

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMAL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo

3 - 2022



FONDAZIONE FRANZONI ETS

Marmora et Lapidea



Volume realizzato con il contributo della Fondazione Franzoni ETS

Tutti i testi pubblicati in *Marmora et Lapidea* sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

Progetto grafico: Andrea Lavaggi

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2022, FONDAZIONE FRANZONI ETS
Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

MARMORA et LAPIDEA
Rivista annuale del CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo
ISSN 2724-4229 [online]

Claudio Paolucci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it
Sito web: <https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea>



INDICE

Fontes

Fabrizio Federici

*Da Carrara a Massa: sculture settecentesche nella cappella
del cimitero di Mirteto* pag. 9

Studia

Paolo Russo

*Uomini e marmi. Scultori carraresi in Sicilia tra Quattro
e Cinquecento (1487-1535 circa)* » 43

Fragmenta

Antonella Dentamaro

*Tra Napoli e Carrara: sulle tracce di Alessandro di Nicolò Marchese,
magister marmorum di primo Cinquecento* » 161

Marmor absconditum

Claudio Paolucci

*L'esperienza artistica genovese di Francesco Messina e la sua prima
opera giovanile conosciuta* » 193

Francesco Messina, Busto, gesso bronzato, 1916
Scheda a cura di Nausicaa Bertellotti » 204

Museum marmoris

Donatella Alessi, Arianne Palla, Anna Patera, Francesca Toso

*Danni bellici e restauro: un mosaico romano da Luni
al Museo Archeologico del Castello di San Giorgio alla Spezia* » 221

Futura

Aggiornamento progetti pluriennali » 249



STUDIA





Paolo Russo

**Uomini e marmi.
Scultori carraresi in Sicilia tra Quattro e Cinquecento (1487-1535 circa)**

Abstract ITA

Tra gli ultimi decenni del XV secolo e gli inizi del successivo si registra in Sicilia un importante fenomeno di migrazione artistica. Scultori provenienti dalla terraferma, per lo più lombardi e toscani, si trasferiscono nell'isola, dove stabiliscono dimora e avviano una fiorente attività professionale. Tra questi si distinguono gli scultori carraresi, che introducono in Sicilia nuove competenze tecniche e materia prima, il marmo bianco delle cave della loro terra d'origine, scarsamente presenti nella regione. Il fenomeno di fatto muta la storia artistica locale, relativamente alla scultura: il contributo ne evidenzia i punti nodali, riconsiderando sinteticamente, alla luce degli studi più recenti, il profilo artistico di alcuni tra i principali protagonisti carraresi dell'avvio di questa fervida stagione artistica, con alcune nuove proposte attributive.

Abstract ENG

Between the last decades of the fifteenth century and the beginning of the next an important phenomenon of artistic migration was recorded in Sicily. Sculptors from the mainland, mostly from Lombardy and Tuscany, moved to the island, where they established a home and started a flourishing professional activity. Among these, the Carrara sculptors stand out, who introduce new technical skills and raw materials to Sicily, the white marble from the quarries of their homeland, scarcely present in the region. The phenomenon in fact changes the local artistic history, in relation to sculpture: the contribution highlights its key points, synthetically reconsidering, in the light of the most recent studies, the artistic profile of some of the main Carrara protagonists of the start of this fervent artistic season, with some new attributive proposals.

Parole chiave

Scultura in Sicilia, scultori carraresi, scultori lombardi, marmo di Carrara

Copyright © 2022 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-3-2022-p-russo-scultori-carraresi-sicilia>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

Una koinè scultorea lombardo-toscana

Importa qui osservar soprattutto, che, non appena si è tentato indagare alquanto di proposito negli archivi palermitani intorno a memorie artistiche del decimoquinto secolo in Sicilia, ne son venuti e ne vengono fuori copiosi documenti a provare il fatto di una prevalenza notevole, che allora vi acquistarono artisti venuti in gran numero dalla penisola¹.

L'immagine della Sicilia aperta all'ondata migratoria di maestranze artistico-artigiane colta dall'abate palermitano Gioacchino Di Marzo alla fine dell'Ottocento è fissata nelle pagine del suo monumentale lavoro sui Gagini e la scultura tra Quattro e Cinquecento, che rappresenta ancor oggi un riferimento irrinunciabile per gli studi sull'argomento.

Il che più segnatamente ad un tempo apparisce nella scultura – precisa il Di Marzo –, di cui, in difetto di artefici del paese, gli scultori e marmorai della terraferma, e più che altri lombardi, totalmente occuparono il campo», aggiungendosi a questi i tanti altri che «ne vennero da Carrara [...] a cagione delle cave e del continuo commercio de' marmi².

La narrativa migratoria impiegata per descrivere il sorgere e lo sviluppo della scultura moderna in Sicilia, è quindi assunta come dominante; su di essa si fondano le successive costruzioni storiografiche dal Novecento ad oggi, dai contributi di Maria Accascina fino alla più recente sinossi di Benedetto Patera³.

Tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento si registrano in Sicilia importanti spostamenti di maestranze artistiche: «scarpellini», scultori di «maggiore o di minor merito» e architetti provenienti dalla penisola⁴. In buona sostanza, quei maestri venuti dalle contrade lombarde e toscane – da Domenico Gagini a Francesco Laurana e Pietro de Bonitate, i precursori; da Giorgio da Milano a Gabriele di Battista, gli epigoni lombardi; da Andrea Mancino ai carraresi Antonio Vanella, Giuliano Mancino, Bartolomeo Berrettaro e Francesco del Mastro, per non citare

¹ G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, 2 voll., Tipografia del "Giornale di Sicilia", Palermo, I, 1880 (1882), II, 1883 (1884): vol. I, pp. 21 e ss.

² *Ivi*, pp. 39-41.

³ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino e di altri carraresi a Palermo*, in «Bollettino d'arte», XLIV/4 (1959), pp. 324-336; B. Patera, *Il Rinascimento in Sicilia. Da Antonello da Messina ad Antonello Gagini*, Palermo 2008, in particolare alle pp. 41-82, 112-125.

⁴ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 26-27, 160.

che i più noti – nella narrazione del Di Marzo costituiscono l'antefatto della «siciliana scultura», al cui principio si colloca Antonello Gagini, «un genio, nato in Sicilia ed allevato in essa a' migliori esempi»⁵.

Quel clamoroso fenomeno appena evocato, che investì l'isola a partire almeno dal settimo decennio del Quattrocento, si iscrive, come è noto, nell'ambito di un più vasto movimento storico di immigrazione artistica dalle valli dei laghi lombardi e dalla Toscana di maestranze mosse dalla ricerca di nuove opportunità di lavoro⁶. Di fatto, furono i carraresi che, con i lombardi in sovrannumero, animarono quella sorta di *koinè* stilistica, manierista ma in continuità con la tradizione medievale, un po' tardogotica un po' classicheggiante, la quale, sebbene attardata per un verso, rianimò innovandola profondamente per altro verso la spenta produzione scultorea locale. Di fronte al silenzio delle voci autoctone, furono infatti proprio loro, i toscani e i "lombardi", che arricchirono di nuovi generi scultorei in marmo chiese, grandi e piccole, conventi e monasteri della Sicilia, rinnovandone gli arredi, con altari, acquasantiere, cappelle, portali. Furono loro che distribuirono per ogni dove nella regione monumenti funebri, pale d'altare, custodie eucaristiche, statue e rilievi, rinnovando al pari in chiave "moderna" l'aspetto delle residenze urbane delle élite locali.

A sbarcare per primi in Sicilia, nel Quattrocento, furono i marmi. Semilavorati o prodotti finiti imbarcati nei porti della Toscana occidentale viaggiarono per mare sulle tolde o nelle stive delle navi che attraccavano nei principali scali portuali di Messina, Trapani e Palermo⁷. Quindi, con frequenza via via superiore, un costante

⁵ *Ivi*, pp. 160-161.

