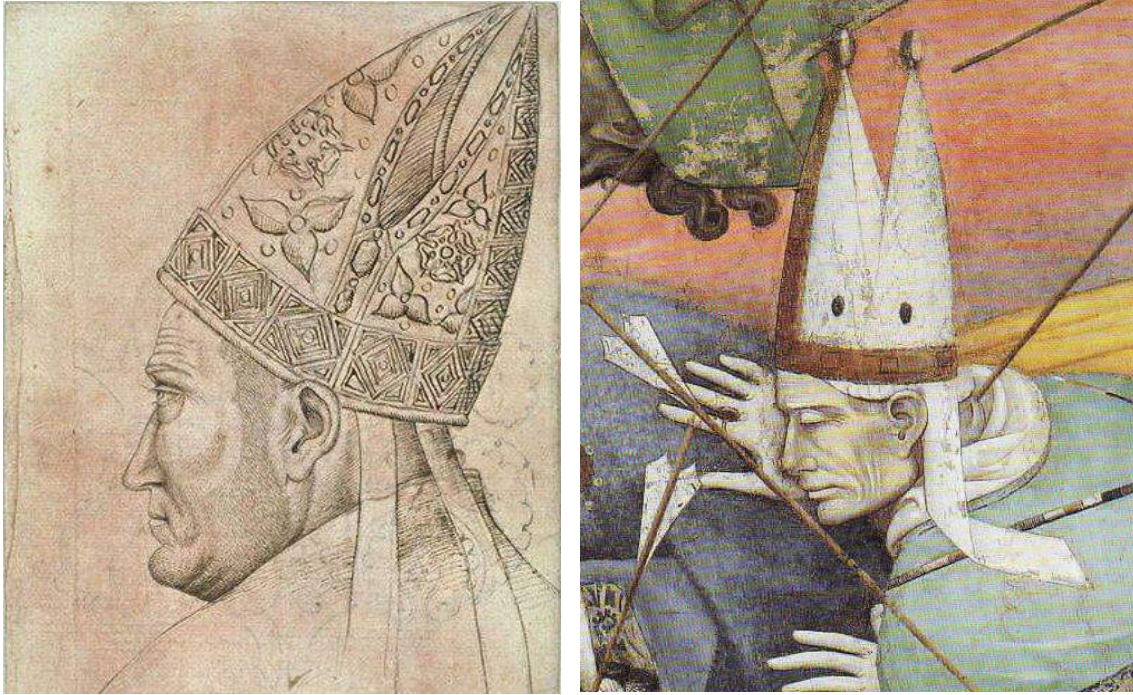
(Fig.15) Buonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte*, particolare.



(Fig. 16) Particolare degli affreschi della Cappella La Grua Talamanca, Chiesa di S. Maria del Gesù, Palermo, XV sec.



(Fig.17) Giovanni Zenoni da Vaprio (attribuito), *Ciclo dei Giochi*, 1445-50 ca., casa Borromeo Milano.



(Fig.18) A sinistra: disegno 2604r, *Codice Vallardi*, Parigi, Louvre. A destra: particolare, *Trionfo della Morte*, Palermo, Palazzo Abatellis



(Fig.19) A sinistra: disegno 2616r, *Codice Vallardi*, Parigi, Louvre. A destra: particolare, *Trionfo della Morte*, Palermo, Palazzo Abatellis.



(Fig. 20-21) Particolare della donna in fede e il vecchio fra i mendicanti.



(Fig. 22) Particolare della dama e dell'ancella sulla destra, inorridite alla vista dei cadaveri dei clerici.



(Fig.23) Particolare del mendicante cieco guidato dal cane.



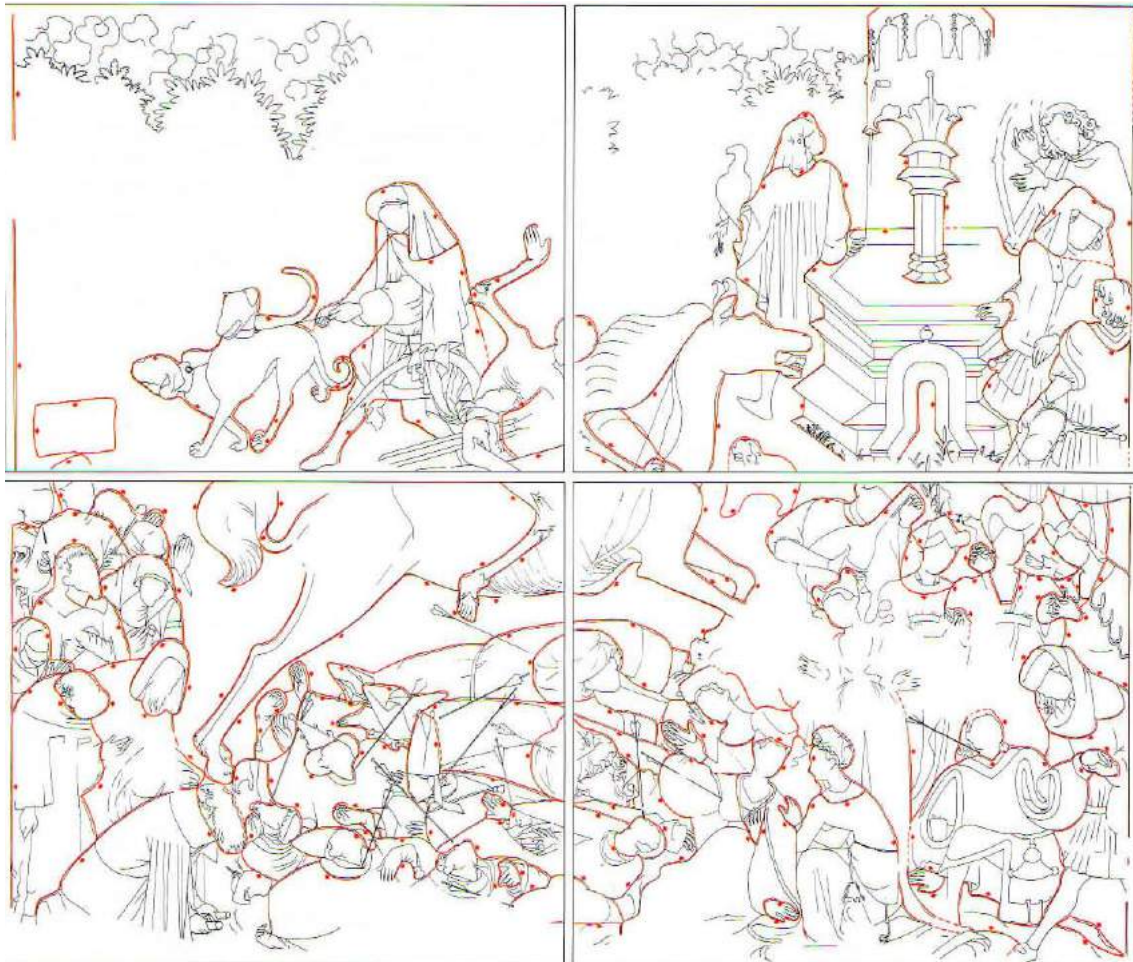
(Fig.24) Particolare del nobiluomo dallo sguardo malinconico.



(Fig.25) Particolare del falconiere appoggiato alla fontana, in alto a destra.



(Fig.26) Particolare del contatto delle mani.



(Fig.27) Schema grafico delle tecniche esecutive. Le linee dritte e tratteggiate delimitano le probabili giornate.



(Fig.28) Il volto dei due artisti sulla sinistra, particolare.



(Fig.29) Il medicante sulle grucce, particolare.



(Fig. 30) *Madonna del roseto*, Verona Museo di Castelvecchio.



(Fig.31) Il muso del cavallo, particolare.



(Fig.32) Particolare dei corpi morenti in primo piano.



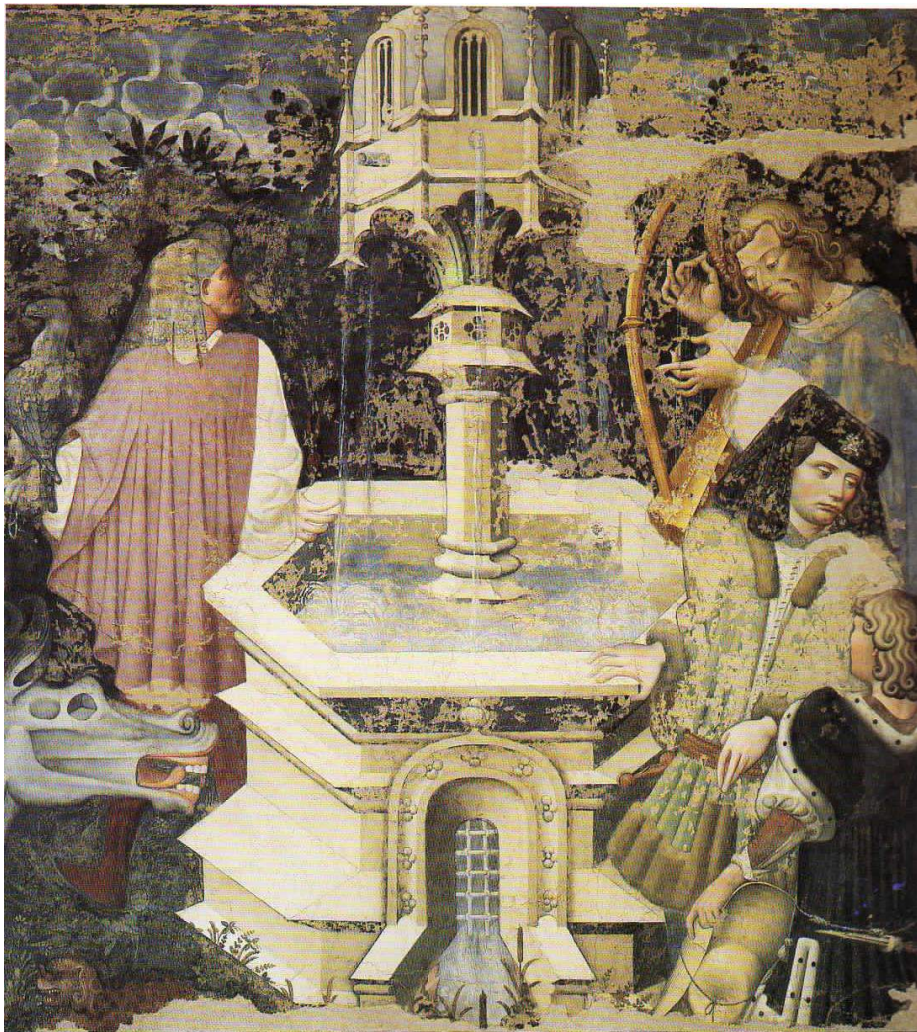
(Fig.33) Isaia da Pisa, monumento funebre papa Eugenio IV, XV sec., convento di S. Salvatore in Lauro, Roma.



(Fig.34) Particolare del volto del presunto imperatore d'oriente. Si noti il dettaglio dell'ornamento di fattura orientale.



(Fig.35) Il giurista Bartolo di Sassoferrato, particolare.



(Fig.36) Particolare dei personaggi vicino alla fontana.



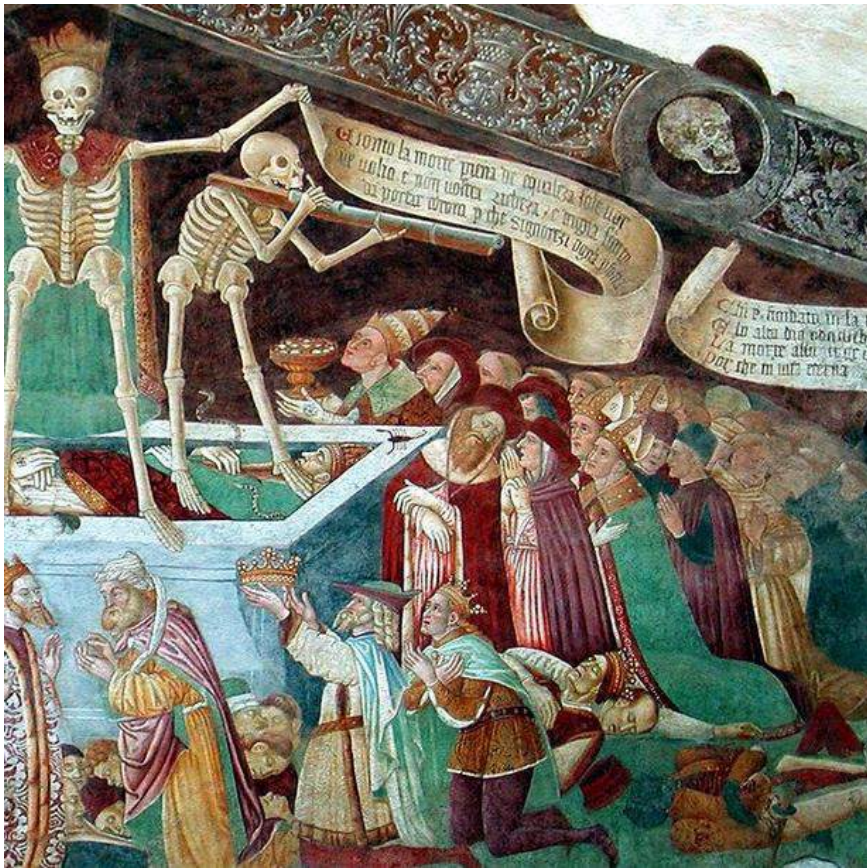
(Fig.37) Particolare della dama in primo piano, colpita al petto.



(Fig.38) Particolare del nobiluomo vestito di blu in primo piano.



(Fig.39) Particolare suonatore di liuto, si noti lo scorpione sulla manica destra.



(Fig.40) Lo scorpione sul bordo del sarcofago nel *Trionfo della Morte* dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone, 1485.



(Fig.41) I presunti autoritratti dei pittori. Quello più anziano, sulla destra, con in mano la bacchetta poggiamano.



(Fig.42) Lazzaro Bastiani, *Pala di Santa Veneranda*, 1491, particolare. Gallerie dell'Accademia Venezia.



(Fig.43) Vittore Carpaccio, *Il ritorno degli Ambasciatori*, XV sec., particolare, Gallerie dell'Accademia Venezia.



(Fig.44) Particolare degli abiti e gioielli delle nobildonne.



(Fig.45) Particolare degli uomini a destra della fontana. Si veda la capigliatura ondulata dell'uomo di spalle in confronto a quella del Pisanello, *San Giorgio e la Principessa*, 1433-8, Chiesa di S. Anastasia, Verona; e il confronto suggerito da Parronchi con la capigliatura dell'uomo dipinto da Domenico di Bartolo, *Pellegrinaio*, 1444, S. Maria della Scala, Siena.