⁶ Dopo la storica pubblicazione a cura di Wart (o Edoardo) Arslan, *Arte e artisti dai laghi lombardi*, 2 voll., Como, 1959-1964, e spec. il vol. I, *Architetti e scultori del Quattrocento*, Como, 1959 – si veda in merito L. Giordano, *1957: arte e artisti dei laghi lombardi*, in Wart Arslan e lo studio della storia dell'arte tra metodo e ricerca, a cura di M. Visioli, Milano, 2019, pp. 255-262, che raccoglie gli atti del Convegno di studi in occasione del 50° anniversario della scomparsa dello studioso –, in tempi più recenti si possono ricordare *Magistri d'Europa: eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, Milano, 1997, e i diversi contributi di Andrea Spiriti sugli "artisti dei laghi", ai quali è intitolata la rivista on-line dallo stesso diretta (<<https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/artisti-laghi/index>>). Per la Sicilia, più specificamente: F. Meli, *Costruttori e lapicidi del Lario e del Ceresio nella seconda metà del Quattrocento in Palermo*, in *Arte e artisti*, cit., I, pp. 207-243). Per i Carraresi in Sicilia, tra i contributi più recenti: N. Aricò, *La diaspora dei carraresi in un censimento del tempo di Alberico I: sulla diffusione dei linguaggi decorativi nell'architettura del Cinquecento*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», XXXII (1998) [1999], pp. 7-16.

⁷ C. Trasselli, *Porti e scali in Sicilia dal XV al XVIII secolo*, in *Les grandes écales*, a cura di J.

e massiccio afflusso di materia prima, “carrate” di marmo bianco proveniente per lo più dalle cave carraresi, si riversò sull’isola, alimentando l’approvvigionamento delle botteghe degli scultori⁸.

Come i marmi carraresi da servire nel 1428 al maestro genovese Antelami Simone da Lancia, di stanza a Carrara, per l’erezione del monumento funebre di un mercante siciliano⁹. Alla metà del secolo all’incirca furono scaricati al porto di Palermo, per poi proseguire il loro viaggio lungo costa, fino al porto della Sicilia orientale, destinazione Noto, chiesa di San Francesco, i marmi carraresi lavorati e imbarcati nel porto di Pisa, che lo scultore toscano Andrea Guardi aveva approntato per il monumento funebre del vicerè di Sicilia Niccolò Speciale, commissionatogli nell’estate del 1444 dal figlio Pietro, signore di Alcamo e Calatafimi, più volte pretore di Palermo, che diverrà a suo turno vicerè del Regno (1448). Sepolcro che, sia pure scomposto e mutilo, è ancora oggi visibile presso il Museo Civico della città¹⁰. Ed è qui, «in partibus Pisarum», che, per fare un’altro esempio, nel 1463 Domenico Gagini dovrà recarsi per contratto ad acquistare il marmo necessario alla costruzione del sepolcro ordinatogli dal suddetto Pietro Speciale, destinato alla cappella di famiglia, originariamente ubicata nella tribuna della chiesa di San Francesco a Palermo, e dedicato al figlio Antonio¹¹. L’opera, con l’arco d’ingresso della Cappella Mastrantonio di Francesco Laurana e Pietro de Bonitate nella stessa chiesa, realizzato nello stesso torno d’anni, rappresenta l’*incipit* della storia della scultura moderna in Sicilia.

Gilissen («Recueils de la Société Jean Bodin», XXXIII, vol. II), Bruxelles, 1972, pp. 258-281; M. D’Angelo, *Porti e traffici marittimi in Sicilia tra Cinquecento e Seicento*, in *Sopra i porti di mare, III, Sicilia e Malta*, a cura di G. Simoncini, Firenze, 1997, pp. 81 e ss. Sui centri di estrazione, lavorazione o elaborazione artistica, quali Carrara e Pisa: C. Klapish-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300-1600*, Paris, 1969, e R. P. Ciardi, “*Ars marmoris*”: aspetti dell’organizzazione del lavoro nella Toscana occidentale durante il Quattrocento, in *Niveo de marmore: l’uso artistico del marmo di Carrara dall’ XI al XV secolo*, a cura di E. Castelnuovo, Genova, 1992, pp. 341-349.

⁸ La ‘carrata’ era al tempo l’unità di misura dei marmi a Carrara, corrispondente alla capacità di un carro tirato da due buoi: C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., pp. 72-73.

⁹ *Ivi*, p. 86.

¹⁰ G. Donati, *Andrea Guardi. Uno scultore di costa nell’Italia del Quattrocento*, Pisa, 2015, p. 70 e scheda n. 25 pp. 187-191, con bibliografia precedente.

¹¹ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 69 e ss., vol. II, pp. 19-21 doc. XVI; A. Migliorato, *Domenico Gagini e le origini del Rinascimento in Sicilia*, in *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, catalogo della Mostra (Taormina, Palazzo Ciampoli, dicembre 2015-marzo 2016), a cura di G. Musolino, Soveria Mannelli 2017, pp. 490-521, *speciatim* pp. 491-503, 517-520.

Il figlio di Domenico, Antonello Gagini, per parte sua, intrattiene fecondi e duraturi rapporti con i cavatori e marmorari carraresi, «per ragione de' marmi, ch'ei commetteva», come scrive Di Marzo, il quale cita un atto stipulato a Messina al principio del Cinquecento, in cui: «un maestro Lazzaro Masfiolo, carrarese, faceva al Gagini una vendita di marmi da lui commessigli giusta un memoriale scrittogli da costui di sua mano, i quali quello prometteva per lui consegnare sul lido di Avenza nel prossimo giugno e poscia imbarcarli per conto del medesimo e mandarglieli tosto in Messina»¹².

All'inizio del nuovo secolo, dunque, lo scultore carrarese Antonio Vanella, di cui diremo più diffusamente in seguito, acquistava otto carrate di marmi dal concittadino «Pietro di Caxono», da impiegare probabilmente nei lavori che questi conduceva in quegli anni nell'abbazia di San Martino delle Scale, presso Palermo¹³.

Da Carrara, dove si rifornisce anche lo scultore lombardo in Sicilia Gabriele Di Battista¹⁴, provengono i marmi che i carraresi Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro impiegheranno per la realizzazione delle loro diverse opere. Come quelle destinate alla chiesa e al convento di Sant'Agostino a Palermo, giusta atto stipulato nell'estate del 1504, ma si veda più avanti¹⁵.

Qualche anno dopo, giunsero alla marina di Palermo i primi marmi acquistati da Antonello Gagini a Carrara da servire alla realizzazione della grandiosa decorazione scultorea della tribuna della cattedrale, commissionatagli nell'estate del 1507. L'opera, com'è noto, fu poi distrutta e dispersa nel Settecento, in occasione dei lavori di riconfigurazione dell'edificio ecclesiastico su progetto di Fernando Fuga¹⁶. Negli anni seguenti lo scultore proseguì ad acquistare marmi da Carrara destinati a tal fine, che continuarono ad essere sbarcati nel porto di Palermo. Senonché, nell'estate del 1524 carrate di marmo, acquistate per la "suntuosa" decorazione

¹² *Ivi*, I, p. 182 e doc. in nota 1.

¹³ G. Mendola, *La 'Croce' stazionale di Castelbuono e il suo autore. L'attività palermitana dello scultore carrarese Antonio Vanella*, in *Arte e storia delle Madonie. Studi per Nico Marino*, voll. VII-VIII, a cura di G. Marino, R. Termotto, Cefalù, 2019, p. 57.

¹⁴ C. Klapish-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., pp. 283-284, doc. 30.

¹⁵ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp.108-110; vol. II, pp. 28-30 doc. XXII. Sul commercio dei marmi in Sicilia: C. Klapish-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., pp. 201-203. Al riguardo si vedano le osservazioni di F. Negri Arnoldi, *Marmi in Sicilia tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Le Vie del Marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*. Atti della Giornata di studio (Centro Culturale L. Russo, Pietrasanta, 3 ottobre 1992) a cura di A. Mercurio, Firenze, 1994, pp. 23-29.

¹⁶ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 217 e ss., vol. II, pp. 71-76 doc. LVI; per il giudizio del Di Marzo sullo «stolto e vandalico rinnovamento del duomo palermitano», cfr. *ivi*, p. 84.

della tribuna del duomo, giacevano intonse «intru l'acqua» alla marina di Palermo e nel sagrato della maggiore chiesa, come lamentava l'allora marammiere o prefetto della fabbrica del duomo, Bernardino Perdicaro¹⁷.