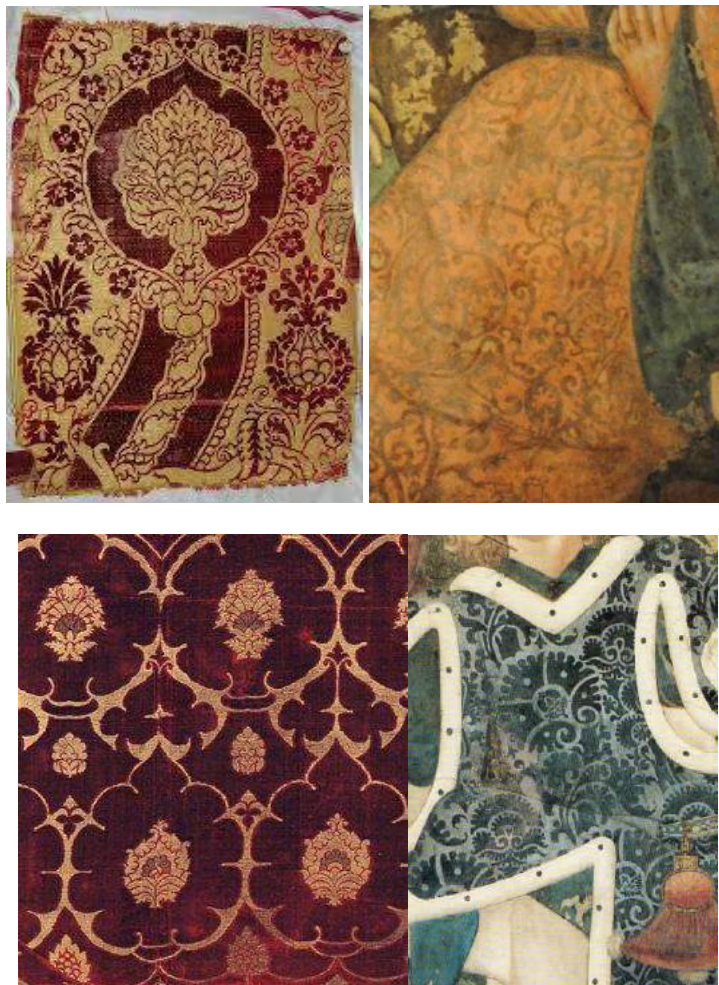
(Fig.46) Leonardo da Besozzo, *La nascita della Vergine*, S. Giovanni a Carbonara, Napoli. Particolare del cappello parasole confrontato con quello del *Trionfo*.



(Fig. 47) Jaime Huguet, *Saints Abdon and Senen*, 1460, particolare del copricapo confrontato con quello del *Trionfo*.



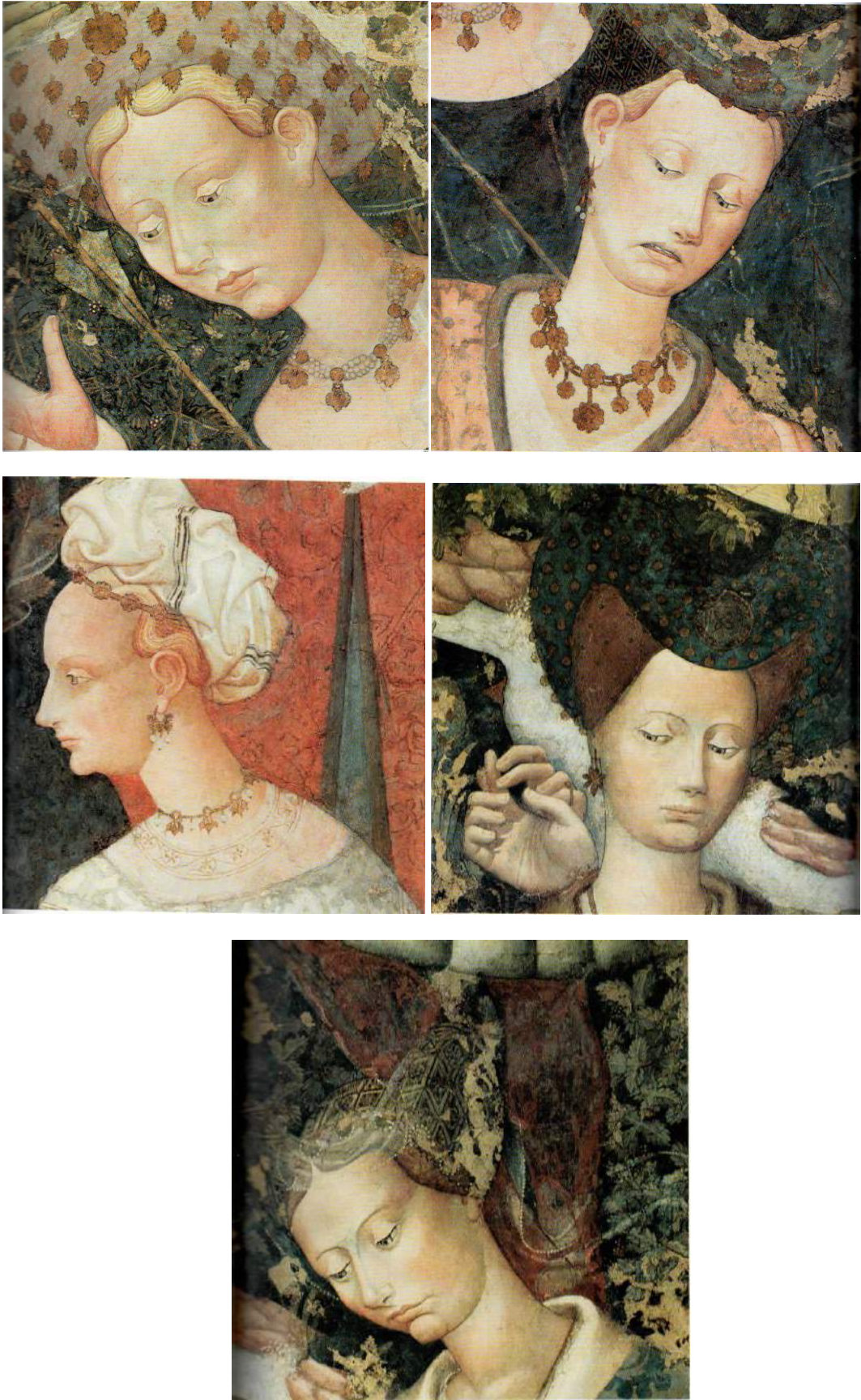
(Fig. 48) Particolare di Domenico di Bartolo, *Il Pontefice Celestino III concede privilegi di autonomia all'Ospedale*, 1440-4, Spedale di S. Maria della Scala, Siena. Confronto con le pieghe delle vesti del *Trionfo*.



(Fig.49) Particolare, velluto a “griccia” in alto; velluto a “cammino” in basso. Confronto con i velluti usati nel *Trionfo*, con una decorazione modulare a trama inventata.



(Fig.50) Da sinistra: particolare del copricapo a due corni tratto dal *Trionfo*; Piero della Francesca, ciclo della *Leggenda della vera croce*, 1452-66, Arezzo, particolare copricapo dama; altro particolare di un copricapo a due corni tratto dal *Trionfo*; Domenico Ghirlandaio, *ritratto di Clarice Orsini*, 1494 ca., National Gallery of Ireland Dublino.



(Fig. 51) I volti delle nobildonne in primo piano, particolare.



(Fig. 51.a) A sinistra: *Trionfo della Morte*, particolare.
A destra: Maestro siciliano della fine del XIV secolo, *Medaglione con stemma della corona d'Aragona*, Enna, collezione privata.



(Fig. 51.b) A sinistra: *Trionfo della Morte*, particolare.
A destra: Orafo siciliano della seconda metà del XV secolo, "*gioia*", oro e gemma, Palermo, Collezione privata.



(Fig. 52) Particolare, *Scena di caccia al falcone*, arazzo dalla serie degli arazzi a soggetto venatorio "Devonshire", Tournai, prima metà XV sec., Victoria and Albert Museum, Londra.
Successiva: particolare, *Scene di Caccia al cigno e alla lontra*, arazzo dalla serie degli arazzi a soggetto venatorio "Devonshire", Tournai prima metà XV sec., Victoria and Albert Museum, Londra.



(Fig.53) Particolare, *Trionfo della Morte*, Galleria Regionale, Palermo. Particolare della borsetta in primo piano con la scritta *Amor*.



(Fig.54) particolare del liutista, *Trionfo della Morte*, Palermo Palazzo Abatellis.

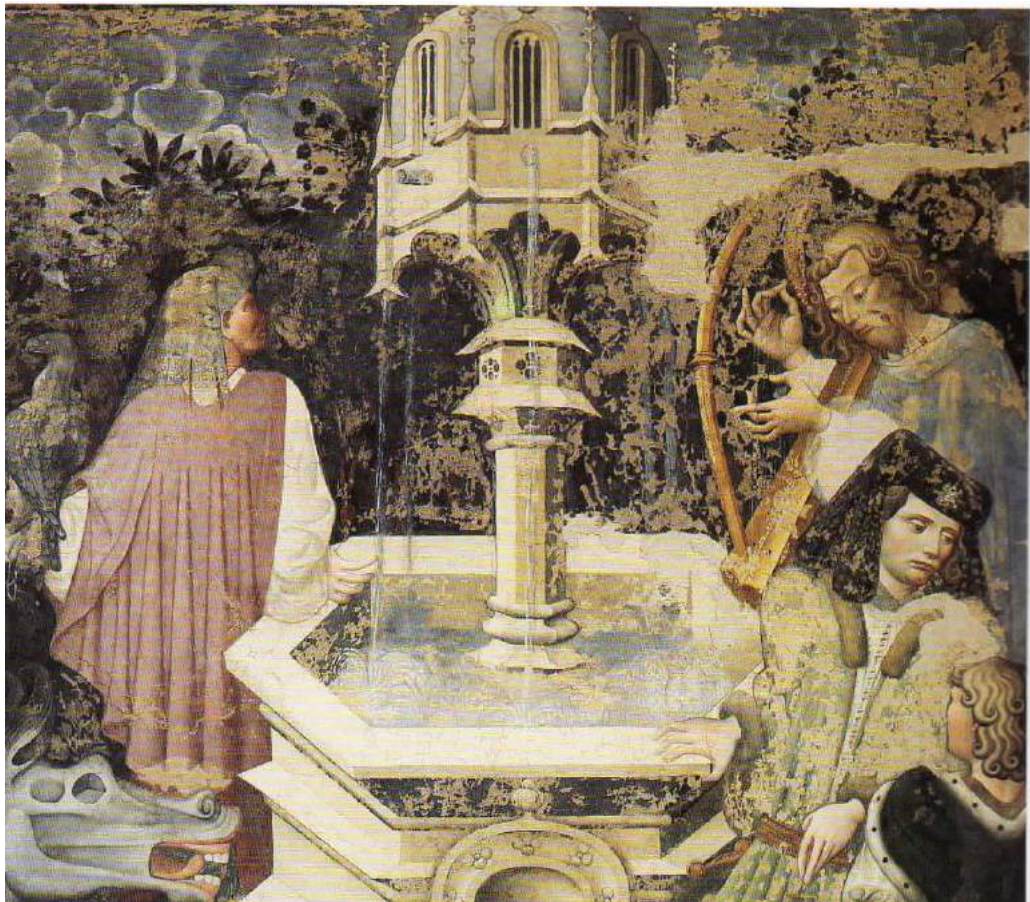


(Fig.55) A sinistra: Stefano di Giovanni detto il Sassetta, *Polittico di S. Francesco*, particolare, 1437-44, Museo del Louvre Parigi. A destra: Andrea Mantegna, *Polittico di San Zeno*, particolare, 1347-60, Chiesa San Zeno Verona.

In entrambi i casi notiamo la presenza di solo sette tasti, i liutisti sono mostrati nell'atto di suonare con un plettro fra le dita.



(Fig.56) Gèrard David, 1490 ca. Particolare delle rosette medievali dalla forma a bifora.



(Fig.57) Particolare dei personaggi alla fontana, *Trionfo della Morte*, Palermo Palazzo Abatellis



(Fig. 58) Particolare dell'arpista, *Trionfo della Morte*, Palermo Palazzo Abatellis.



(Fig.59) Autore sconosciuto, *L'Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, 1260 ca. Duomo di Atri.



(Fig.60) Autore sconosciuto, *L'Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, metà XIV sec., Sacro Speco Subiaco.



(Fig.61) Autore sconosciuto, *L'Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, metà XIV sec., Chiesa di Santa Maria in Sylvis, Sesto al Reghena.



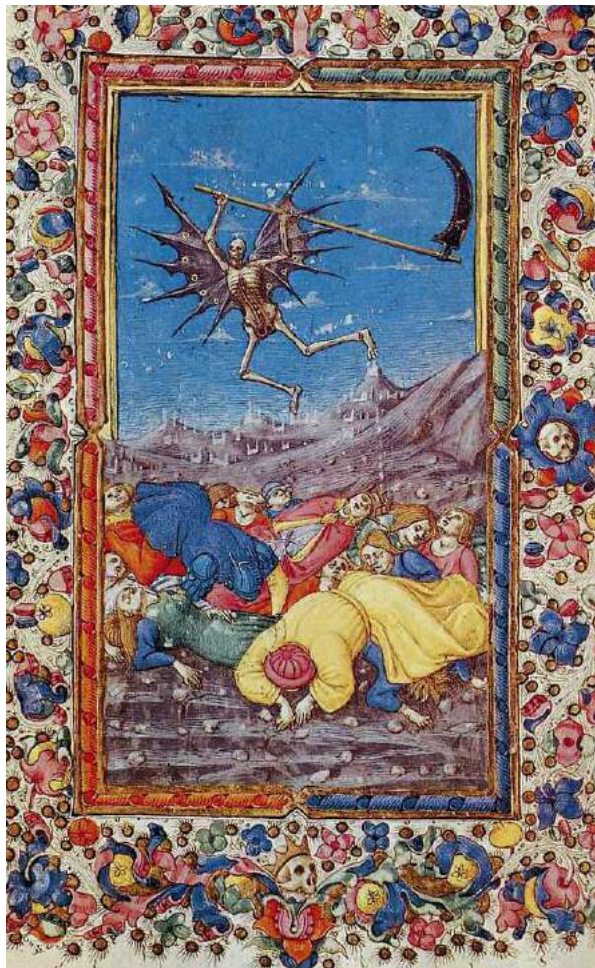
(Fig.62) Attribuito al Maestro di Montiglio, *Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, 1350-1360, Chiostro di Santa Maria di Vezzolano, Albugnano.



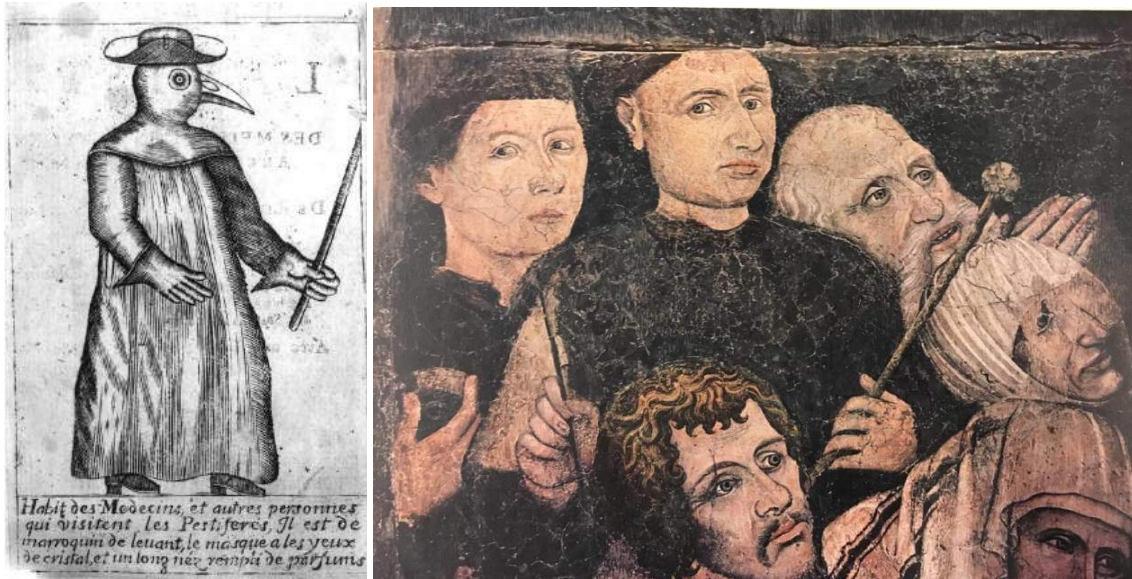
(Fig.63) A sinistra: Giotto di Bondone (?), *S. Francesco indica la morte*, 1320 ca., Basilica inferiore di S. Francesco, Assisi. A destra: anonimo lombardo, *Un Cavaliere e la Morte*, 1320 ca., Pinacoteca civica, Como. Il cartiglio in mano alla Morte recita: "Io fui come tu sei ora. Tu sarai come sono io adesso".