Il marmo di Carrara diviene dunque uno dei requisiti principali richiesti dalla committenza: come accade, nella primavera del 1513, per la commissione del procuratore della cappella del Corpo di Cristo della maggiore chiesa di Termini Imerese allo scultore carrarese Francesco del Mastro di una custodia eucaristica «de bonis marmoribus de Carrara, albis et nectis de veni»¹⁸. Così è prescritto, per esempio, nel contratto del novembre 1524 per le cinque statue d'altare scolpite a Palermo da Antonello Gagini, dove Ettore Pignatelli, allora vicerè di Sicilia e duca di Monteleone in Calabria, oggi Vibo Valentia, s'assicurava che «Havi di essiri tutta la dicta opera di marmora di Carrara»¹⁹. Due anni dopo, nel settembre del 1526, il vescovo di Siracusa, Ludovico Platamone, richiede allo scultore palermitano «tres figuras marmoreas albas de Carrara» (una *Santa Lucia*, la *Madonna della Grazia* e *San Marziano*, di cui Antonello realizzò soltanto la prima)²⁰.

Ma con quest'ultimo esempio abbiamo già raggiunto il limite temporale del nostro campo d'indagine, avente per orizzonte i primi decenni del Cinquecento; e del resto, non sono questi che singoli esempi di una copiosa casistica, documentata a partire dal XV secolo e lungo tutto il corso del successivo.

Al movimento dei marmi s'affianca la mobilità degli uomini, la migrazione volontaria di scultori, i marmorari, i carraresi, che seguono quelle stesse rotte. Stanziatisi questi nell'isola, vi eleggono la propria residenza, tirano su famiglia, vi impiantano bottega, fanno impresa, si costruiscono nuovi spazi economici. Gli scultori continentali insediatisi stabilmente in Sicilia vi intercettano la crescente domanda del mercato artistico-religioso locale. E così, assai rapidamente, la distanza tra centri di consumo e centri di produzione si assottiglia, e questi ultimi finiscono per identificarsi coi primi.

¹⁷ *Ivi*, vol. I, pp. 324 e ss, vol. II, pp. 116-126 docc. LXXXIX-XCII.

¹⁸ *Ivi*, pp. 147-148, vol. II, pp. 47-48 doc. XXXVII.

¹⁹ *Ivi*, vol. I, pp. 315-324, vol. II, pp. 114-115 doc. LXXXVIII. Per le statue, oggi divise, a Vibo Valentia, tra la cattedrale di San Leoluca (la *Madonna con Bambino*, la *Maddalena*, e *San Giovanni Evangelista*, 1525-1530 ca.) e il Museo del Duomo (un'altra statua della *Madonna con Bambino* e *San Luca*, 1535 ca.): F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella Storia*, a cura di S. Valtieri, Reggio Calabria-Roma, 2002, pp. 1009-1010, e p. 1013 fig. 47, p. 1014 fig. 48, p. 1015 fig. 49, con bibliografia precedente.

²⁰ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 339-340, vol. II, p. 131, doc. XCVII. Cfr. H. W. Kruft, *Antonello Gagini und seine söhne*, München 1980, pp. 418-419, cat. n. 132, tavv. 328-329.

Al tempo stesso, a testimonianza del pieno inserimento nel tessuto sociale di destinazione e dei rapporti mai interrotti con la madre patria, questi “oriundi”, come li definiva il Di Marzo, coltivano, per vocazione o per necessità, iniziative commerciali parallele all’attività artistica vera e propria dei marmorari, smerciando marmi e scambiando prodotti agricoli e manifatturieri. Versato nei «negozi e traffici mercantileschi», era ad esempio uno dei precursori del movimento, Domenico Gagini, onde risulta che egli vendeva a tal Francesco di Pasino «alcuni quintali di zuccheri di qualità diverse», provenienti dalla lucrosa industria di cannamele di Pietro Campo di Bagheria²¹. Ma fan tutti così. Il caso più evidente è quello di Giuliano Mancino, scultore carrarese legato in affari col concittadino Lotto di Guido «per trafficar di derrate e grasce con Carrara ed altre superiori contrade di terraferma»²².

Tra i carraresi della prima ora in Sicilia è quell’Antonio Vanella, prima citato, che chiude l’elenco dei marmorari nel noto *Privilegium pro marmorariis et fabricatoribus*, col quale nel settembre del 1487 venivano approvati i ‘Capitoli’ dell’arte dei marmorari e fabbricatori di Palermo²³. Prezioso documento che fotografa la situazione della scultura a Palermo in quell’orizzonte cronologico. Dei dieci marmorari e scultori ivi menzionati, la metà sono senz’altro ‘forestieri’, tra questi, dopo il capolista Domenico Gagini, originario di Bissone nel Cantone Ticino, attuale Svizzera, tre sono “lombardi” (Pietro de Bonitate, compagno di Francesco Laurana, il quale non risulta presente poiché a quella data aveva già lasciato l’isola; Gabriele di Battista e Giorgio da Milano), ed uno soltanto toscano, carrarese (tralasciando al momento l’irrisolta figura di Andrea di Corso).

Carraresi sono anche Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro, operosi a Palermo durante la residenza messinese di Antonello Gagini, e che al suo ritorno a Palermo collaborarono nei lavori per la tribuna del duomo: ne recano traccia i documenti dei pagamenti²⁴. Eppoi numerosi si contano i collaboratori chiamati dallo stesso Antonello, venuti da Carrara per aiutarlo, in mancanza di manodopera loca-

²¹ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 78.

²² *Ivi*, I, p. 169. Cfr. C. Klapish-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., pp. 201-202.

²³ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., I, p. 27, vol. II, pp. 4-7 doc. IV. Cfr. B. Patera, “Marmorari” e “Muratori” nel *Privilegium del 1487*, in *I Mestieri. Organizzazione, Tecniche, Linguaggi*. Atti del II Congresso Internazionale di Studi Antropologici Siciliani (Palermo, 26-29 marzo 1980), a cura di E. Marchetta, Palermo, 1984, pp. 199-222. Cfr. anche le osservazioni di M. R. Nobile, *Un altro rinascimento. Architettura, maestranze e cantieri in Sicilia 1458-1558*, Benevento, 2002, pp. 11-16 e, in una prospettiva allargata, E. Garofalo, *Le arti del costruire. Corporazioni edili, mestieri e regole nel Mediterraneo aragonese (XV-XVI secolo)*, con contributi di M. Bernaus, M. A. Chamorro Trenado, J. Domenge i Mesquida et alii, Palermo, 2010, spec. pp. 233-240.

²⁴ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 237-238, 331.

le, prima della crescita dei figli, nel compimento delle tante imprese assunte, la decorazione della tribuna della cattedrale su tutte²⁵. Tra gli scalpellini e aiuti di bottega di Antonello Gagini, Di Marzo ricorda i quattro giovani «ingaggiati» a Carrara nel 1512, con la mallevadoria di Santino di Chicco di Petrincione, carrarese trafficante in marmi e forse scultore anch'egli: «Matteo di Giangiacomo del Ferraro, Giacomo del Cassone, Bernardino di Lucco di Gulpi ed Andrea di Lazzaro del Moneta», ai quali, in cambio dei servizi resi in bottega, dai tre ai sei anni previsti, Antonello s'impegnava ad assicurare vitto e alloggio, i vestiti e i ferri del mestiere, nonché la formazione professionale: «oltreché l'arte stessa ei si obbligava insegnargli nel miglior modo, secondo il proprio potere e la capacità del loro intelletto»²⁶.

Dal mare alla montagna, dalla costa all'entroterra: circolazione di prodotti e trasferimenti culturali, migrazioni tecnologiche e sodalizi professionali.