(Fig.64) Anonimo, *Allegoria della Peste*, 1437, Archivio di stato Biccherna, Siena.



(Fig. 65) *Il Trionfo della Morte*, miniatura da un manoscritto fiorentino del XV secolo, da Francesco Petrarca, *Trionfi*, Biblioteca Nazionale Roma, Ms. 1081.



(Fig. 66) J.J. Manget, Illustrazione incisa del *Traitè de la peste*, 1721, Ginevra. In confronto ai due presunti artisti del *Trionfo* con in mano gli attributi tipici del pittore.



(Fig. 67) Attribuito a Giovanni di Paolo, *Assalto della peste*, particolare di una miniatura sul *Trionfo della Morte*, 1431-1450, Biblioteca Comunale Siena.



(Fig. 68) Bonamico Buffalmacco, *Trionfo della Morte*, 1336 ca., Pisa Camposanto. Particolare della Morte. (Fig. 69) *Trionfo della Morte*, metà XIV sec., Sacro Speco, Subiaco. Particolare della Morte.



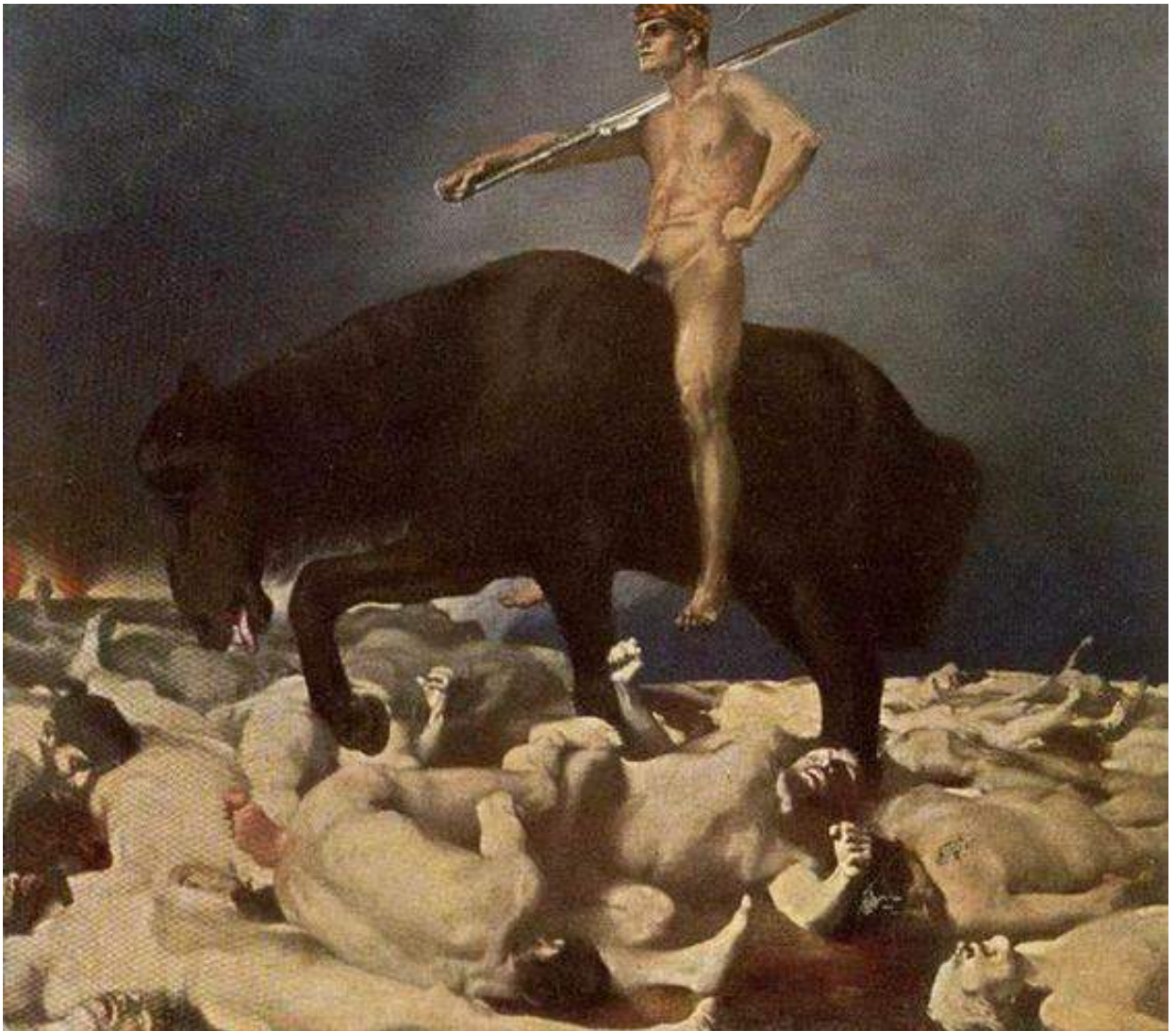
(Fig. 70) *Trionfo della Morte*, 1380 ca., Chiesa di San Francesco, Lucignano.



(Fig.71) Particolare della morte nel *Trionfo della Morte* di Palermo, Galleria Regionale.



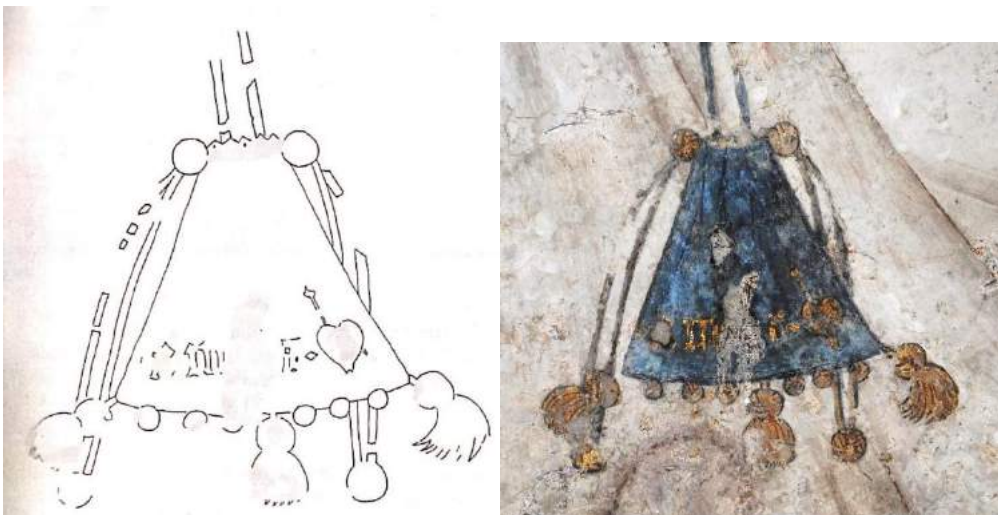
(Fig. 72) In alto: Albrecht Dürer, *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*, 1513 Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. In basso: Stefano della Bella, *La Morte a Cavallo*, 1545-8.