Uomini e marmi, dunque, dalla costa della Toscana approdano nell'isola di Sicilia. La via tirrenica diventa la via privilegiata per il traffico commerciale e artistico. Sbarcati nell'antico porto della Cala a Palermo, per esempio, i marmi carraresi vengono lavorati nei laboratori cittadini degli scultori continentali residenti in città, nel quartiere della Kalsa, in prossimità del Molo²⁷, e poi distribuiti in tutta l'isola, viaggiando attraverso gli scali minori destinati al traffico di cabotaggio distribuiti lungo la costa. Al trasporto marittimo si aggiungono i trasporti fluviali e stradali capaci di sottrarre le zone interne dall'isolamento. Ed è così che i marmi scolpiti dalla costa raggiungono l'entroterra, trasportati su basti di buoi o di muli nei luoghi di destinazione, anche i più romiti²⁸. E qui seguiti, a stretto giro, dai loro autori per esservi «assiciati», vale a dire per la posa in opera e la rifinitura *in situ*.

Né la scarsa viabilità nell'isola riesce ad arginare il flusso dei marmi, corrispon-

²⁵ *Ivi*, pp. 210, 239.

²⁶ *Ivi*, pp. 243-244.

²⁷ V. Di Giovanni, *La topografia antica di Palermo dal secolo X al XV*, 2 voll., Palermo, Tipografia del Boccone del Povero, 1889-1890, rist. anast. Palermo, 1995, vol. I, pp. 126 e ss., vol. II, pp. 424-425.

²⁸ Il traffico delle sculture prodotte negli atelier della penisola e inviate in Sicilia nel corso del XV secolo appare collegato allo stesso sistema di distribuzione commerciale regionale, per il quale si vedano almeno gli storici contributi di C. Trasselli, *Les routes sicilienes du Moyen Age au XIXe. siècle*, in «Revue historique», CCLI, janvier-mars (1974), pp. 27-44, e A. Giuffrida, *Itinerari di viaggi e trasporti nella Sicilia medievale*, in «Itinerari trapanesi», 1/ aprile (1973), pp. 33-36 e *Idem*, *Il regno del mulo. Viabilità in Sicilia dal sec. XIV al sec. XIX*, in *Il legno, il ferro, il colore. Catalogo della mostra itinerante sul carro siciliano*, catalogo della mostra (Sciaccia, ex Convento di S. Francesco, 9-24 novembre 1991), a cura di M. Carcasio, Palermo, 1991, pp. 23-29.

dente all'ondata crescente della domanda di manufatti nello stile "moderno". La migrazione di scultori e di scultura in marmo dal continente produrranno effetti innovativi sul sistema artistico locale, così che inedite abilità e una materia assai rara nell'isola su cui esercitare il proprio sapere tecnico vi veicolano le forme nuove della cultura figurativa peninsulare, avviando il processo di transizione verso la modernità. Al nuovo impulso impresso alla produzione scultorea dalle maestranze all'òctone corrisponde un'accresciuta domanda della committenza locale, laica ed ecclesiastica, pubblica e privata, facendo così registrare, unitamente ad un iniziale aggiornamento del linguaggio artistico, un sensibile cambiamento nel gusto della clientela, riorientato verso lo stile e le tipologie classicistiche circolanti più o meno diffusamente nelle altre regioni italiane²⁹.

Insieme ai trasferimenti culturali e tecnologici significative novità furono introdotte al livello delle forme di produzione dei manufatti di scultura in marmo. Gli scultori che giunsero in Sicilia vi trasferirono anche peculiari consuetudini relativamente all'organizzazione del lavoro, come la prassi consociativa. Posta l'ampiezza della domanda del mercato locale, e i tempi ristretti per assicurare la sua soddisfazione, gli scultori titolari di bottega, per questioni di convenienza e di efficienza, aprirono a forme di collaborazione temporanea d'impresa di breve o lungo periodo con altri scultori, costituendo società tra loro. In uno con la migrazione artistica e l'importazione del marmo si assiste così, al livello della sua lavorazione, all'affermarsi di forme di produzione collettiva, per così dire, già invalse in altri contesti regionali³⁰. Accanto alla forma tradizionale di organizzazione del lavoro di bottega, basata su un rapporto di tipo verticale, tra capobottega e suoi collaboratori, e sul principio della suddivisione del processo di lavorazione del marmo, si afferma un tipo diverso di consuetudine lavorativa, orientato su una sorta di partecipazione tra eguali nella realizzazione del prodotto finito, e consistente sostanzialmente nella condivi-

²⁹ Cfr. ad esempio, G. Giarrizzo, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, in V. D'Alessandro, G. Giarrizzo, *La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia*, Torino, 1989, p. 116. Non è certo questa la sede per dar conto del contesto storico nei decenni di diffusione del fenomeno, rappresentato dalle contrastanti vicende politiche e dall'instabile situazione istituzionale dell'isola, per quanto strutturali siano state le ripercussioni degli eventi storici sui fatti artistici, rinviando al riguardo ad altra occasione.

³⁰ Cfr. ad esempio J. Shell, *Scultori in bottega*, in *I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento*, a cura di M. Natale, Torino, 1997, p. 300. Sulla mutua collaborazione tra scultori, cfr. anche W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300 - 1460)*, 2 voll., Venezia, 1976, I, p. 16; sulla gestione di tipo imprenditoriale della bottega, cfr. ad esempio, A. Spiriti, *Andrea Bregno: dalla bottega all'industria artistica*, in *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di C. Crescentini, C. Strinati, Firenze, 2008, pp. 103-113.

sione del processo esecutivo da parte di due o più scultori in mutuo concorso nella definizione dell'opera³¹.

A questa dinamica è legato un altro aspetto, che riguarda la forma estetica e ha conseguenze sul piano dello studio storico-artistico del fenomeno. Come è stato rilevato per tempo, è evidente una tendenza nella produzione scultorea del periodo, in ispecie nella statuaria, a certa uniformità di stile. Dopotutto in quelle officine della scultura in marmo, per lo più a conduzione e frequentazione familiare, si succedono generazioni di scultori, trasmettendosi dall'uno all'altro scultore, dall'una all'altra generazione, come per inerzia, modelli e pratiche che, come osservava Maria Accascina, «restano immutati in un manierismo di bottega-famiglia, sollecitato dai commercianti in marmo che impiantano attivi rapporti tra Carrara e la Sicilia»³². Si tratta, del resto, di scultori che avevano frequentato lo stesso *atelier*, quello del maggiore scultore in marmo del Rinascimento in Sicilia, Domenico Gagini; scultori che, in buona sostanza, guardavano agli stessi esempi, ripetendo devotamente e pigramente i medesimi modelli; scultori che, praticamente, avevano lavorato per anni fianco a fianco negli stessi cantieri, collaborando e stabilendo sodalizi professionali. Non è dunque strano che i loro risultati si assomigliassero, parlando essi lo stesso linguaggio scultoreo³³.

Secondo una suggestiva e perentoria immagine di Maria Accascina, tutti questi scultori che lavoravano a cavaliere tra i due secoli «erano venuti contagiandosi l'uno con l'altro, girando, come calabroni, a succhiare l'ultimo miele delle opere di Domenico Gagini e determinando un manierismo artigianale di scarsa validità»³⁴. Ora, è fatto qui ribadire come il principio della collaborazione si estendesse anche alla manifattura di uno stesso prodotto, arredo liturgico o statua che fosse: gli scultori lavoravano alle stesse commesse, intervenendo non di rado sulla medesima opera³⁵. Se la principale conseguenza dal punto di vista del linguaggio artistico è dunque, come si è detto, certa uniformità di risultato, il problema che si pone per lo storico dell'arte è quello dell'autografia, ovvero l'oggettiva difficoltà nel distinguere l'intervento individuale³⁶. Da ciò la necessità per lo studio dei fatti scultorei siciliani,

³¹ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 327.

³² Eadem, *Sculptores Habitatores Panormi. Contributo alla conoscenza della scultura in Sicilia nella seconda metà del Quattrocento*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e di Storia dell'Arte», VIII (1959), p. 269.

³³ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., pp. 326-327.

³⁴ *Ivi*, p. 324.

³⁵ *Ivi*, p. 327.

³⁶ M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., p. 272.

come già rilevato per contesti analoghi, di un ripensamento dei tradizionali criteri di giudizio per la identificazione delle opere e del loro autore³⁷.

D'altra parte, il sodalizio professionale, equivalente della moderna società d'impresa, quale forma scelta dell'attività artistica in Sicilia, con la stessa logica della esecuzione collettiva, restituisce l'idea di una comunità dinamica, sodale, fluida, dal piglio imprenditoriale. Ne sono un esempio le società volta a volta stabilite tra Gabriele Di Battista e Giovan Domenico Pellegrino³⁸; tra lo stesso Di Battista e Jacopo di Benedetto³⁹; quindi, quella tra Gabriele Di Battista e Andrea Mancino⁴⁰. E soprattutto il successivo fecondo sodalizio tra Andrea Mancino e Antonio Vanella, lo scultore carrarese prima menzionato.

Antonio Vanella, e la Madonna col Bambino della cattedrale di Nicosia

Antonio Vanella, dunque. Forse appartenente alla famiglia dei Vanelli, con i Guido e i Maffiolo, tra le più antiche famiglie di tagliapietre e cavaatori carraresi, nonché tra

³⁷ Cfr., ad esempio, M. Natale, *Maestri e botteghe a Como nel Rinascimento: tre frammenti*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*. Atti del convegno (Como, Musei Civici, 26 - 27 settembre 1996) a cura di M. L. Casati, D. Pescarmona, Como, 1998, pp. 60, 64. Cfr., anche, G. Bora, *Indicazioni sul disegno lombardo fra Quattro e Cinquecento per la scultura*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell, L. Castelfranchi, Milano, 1993, pp. 563-564. Sull'attribuzione e i "lavori d'impresa" cfr. le osservazioni di B. Toscano, *Introduzione. L'attribuzione in dieci lemmi*, in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, a cura di S. Albi, A. Aggujaro, Roma, 2006, pp. 11-13.

³⁸ Menzionati l'uno accanto all'altro nella commissione della custodia del Santissimo Salvatore per la maggiore chiesa di Nicosia nel 1497: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 50 e ss., e nota 3; vol. II, p. 12 doc. IX. In società con Domenico Pellegrino, lo scultore lombardo vende una statua della *Madonna con Bambino*, destinata alla chiesa madre di Mirto (19 marzo 1500), e riceve la commissione per la *Madonna della Catena* nella chiesa di S. Maria di Gesù a Siracusa (2 ottobre 1503): H. W. Krufft, *Gabriele di Battista, Alias da Como: problemi sull'identità e le opere di uno scultore del Rinascimento in Sicilia*, in «Antichità viva», XVI 6 (1976), p. 38.

³⁹ I due scultori collaborano, nell'estate del 1490, per la realizzazione della statua della *Madonna con Bambino*, identificata con la *Madonna del Soccorso* nel duomo di Marsala, già in S. Maria della Grotta: H.W. Krufft, *Gabriele di Battista*, cit., p. 20 figg. 2-4, con bibliografia precedente. È ancora con Jacopo di Benedetto e con Gian Domenico Pellegrino che, il 25 giugno 1504, lo scultore si impegna a scolpire un arco in marmo con storie della Madonna nella chiesa di S. Francesco a Ciminna, oggi disperso: F. Meli, *Costruttori e lapicidi*, cit., p. 234.

⁴⁰ La loro collaborazione è documentata dal febbraio 1488, ovvero 1490 (vedi *infra* nota 57) all'inizio dell'ultimo decennio del secolo: cfr. P. Russo, *Una scultura, due scultori: la Madonna di Carini*, in *Studi in onore di Maria Pia Di Dario Guida*, a cura di G. Bongiovanni, G. De Marco, M. K. Guida, Napoli, 2022, in corso di stampa, con bibliografia precedente.

i principali possessori di cave⁴¹. Il suo nome, nella lezione onomastica corrente, fu tratto dall'oblio e restituito alla storia dal Di Marzo, che per primo ne rintracciò la presenza attiva in Sicilia tra il 1476 e il 1514⁴², termine ultimo oggi posticipato alla fine del 1516, data della morte⁴³. E infatti, è oggi meno incerto il profilo artistico e biografico dello scultore, avendo preso maggiore consistenza grazie ai più recenti studi e alle nuove acquisizioni d'archivio che, oltre ad ampliarne il catalogo delle opere, vorrebbero correggere il severo giudizio emesso dalla storiografia sull'artista⁴⁴.

Di Marzo non identificava allora alcuna statua riconducibile allo scultore, distinguendo nell'opera di Vanella a lui nota fra scultura decorativa e figurativa. Così, se «qualche gusto ed eleganza» v'è da riconoscersi nell'intaglio decorativo, dove sembra «prevalere già il buono stile» (e il riferimento è al repertorio ornamentale classicista), nella scultura figurativa, egli scrive, «non si ha che grettezza e quasi assoluto difetto di espressione e di sentimento»⁴⁵. La recisa bocciatura del suo pri-

⁴¹ C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., pp. 129, 132.

⁴² G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 65-68.

⁴³ G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., p. 68.

⁴⁴ Dopo le segnalazioni del G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 52, 65-68; le precisazioni di M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., p. 307 e le aggiunte di A. Barricelli, *Arte e storia nell'antica diocesi di Patti*, in «Timeto», II (1988), pp. 31-34; Eadem, *La scultura dei Nebrodi*, in *I Nebrodi*, Roma, 1989, p. 187 e Eadem, *Scultura devozionale e monastica del Rinascimento, inedita o poco nota dei Nebrodi*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Messina», n. 15, 1991, pp. 29-30, fig. 12; il primo profilo biografico e artistico è stato delineato da M. C. Gulisano, ad vocem *Vanella Antonio*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani*, vol. III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo, 1994, pp. 344-345. Più recentemente, cfr. i contributi di G. Mendola, *Note a margine per una storia della scultura madonita*, in *Itinerario Gagini*, a cura di V. Abbate, Gangi, 2011, pp. 50-57 e Idem, *Un'opera inedita di Domenico Gagini e di Antonio Vanella*, in *Una vita per il patrimonio artistico. Contributi in onore di Vincenzo Scuderi*, a cura di E. D'Amico, Palermo, 2013, pp. 39-41; da ultimo, Idem, *La 'Croce' stazionale*, cit., pp. 39-73, che ha ricostruito sul filo dei documenti d'archivio, la vicenda biografica ed artistica dello scultore, dopo averne ripercorso la fortuna critica.

⁴⁵ Scriveva ancora il Di Marzo: «par soprattutto siasi distinto [...] nell'arte ornamentale e in nient'altro»; fu egli soprattutto artefice di «scultura decorativa» e sembra «non si sia [...] mai sollevato [...] dal mestiere di abile scalpellino»: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 67-68. Non diversamente il Mauzeri definì lo scultore «mediocre artefice uscito forse dalla bottega di uno scalpellino»: E. Mauzeri, *Nuovi documenti intorno a Domenico Gagini ed altri scultori del suo tempo*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», VI/11-12 (1903), p. 171. Giudizio poco lusinghiero ripreso dall'Accascina, che riconobbe come questo «piccolo maestro» carrarese ebbe «grama vita come era stata grama la sua scultura, lavorando in zone periferiche [...] ripetendo,

mo biografo, raccolta dagli studiosi successivi, ha in parte condizionato il corretto inquadramento della carriera dello scultore, relegandolo ai margini della scultura in Sicilia a cavaliere dei due secoli.

Gli ultimi studi, come si è detto, hanno rischiarato il quadro biografico ed arricchito di nuovi numeri il catalogo dello scultore, consentendo su di esso un giudizio più equilibrato. Non più scadente scalpellino, relegato a ruolo marginale, è questi scultore a pieno merito, tanto da firmare le statue della chiesa madre di Patti («hoc opus fecit M. Ant. Vanelli Paomi») ⁴⁶, e di Petralia Soprana, nella chiesa di San Giovanni Evangelista, ma proveniente dalla chiesa del Carmine («M. Anton de Vanelo Fecit [...]») [figg. 1-2] ⁴⁷. E del resto, non è un caso che egli figurì, come si è visto, nel *Privilegium* del 1487, accanto a Domenico Gagini e ai suoi epigoni e collaboratori; e che vent'anni dopo, il 13 dicembre 1508, sia testimoniato console dell'arte dei marmorari palermitani ⁴⁸, segno anche questo che la sua carriera aveva comunque riscosso qualche riconoscimento, come del resto attesta la quantità di commissioni ricevute.