(Fig.73) Franz von Stuck, *Der Krieg*, 1894, Germania, Sammlung pinakothek.



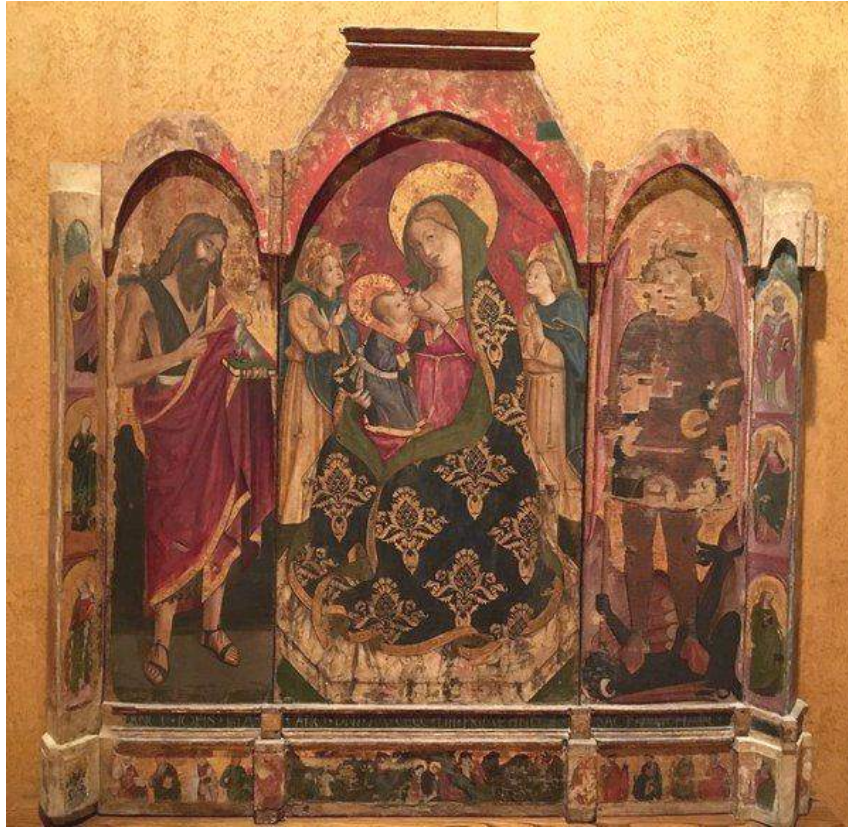
(Fig.74) Antonello da Messina, *Ignoto*, 1470-2, Museo Mandralisca Cefalù. Confronto stilistico proposto da Giuseppe Consoli con l'autoritratto della giovane artista del *Trionfo della Morte* di Palermo.



(Fig.75) Grafico della scritta sulla borsetta, realizzato con un ricalco su foglio trasparente.



(Fig.76) Antonio da Solario, vita di S. Benedetto, 1502 ca., Chiostro del Platano Napoli.



(Fig.77) Attribuito a Gaspare da Pesaro, *Trittico di Termini Imerese: Madonna con Bambino tra i SS. Giovanni Battista e Michele Arcangelo*, in S. Maria della Misericordia in Termini, 1453, Museo Civico Baldassarre Romano Palermo.



(Fig.78) *Trittico con i SS. Vito e Castrese*, XV sec., Galleria regionale di Palazzo Abatellis Palermo.



(Fig.79) Tommaso de Vigilia, *Trittico della Verdura: Madonna allatta il Bambino tra Angeli e i SS. Giuseppe, Agata, Lucia e Calogero*, 1486, Galleria regionale di Palazzo Abatellis Palermo.



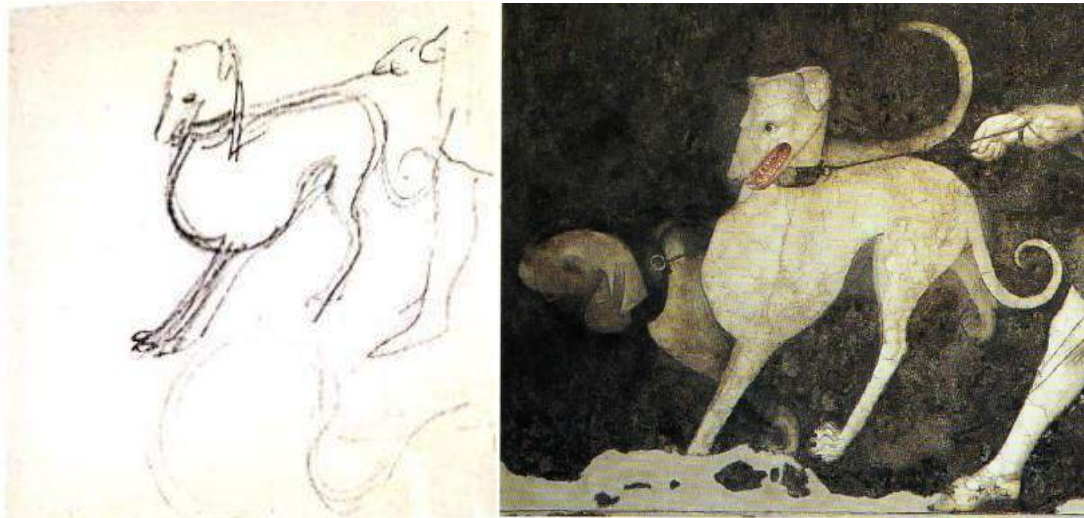
(Fig.80) Confronto tra il mendicante del *Trionfo* (a destra) e la testa di S. Calogero nel *Trittico della Verdura* (a sinistra).



(Fig.81) Da Domus 708, settembre 1989. Carlo Scarpa, Allestimento della Galleria di Palazzo Abatellis a Palermo, 1953-4.



(Fig.82) Carlo Scarpa, prospettiva della sala del *Trionfo della Morte*, Palazzo Abatellis Palermo.



(Fig.83) Carlo Scarpa, schizzo di un particolare del *Trionfo della Morte*, Palazzo Abatellis Palermo.



(Fig.84) In alto: il volto del pittore prima del restauro.
In basso: il pittore e l'aiuto in fase di reintegrazione.



(Fig.85) Sequenza della rimozione della ridipintura nel volto dell'aiuto.



(Fig.86) Pablo Picasso, La Guernica, 1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia



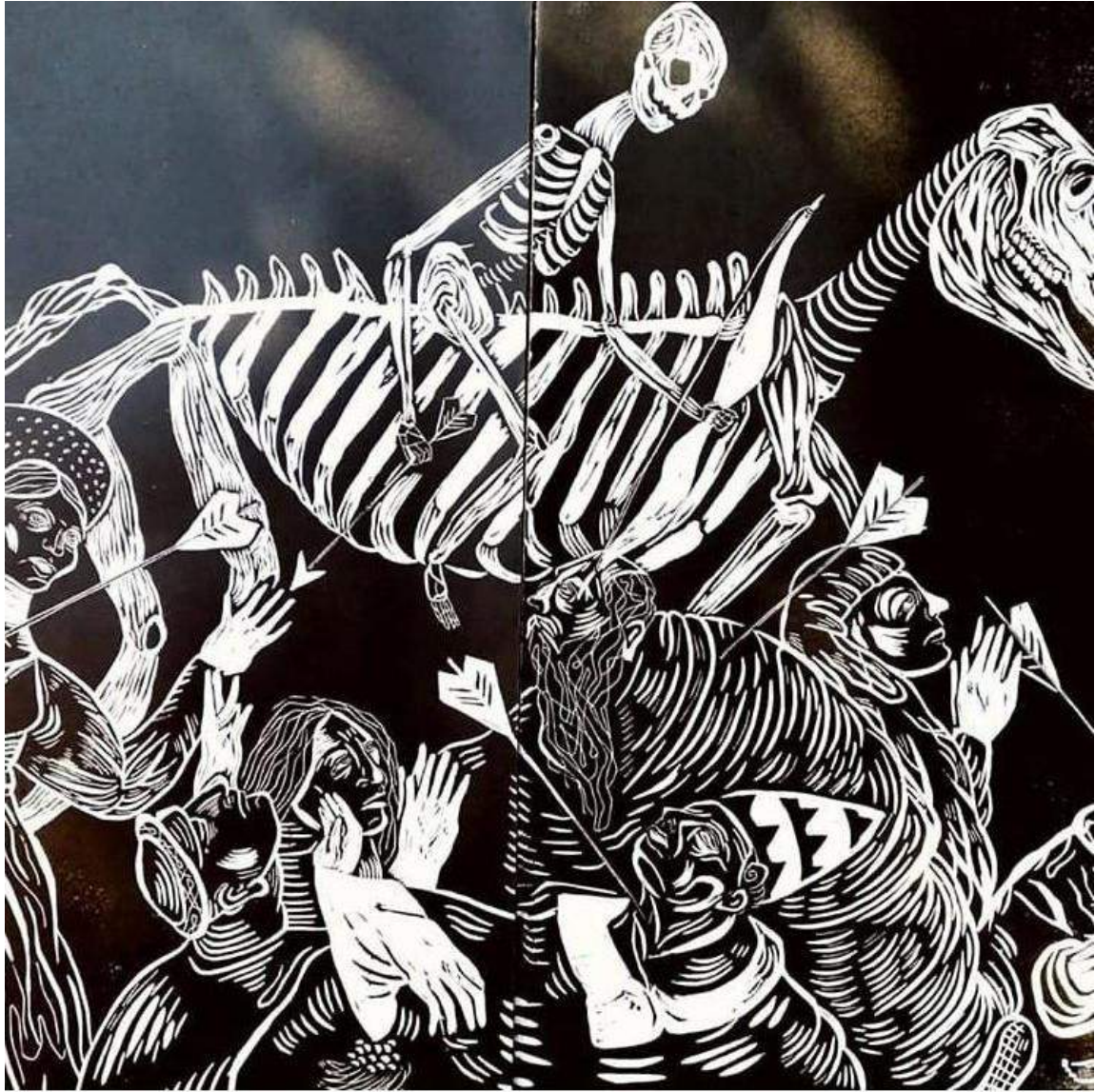
(Fig.87) Mbret Facts, rivisitazione grafica del *Trionfo della Morte*, 2018.



(Fig.88) Mbret Facts, rivisitazione grafica del *Trionfo della Morte*, 2018.



(Fig.89) Mbres Facts, rivisitazione grafica del *Trionfo della Morte*, 2018.



(Fig.90) Mbre Facts, rivisitazione grafica del *Trionfo della Morte*, 2018.

X. BIBLIOGRAFIA

Manoscritti

Cafora G.A., *Gli incendi svegliati*, Ms. aut., 1697, Bibl. Com. di Palermo, Qq D 101, f. 35.

Migliore V., *Itinerario per le vie, piazze, porte, vicoli e cortili di Palermo*, Messina 1824.

Mongitore A., *Parrocchie, Magione, Spedali*, II, Ms. aut., 1721 ca., Bibl. Com. di Palermo, Qq E 4, f. 325.

Morganante O., *Sacro teatro Palermitano*, Ms. aut. della prima metà del XVII sec., Bibl. Com. di Palermo, Qq D 13, ff. 948-949.

Fonti archivistiche

A.O.C.B.PA.¹⁴³, reg. 583, *Ospedale Grande e Nuovo. Bolle pontificie e lettere reali a favore dello spedale*, ms. dei sec. XVI-XVII.

Testi a stampa

Allmayer F., *La pinacoteca del Museo di Palermo*, Palermo 1908.

Baronio F., *De Maiestate Panormitana*, Libri IV, Panormi 1630.

Bauckham R., *La teologia dell'Apocalisse*, Paideia, Brescia 1994.

Bologna F., *Les primitifs Méditerranéens*, in «Paragone», 1953.

Bottari S., *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, Messina 1954.

Bresc - Bautier G., *Artistes, Patriciens et Confréries, Production et consommation de l'oeuvre d'art à Palerme et en Sicile Occidentale (1348-1460)*, Roma 1979.

¹⁴³ A.O.C.B.PA. = Archivio storico dell'Ospedale Civico e Benfratelli di Palermo.

- Bresc - Bautier G., *Guglielmo Pesaro, 1430-1487, Le peintre de la Croix de Cefalù et du Polytyque de Corleone?* In «Mèlanges de l'ècole Française de Rome», «Moyen Age – Temps Modernes», Tome 86. 1, 1974.
- Bridgeman J., *The Palermo Triumph of Death*, in *The Burlington Magazine*, 868, luglio 1975, pp. 480-84.
- Brunelli E., *Il r. museo Pepoli in Trapani*, Roma 1935.
- Burleigh M., *The Triumph of death in Palermo, Marsyas*, Vol.XV (1970-2), pp.46-57.
- Cannizzaro P., *Religionis Christianae Panormi*, Manoscritto autografo, 1638, Bibl. Comunale di Palermo, Qq E 37.
- Cardini F., *I temi iconici dedicati alla morte tra Medioevo e Rinascimento*, in *Atti del 2° convegno Internazionale di studi sulla danza macabra*, Clausone 1987, p.22.
- Carta G., Carta M., *Il Cavaliere, la morte, il diavolo. L'ospedale grande, il Trionfo della morte, l'urbanistica aragonese a Palermo*, Luxograph, Palermo 1994.
- Carta G., *Tipologie ospedaliere, aspetti medici, apparati didascalici macabri nelle città europee dal 300' al 700'*, Luxograph, Palermo 2000.
- Cavalcaselle G.B., Crowe J.A., *A history of painting in north Italy*, vol.II, Londra 1912.
- Cometa M., *Il Trionfo della morte di Palermo. Un'allegoria della modernità*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Consoli G., «*El servo*» del «*Trionfo Sciafani*», in *Arte antica e moderna*, 33, 1966, pp. 58-77.
- Consoli G., *Antonello e Spicre: una ipotesi sul «Trionfo della morte» di Palazzo Sciafani*, in *Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte*, 5, 1966, pp. 134-149.
- Correnti S., *Storia di Sicilia*, Giannotta, Catania 1956.
- Da Palermo G., *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni*, Pensante, Palermo 1858.
- Da Palermo G., *Guida per Palermo e i suoi dintorni*, Graffeo, Palermo 1829.

Dall' *hortus conclusus* al giardino di villa aperto sul paesaggio: riflessioni in margine ad alcuni dipinti e disegni di area veneta tra Quattro e Cinquecento, in *Venezia Cinquecento : studi di storia dell'arte e della cultura* , A. 11, n. 22 (lug.-dic. 2001) p. 155-166.

De Libero L., *Il Trionfo della Morte. Galleria Nazionale della Sicilia*, F.S. Flaccovio, Palermo 1958.

Delogu R., *La Galleria Nazionale della Sicilia*, n.105 della serie: Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia; Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1962.

Di Giovanni V., *Palermo restaurato*, in «Biblioteca Storica e Letteraria della Sicilia», serie II, vol. I e II, Palermo 1872, p.235.

Di Natale M.C., *Gioielli di Sicilia*, Flaccovio, Palermo 2000.

Di Marzo G., *Delle belle arti in Sicilia*, vol. III, Palermo 1862.

Di Marzo G., *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Reber, Palermo 1899.