Oggi conosciamo anche aspetti collaterali alla sua attività artistica, in linea con quanto illustrato in precedenza. Come, ad esempio, il commercio dei marmi, comune al tempo per gli scultori toscani migrati in Sicilia che mantenevano saldi rapporti con la madre patria: oltre all'episodio prima citato dell'acquisto di marmi dal carrarese Pietro di Caxono, è tra i suoi fornitori di marmi, grezzi o già lavorati, Lotto di Guido, altro carrarese «trafficante di marmi in Sicilia», più volte rievocato da Di Marzo, e il cui nome è spesso associato a Giuliano Mancino ⁴⁹.

Ma soprattutto, a incrementarsi è il *corpus* delle opere, arrivato a contare una dozzina di testimonianze, tra autografe e documentate ⁵⁰. Accanto alle due statue firmate di Patti e Petralia Soprana, spiccano la *Madonna della Catena* già nell'an-

con artigianale perizia, modi e tipi del repertorio già da trenta anni diffuso in Sicilia»: M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., p. 307; Eadem, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 324.

⁴⁶ A. Barricelli, *Arte e storia*, cit., p. 33; Eadem, *Scultura devozionale*, cit., p. 30, fig. 12. È documentata il 9 novembre 1514 una procura conferita al figlio dello scultore per il recupero di crediti maturati dal padre relativi ad alcuni lavori eseguiti per la diocesi di Patti, comprendenti una «cona», da ritenersi oggi dispersa, ma di cui non è escluso facesse parte la statua della cattedrale: cfr. G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., p. 67.

⁴⁷ G. Bongiovanni, *Antonio Vanella (1475-1514), Madonna col Bambino*, in *Itinerario Gagini*, cit., pp. 136-137, con bibliografia precedente.

⁴⁸ G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., p. 65.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 57, 67; G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 104, 124, 126, 163, 246, 747, 750.

⁵⁰ Per un regesto delle opere, cfr. ora G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., *passim*, con bibliografia precedente.

tica chiesa madre di Pollina, ed oggi custodita entro un'edicola nell'omonima via [fig. 3]⁵¹, e la *Madonna col Bambino* nella chiesa di Sant'Agata di Sutera [fig. 4], proveniente dalla distrutta chiesa di San Vito (1498), che una erronea trascrizione del luogo di ubicazione aveva dato per dispersa⁵².

Nella carriera professionale di Antonio Vanella un ruolo fondamentale ricoprì il sodalizio con lo scultore Andrea Mancino. La narrazione corrente dice quest'ultimo "lombardo", ma il ragionevole sospetto di Christiane Klapisch-Zuber che egli fosse invero carrarese, «quanto meno d'adozione», merita a mio avviso più seria considerazione⁵³. Egli è, in ogni caso, nel novero degli artisti-artigiani continentali che ancor prima della fine del secolo scelsero di migrare verso la Sicilia in cerca di lavoro, benché ignota ne sia la data di arrivo, da Di Marzo ipotizzata subito a ridosso del *Privilegium* del 1487, non essendovi menzionato⁵⁴. La sua singolare assenza nell'elenco dei marmorari attivi a Palermo in quell'anno potrebbe però essere risarcita se solo si cedesse alla suggestione di riconoscervi quell'*Andrea de Curso* ivi citato, di cui Di Marzo non rintracciava altra menzione, e che invece per assonanza onomastica – attesa la comune tendenza delle fonti alla distorsione dei nomi – potrebbe identificarsi con l'Antonio de Curso presente nei documenti carraresi citati da Klapisch-Zuber quale collaboratore del Di Battista in Sicilia⁵⁵. Suggestione che al momento è comunque destinata a rimanere tale.

«Compagno solerte di Gabriele di Battista», Andrea Mancino è invero personalità dalla scarsa e discontinua documentazione anagrafica⁵⁶. La sua attività in particolare è documentata nell'arco di poco più di un decennio: dalla fine del nono decennio, quando è testimoniato per la commissione, insieme a Gabriele Di Battista, di un certo numero di colonne in marmo per l'erigendo palazzo di Francesco Abatellis a Palermo, e fino alla sua scomparsa, tra fine gennaio e inizio aprile del 1500⁵⁷.

⁵¹ Già attribuita da G. Fazio, *Pollina. L'attività scultorea del carrarese Antonio Vanella (1475-1516)*, in «Espero. Rivista del comprensorio Termini-Cefalù-Madonie», n. 52, 2011, p. 12 ed ora in G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., pp. 62-63 e fig. 12, che cita il contratto del 10 marzo 1503.

⁵² Il documento era stato reso noto da E. Mauceri, *Nuovi documenti*, cit., p. 173, con l'erronea trascrizione di Butera in luogo di Sutera; vedi ora G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., pp. 54-55 e fig. 10.

⁵³ C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., p. 202, nota 96.

⁵⁴ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 55; M. C. Gulisano, ad vocem *Mancino Andrea*, in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., pp. 197-198, con bibliografia precedente

⁵⁵ C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre*, cit., p. 202.

⁵⁶ M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., pp. 298-307.

⁵⁷ Il Di Marzo riporta la data del 6 febbraio 1488, col relativo documento: G. Di Marzo, *I Gagini*,

Andrea Mancino è considerato tra i prodotti della cerchia di Domenico Gagini, nella cui bottega stringe sodalizio con il giovane ed ineffabile primogenito del maestro, Giovannello. Ma se si confrontano il coperchio del sarcofago di Gaspare de Marinis nella cattedrale di Agrigento, scolpito intorno al 1493⁵⁸, con i rilievi dell'arca di San Gandolfo nella chiesa madre di Polizzi Generosa, opera realizzata dieci anni prima da Domenico Gagini⁵⁹, non si può fare a meno di avvertire la distanza siderale che separa le due sculture, nella concezione prima ancora che nell'esecuzione. L'Accascina, cui si deve il primo compiuto tentativo di tratteggiarne il profilo artistico, incardinava lo stile dello scultore su due opere documentate agli inizi dell'ultimo decennio del secolo: il *Monumento funebre di Gaspare de Marinis*, prima citato, e la *Madonna orante* del *Presepe*, commissionatagli il 30 giugno del 1495 dai rettori della confraternita della Santissima Annunziata di Termini Imerese, ancora oggi conservato nella chiesa omonima [figg. 5-6]⁶⁰. Nelle opere citate la studiosa riconosceva la ricorrenza di alcuni tratti tecnico-esecutivi che connotano lo stile individuale di Andrea Mancino, quali: il duro modellato, la tendenza alla «geometrizzazione» delle forme, l'indugiare sui dettagli esteriori, l'artificiosa resa delle espressioni e delle attitudini, la maniera di trattare le pieghe degli abiti, «pressate a stiro». Uniti ad altri tipici «manierismi», quali «la bocca crucciata» delle figure e «i capelli disposti a ciocche e le mani dalle dita piatte e slargate», ripetuti in altre opere attribuitegli dalla studiosa, questi costituiscono una sorta di cifra stilistica identificativa dello scultore⁶¹.

cit., vol. I, pp. 16 e 50, vol. II, pp. 10-11 doc. VIII; che Rotolo rettifica al 1490, senza però ulteriore precisazione: F. Rotolo, *Matteo Carnilivari. Revisione e Documenti*, Palermo 1985, p. 70 nota 139.

⁵⁸ Sull'opera, che Andrea Mancino lo scultore si era impegnato a realizzare in collaborazione con Giovannello Gagini il 9 marzo 1493, e del quale resta oggi visibile nell'originaria ubicazione il sarcofago con la figura del giacente scolpita sul coperchio, oltre a un arco coronato dalla figura del *Dio Padre* e tre rilievi raffiguranti la *Madonna col Bambino tra San Gerolamo e un Santo Vescovo*: G. Di Marzo, E. Mauceri, *L'opera di Domenico Gagini in Sicilia*, in «L'Arte», VI (1903), pp. 157-158, nota 2; M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., pp. 300-303, e fig. 41 a p. 301; L. Ragusa, *Alcune considerazioni sul sepolcro di Gaspare de Marinis*, in *La Cattedrale di Agrigento tra storia, arte, architettura*, Palermo, 2010, pp. 215-220, con bibliografia precedente.

⁵⁹ Cfr., più recentemente, V. Abbate, *La Venerabile Cappella di San Gandolfo nella Chiesa Madre di Polizzi Generosa*, Palermo, 2014, pp. 27 e ss., con bibliografia precedente.

⁶⁰ M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., pp. 298-302, figg. 40-41. Del gruppo originario sopravvive la *Madonna col Bambino*, mentre la figura di *San Giuseppe* fu nuovamente commissionata a Francesco del Mastro nel 19 febbraio 1517: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 56-57, doc. cit. nota 2 p. 56, e pp. 103, 148 e 149.

⁶¹ M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., pp. 302-305. È su questa base che la studiosa ac-

Non conosciamo esattamente quando iniziò la feconda intesa professionale con Antonio Vanella. Fu forse dopo la società con Giovannello Gagini, e quindi con Gabriele di Battista⁶². Di fatto, già il 31 agosto 1496 i due risultano avere bottega in comune. La loro intensa collaborazione, che durerà tutta una vita, fino alla scomparsa del Mancino (nei primi mesi del 1500), li vede attivi, tra gli altri, nel cantiere del monastero di San Martino delle Scale (1496-1499), dove insieme attendono alla decorazione marmorea dell'arco della tribuna dell'altare maggiore della chiesa abbaziale, oggi disperso, per la quale avevano già realizzato l'acquasantiera e la "cona" in marmo dell'altare maggiore, pagata nel 1499, di cui sopravvivono verosimilmente, tra le altre, le statue delle *Sante Agata* e *Caterina* [figg. 7-8]⁶³. Nel giugno del 1497 i due scultori avevano ricevuto i pagamenti per la Custodia del Santissimo Sacramento nella chiesa cattedrale di San Nicolò a Nicosia, da identificarsi nell'opera tutt'ora esistente nella navata sinistra della chiesa [fig. 9]⁶⁴. La società è documentata almeno fino al 1500, anno riportato sulla base della statua della *Madonna col Bambino*, ancora oggi custodita nella chiesa madre di

costava allo scultore un gruppetto di statue adespote, tra cui, la *Santa Caterina* della omonima chiesa di Mistretta, la sua 'copia' nella chiesa abbaziale di San Martino delle Scale e un'altra versione a Castanea; nonché la statua del santo eponimo nella chiesa di San Michele a Calatafimi e il *sarcofago di Elisabetta Amodei* nella chiesa di San Francesco a Palermo; fino alla *Madonna col Bambino* della chiesa madre di Petralia Soprana, datata 1495. Da solo o in collaborazione con Giovannello Gagini, l'Accascina attribuiva ancora al Mancino i rilievi della "cona" marmorea della chiesa madre di Collesano, nonché i portali della chiesa di Santa Maria La Porta a Geraci Siculo (datata 1491) e della chiesa madre di Mistretta (datata 1494): *Ivi*, pp. 304-307, figg. 47-54. Per un quadro di sintesi delle diverse opere attribuite allo scultore dalla critica successiva, cfr. M. C. Gulisano, ad vocem *Mancino Andrea*, cit.

⁶² P. Russo, *Una scultura, due scultori*, cit.

⁶³ G. Mendola, *San Martino fra l'ultimo Quattrocento e il primo Seicento attraverso i documenti*, in *L'eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*. Catalogo della mostra (Abbazia di S. Martino delle Scale, 23 novembre 1997-13 gennaio 1998) a cura di M. C. Di Natale e F. Messina Cicchetti, Palermo, 1997, pp. 291, 295-296. Simonetta La Barbera riconduce ad Andrea Mancino, in collaborazione con Antonio Vanella, le statue delle due sante, accostandovi per «affinità stilistiche» anche la *Madonna col Bambino (Madonna della Consolazione)* nella stessa chiesa, per la quale, dopo averne supposto, non senza confusione, «la paternità di Gabriele di Battista», riferendo a questi la *Madonna col Bambino* della chiesa madre di Marsala, riconoscimento già di Maria Accascina (*Sculptores Habitatores*, cit., p. 295, fig. 33), successivamente rettificato dal H. W. Kruft con l'identificazione della *Madonna del Soccorso* già in S. Maria della Grotta (vedi *supra* nota n. 39), e avere genericamente richiamato la «produzione di Giuliano Mancino», vira verso l'assegnazione ad Andrea Mancino: S. La Barbera, *La scultura marmorea dell'Abbazia*, in *L'eredità di Angelo Sinisio*, cit., pp. 247-249, figg. 1-3.

⁶⁴ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 51, n. 1.

Caccamo, commissionata ad entrambi l'anno precedente, come si ricava da una fonte secentesca [fig. 10]⁶⁵.

La doratura posticcia ottunde la lettura superficiale dell'intaglio delle ciocche intrecciate, divise e striate, che incorniciano il volto stereotipato della Madonna. Apprezzabile, nei limiti di una riproduzione seriale e schematica, la sciolta esecuzione del panneggio del manto, animato dall'andamento ondulato di curve e controcurve dei risvolti e dalle pieghe ad occhiello, coll'ampio giro a spigoli in corrispondenza della mano destra, eppoi spianato sulle spalle; mentre al di sotto si rilevano le pieghe delle vesti pressate e parallele, tipiche della maniera di Andrea Mancino. L'intaglio delle vesti del Bambino, al confronto, sembra patire un'esecuzione più dura e abbreviata. Appare più sommario e insicuro anche l'intaglio del rilievo alla base, raffigurante al centro la scena della *Natività* entro una grotta e, sulle facce laterali, le figure dell'*Annunciazione* (la *Vergine Annunziata* e l'*Angelo*) entro clipei di foglie d'alloro, alla maniera di Domenico Gagini.

Si vorrebbe attestarne l'esecuzione al solo Vanella, in considerazione del fatto che alla data riportata nella base della statua il suo socio doveva essere già passato a miglior vita⁶⁶. Ciò non dimeno nei primi tre mesi dell'anno, dal 20 gennaio in cui è registrato un pagamento⁶⁷ e fino al 4 aprile, quando se ne segnala la definitiva scomparsa, non è escluso che Andrea Mancino fosse ancora operativo. La data incisa sulla base, inoltre, dovrebbe riferirsi al momento della consegna dell'opera, come frequentemente accade di rilevare⁶⁸, e non è detto pertanto che debba necessariamente corrispondere a quella dell'esecuzione, tenuto conto del brevissimo lasso di tempo che intercorre dalla commissione. Cioè, non escluderei, per via stilistica, e sulla base di quanto prima osservato, una esecuzione della statua in collaborazione tra i due scultori. Fatto questo che ci riporta a quanto prima osservato a proposito delle forme di produzione invalse nelle botteghe del tempo in Sicilia. Tornando ad Antonio Vanella, al netto delle riscoperte non può dirsi, a mio avviso, che il giudizio del Di Marzo sullo scultore carrarese, ancorché si fondasse su poche opere in rilievo e su nessuna scultura a tutto tondo, non cogliesse nel segno⁶⁹.

⁶⁵ A. Cuccia, *Caccamo i segni artistici*, Caccamo 1988, pp. 42-43; G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., p. 44.

⁶⁶ G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., p. 44.

⁶⁷ Idem, *San Martino*, cit., p. 295.

⁶⁸ Si veda, ad esempio il caso della *Madonna col Bambino* già nel Castello di Carini, oggi nel civico museo, commissionata allo stesso Andrea Mancino nel 1488, probabilmente eseguita da Gabriele di Battista, da solo o in concorso col Mancino, e consegnata nel 1509, data riportata sulla base: P. Russo, *Una scultura, due scultori*, cit.