Di Natale M.C., *Tommaso de Vigilia*, Renzo Mazzone editore, Palermo 1974.

Di Pietro F., *Svelato il mistero del trionfo della Morte*, dans *Illustrazion siciliana*, II, nov. 1949.

Dulerg F., *Frühholänder in Italien*, III, Harlem 1906.

Fazello T., *De rebus Siculis decades duae* (Panormi 1558, 1560, 1568), volgarizzato da R. Nannini (Venezia 1574).

Febvre L., Vers une autre histoire, «Revue de Métaphysique et de Morale», LVIII, 1949, pp. 225-247, rist. in ID., *Combats pour l'histoire*, Paris, A. Colin, 1953, pp. 419-438; trad. it. Verso un'altra storia, in ID., *Problemi di metodo storico*, Torino, Einaudi, (1966) 1992, pp. 168-187.

Gallo A., *Elogio storico di Pietro Novelli da Montereale famoso pittore, architetto ed incisore*, Palermo 1828.

Gallo A., *Elogio storico di Pietro Novelli*, Palermo 1830.

- Griseri A., *Nuovi riferimenti per Giacomo Jaquerio*, in «Paragone», n.115, 1959.
- Guerry L., *Le Thème du «Triomphe de la Mort» dans la peinture italienne*, Parigi 1950.
- Il Trionfo della Morte e le Danze macabre*. Atti del VI Convegno Internazionale, Città di Clusone, 1994.
- Janitschek U., *Sul carattere della pittura palermitana nel Rinascimento*, in V. Di Giovanni, G. Pitrè, S. Salomone-Marino (a cura di), *Nuove Effemeridi siciliane. Studi storici, letterari, bibliografici*, vol. VI, Palermo 1877.
- Janitschek U., *Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei der Renaissance Zeit, I Antonio Crescenzo und seine Schule*, Repertorium für Kunstwissenschaft, Band I, Stuttgart 1876.
- Kurth B., *Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai und der burgundische Hof*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen, Vienna, XXXIV, 1918.
- Lavagnino E., *Le pitture di S. Maria di Gesù presso Palermo*, in «Bollettino d'Arte» 1927.
- Limentani Viridis C., *Il Flauto di pietra. Forme e modelli: leggibilità della pittura*, Pagus, Treviso 1990.
- Longhi R., *Frammento Siciliano*, in «Paragone» Novembre, 1953.
- Marinelli S., *La Galleria*, Scripta, Verona 2017.
- Mauceri E., *Notizie di Sicilia. Riccardo Quartaro a Napoli. La Cappella Mastrantonio in S. Francesco*, in «d'Arte», Palermo 1903.
- Mayer A.L., *Der "Triumph des Todes" im Palazzo Sclafani in Palermo*, in «Pantheon», Gennaio 1932, pp. 33-6.
- Mazzè A., *Il Trionfo della morte a Palermo. Lo Zingaro e la peste*. Da: Storia dell'Arte, n. 45 (1982).
- Meli F., *Problemi di pittura siciliana nel Quattrocento*, Palermo 1931.

- Meli G., *Pinacoteca del museo di Palermo, dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, Palermo 1873.
- Meli G., *Sui pittori che lavorano nella Cappella di S. Cristiana nell'ultimo anno del sec. XV e sulla S. Cecilia unico quadro che oggi esiste*, in «A.S.S.» 1884.
- Müntz E., *Le Triomphe de la Mort à l'Hospice de Palerme*, «Gazette des Baux Art», 1901.
- Narbone A., *Istoria della letteratura siciliana*, Palermo 1863, XI.
- Ortalli G., *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Jouvence, Roma 1979.
- Ozzola L., *Il «Trionfo della Morte» nel Palazzo Sclafani di Palermo*, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, II, 1909, pp. 198-205.
- Ozzola L., *L'arte spagnola nella pittura siciliana del sec. XV*, in «Rassegna Nazionale», Gennaio, 1909.
- Paolini M.G., *Il «Trionfo della morte» di Palermo. L'opera, le vicende conservative, il restauro*. Sellerio, Palermo 1989.
- Paolini M.G., *Il Trionfo della morte di Palermo e la cultura internazionale*, in “Rivista dell'istituto di Archeologia e Storia dell'Arte”, 1963.
- Parronchi A., *Probabile traccia per l'autore del Trionfo della Morte di Palermo*, in *Antichità Viva*, 6, 1967, pp. 3-17.
- Pipitone Federico G., *Guida di Palermo*, Firenze 1926.
- Ragghianti C.L., *Miscellanea minore di critica d'arte*, Bari 1946.
- Ragghianti C.L., *recensione al Valentiner*, in «La Critica d'Arte» Aprile 1928, «Dizionario dei Siciliani illustri» ed. Ciumi, Palermo 1939.
- Rebuffa D., *Il liuto: storia e costruzione attraverso immagini e trattati*, L'epos, Palermo 2012.
- Sarullo L., *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura. vol. II, Novecento*, Palermo 1993.

Scafani G., «Il *Trionfo della Morte* di Palazzo Scafani a Palermo. Suo significato e possibili riferimenti col *Trionfo della Morte* del Camposanto Pisano». Estratto da: *Memorie Domenicane*, Nuova Serie 33 (2002).

Scafani G., *Una pagina di storia Siciliana illustrata da un grande Toscano del 300. Ipotesi sul Trionfo della Morte della Galleria Nazionale di Sicilia*, Pacini Editore, Pisa 1978.

Scudieri V., I restauri del *Trionfo della Morte* e altre esperienze siciliane in *Problemi del restauro in Italia*, Campanotto editore Udine 1988.

Tagliapietra M., *La bacchetta del pittore: da poggiamano a reggifirma in alcuni dipinti di scuola veneta*, A cura dell'Istituto di Storia dell'Arte, *Arte Veneta* 72 (2015), pp.189-193.

Tenenti A., *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1989.

Tenenti A., *La vita e la morte attraverso l'arte del XV secolo*, 1952, Napoli 1996.

Tramontana S., *Vestirsi e travestirsi in Sicilia*, Sellerio, Palermo 1993.

Valentiner W.R., *Le Maître du Triomphe de la Mort a Palerme*, «Gazette des Baux Art», 1937.

Van Marle R., *L'iconographie de l'Art profane*, II, The Hague, 1932.

Van Marle R., *The development of the Italian schools of painting*, vol. XV, The Hauge, 1934 (vol.VII, 1926).

Venezia e la peste: 1348-1797. Comune di Venezia, Assessorato alla cultura e belle arti. Venezia, *Marislio* 1979, pp.201-5.

Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana*, vol.VII, IV, Milano 1915.

Vigni G., Caradente G., *Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia*, Messina 1953.

Vigni G., *Caratteri europei nella formazione di Antonello da Messina*, in «La Giara», 1952.

Von Loga V., *Die Maleri in Spanien, Vom XIV bis XVIII Jahrhundert*, Berlino 1923.

Sitografia

Enciclopedia Treccani, *Novissimi, quattro*, URL:

: <http://www.treccani.it/enciclopedia/quattro-novissimi/> (consultato il 26 – 11- 2018).

L. Buscemi, *La “ruota” che accoglieva i trovatelli vicino all’ospedale di Palazzo Sclafani*, in “La Repubblica”, Palermo 2 Febbrario 2017. URL:

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/02/02/la-ruota-che-accoglieva-i-trovatelli-vicino-sclafaniPalermo08.html> (consultato il 3-01-2019).

S. Grasso, *Picasso a Guttuso: ho visto il “Trionfo” di Palermo*, in “Il Corriere della sera”, 14 Gennaio 1998. URL:

https://web.archive.org/web/20151025024008/http://archiviostorico.corriere.it/1998/gennaio/14/PICASSO_GUTTUSO_VISTO_TRIONFO_PALERMO_co_0_9801143498.shtml (consultato in data 11/02/19)