⁶⁹ Dalla *Custodia del Santissimo Sacramento* nella chiesa di San Nicolò a Nicosia (1499), che

Troppo evidenti i limiti propri della produzione statuaria documentata o riferibile alla società con Andrea Mancino, o attestata al solo Vanella successiva alla morte del socio. In questo senso anche la valutazione di Maria Accascina, che quel primitivo giudizio faceva proprio, sembra ad ogni buon conto resistere al tempo, là dove la studiosa osservava che la qualità artigianale dell'opera di Antonio Vanella non vada oltre la replica atona di «modi e tipi del repertorio già da trenta anni diffuso in Sicilia», facendo di esso un modesto rappresentante di quella sorta di «artigianato plastico di repertorio toscano» allora largamente praticato nell'isola⁷⁰.

Basti per ciò confrontare la statua di Caccamo con il suo presunto modello, la *Madonna Libera Inferni* della Cattedrale di Palermo⁷¹, per avvertirli tutti quei trent'anni di ritardo del maestro carrarese e del suo socio. Certo, a non tutti gli scultori del marmo attivi in Sicilia in quegli stessi anni si può richiedere il livello della scultura del Laurana, e il gusto arrendevole della committenza, specie di periferia, ebbe anche il suo peso.

Fa conto qui riconsiderare, nell'ottica del sodalizio e della logica della esecuzione in collaborazione che ne discende, un'altra statua di soggetto mariano: la *Madonna col Bambino*, denominata anacronisticamente la *Madonna della Vittoria*, di Nicosia [figg. 11-13]. La statua si trova nella stessa chiesa dove i due scultori avevano lavorato insieme allo scadere del XV secolo, collocata sopra l'altare del transetto destro. Essa si inserisce nella lunga filza di Madonne genericamente definite "gaginesche", diffuse per ogni dove nell'isola. Tra i primi a menzionarla, alla fine del Seicento, è il canonico della chiesa madre Bartolomeo Provenzale. Nel suo manoscritto egli scrive che la statua «di finissimo e candido marmo» è talmente bella «che qualunque inamora se devotamente la mira», rievocandone la grande devozione popolare sotto il titolo della *Madonna della Vittoria*, per celebrare la vittoria di Lepanto della flotta cristiana sui turchi, avvenuta nel 1571⁷².

ritenne di poter riconoscere nella custodia marmorea ancora oggi presente e recante la data 1500, alla decorazione in marmo della porta della chiesa di San Giovanni di Baida, nei pressi di Palermo (1506-1507), alla custodia tutt'ora esistente nella chiesa dell'Annunziata di Ficarra: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 51-52, 66-67 e i documenti citati alle note 1 (pp. 52-53), 4 (p. 66) e 2 (p. 67), vol. II, pp. 18-19, doc. XV; cfr. anche G. Mendola, *La 'Croce' stazionale...* cit., pp. 41, 70, figg. 4-5.

⁷⁰ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 324; Eadem, *Sculptores Habitatores*, cit., p. 307.

⁷¹ Vedi in merito A. Cuccia, *Caccamo*, cit., p. 42.

⁷² Per il manoscritto del canonico della Collegiata Chiesa di San Nicolò di Nicosia (ms. 1695), cfr. ora, B. Provenzale, *Nicosia. Città di Sicilia, Antica, Nuova, Sacra e Nobile*, a cura di S. Lo Pinzino, G. D'Urso, S. Casalotto, Assoro, 2015, t. II, pp. 34-35.

Sicché la tradizione locale ne inferì acriticamente l'esecuzione a quell'anno⁷³. Appare evidente come la sua datazione, per i modi stilistici che la caratterizzano, sia tuttavia da scalare di poco meno di cent'anni. L'opera è stata in tempi moderni pubblicata e commentata da Hanno-Walter Kruft nel suo fondamentale articolo su Gabriele di Battista del 1976. Lo studioso tedesco collocava la statua «stilisticamente a mezza strada tra Andrea Mancino e Gabriele di Battista», riscontrandovi affinità formali con le opere dei due scultori, spingendosi ad ipotizzare una loro collaborazione nell'esecuzione dell'opera⁷⁴.

È allora il caso di rilevare come i caratteri stilistici della statua, in parte evidenziati dal Kruft – dalla fisionomia al trattamento dei panneggi della figura, con i «bordi delle vesti che cadono a zig-zag paralleli» ovvero con «le pieghe angolose e l'orlo inferiore della veste che si ripiega con moto spezzato»⁷⁵ –, facciano parte della gamma di motivi geginiani, tipici di un repertorio di bottega condiviso, rielaborati e adattati alle loro creazioni con vaglio personale dagli scultori che quella industriosa officina frequentarono, o che vennero in contatto con i prototipi da essa prodotti. La differenza nel comune ricorso agli stessi motivi è semmai di carattere tecnico-esecutivo. La loro singolare riduzione, nel caso specifico della *Madonna col Bambino* di Nicosia, trova riscontro in un gruppo di opere che si collocano tuttavia fuori dal *corpus* di Gabriele Di Battista e che, pur mantenendo uno stretto legame con l'opera rara documentata dell'ineffabile Andrea Mancino, afferiscono soprattutto, a mio avviso, al catalogo oggi più sicuro di Antonio Vanella.

Le scanalature delle pieghe della veste della Madonna di Nicosia hanno scarsa profondità, mancano di quella ricchezza e di quella qualità plastica che è dato riscontrare nelle statue associate al nome di Gabriele di Battista (dalle prove documentate di Marsala – la *Madonna del Soccorso* nella chiesa madre, 1490ca. – ed Erice – la *Visitazione*, nella chiesa di San Giovanni Battista, 1497ca. –, a quelle che gli si possono attribuire, dalla *Madonna col Bambino* del Duomo di Taormina a quella di Carini, alla *Santa Caterina* nell'omonima chiesa sempre a Taormina), dove le superfici sono rifinite nel dettaglio, lavorate con raffinatezza e varietà, distinguendosi dalla lavorazione più uniforme e sommaria delle opere documentate di Andrea Mancino. Anche nella definizione del volto si colgono sensibili differenze dall'algida astrazione delle statue di Gabriele Di Battista: rispetto agli ovali geometrici e politici, dalla severa caratterizzazione, di quest'ultimo, la superficie

⁷³ Cfr., ad esempio, S. Gioco, *Nicosia diocesi. Erezione, comuni, monumenti*, Catania, 1972, p. 386.

⁷⁴ H.W. Kruft, *Gabriele di Battista*, cit., pp. 27, 31, fig. 26.

⁷⁵ *Ibidem*.

dei visi è lievemente espansa, cautamente dilatata, e racchiude un'espressione imbambolata e tipicizzata.

Nella statua di Nicosia si riscontrano dunque più strette affinità con le opere di Mancino e, soprattutto, di Vanella: nella lavorazione della testa, con la superficie piatta della fronte, la canna sottile e lunga del naso, con l'apice lievemente appuntito, le piccole e strette ali delle narici bucate dal trapano, l'accenno del rilievo della palpebra superiore sugli occhi rotondi e le sopracciglia unite alla radice del naso (si veda per esempio la *Madonna* prima citata di Petralia Soprana); nella resa della capigliatura a ciocche divise che incorniciano il viso, raccolte a tortiglione in trecce incise (come nella stessa statua di Petralia Soprana, quindi in quelle di Pollina e di Sutura), appena discoste da quelle più robuste e compatte, con una resa più compendiaria, che si riscontrano nelle stature delle *Sante Caterina e Agata* di San Martino delle Scale, o nella stessa *Madonna* di Caccamo [figg. 13-15].

Stringenti somiglianze si rilevano, inoltre, nella qualità laminacea dei panni, dai bordi affilati, dall'andamento del drappeggio a curve e controcurve, che ripiega con ritmo spezzato, nella conformazione della superficie del tessuto del manto che si increspa e si propaga ad alte creste concentriche: così a Patti, a Pollina, a Petralia Soprana; e qui nel comune madonita, tra le statue attribuite a Vanella nella chiesa madre, nel rilievo con la *Pietà* datato 1498⁷⁶ e nelle statue dei *Santi Pietro, Paolo e Giovanni Battista*, probabili parti di una cona smembrata⁷⁷ [fig. 16].

Altro tratto che caratterizza la rappresentazione plastica della testa, e che ricorre in maniera analoga nelle opere citate dello scultore, è l'evidenza della regione anteriore del collo (la regione sopraioidea), la schematica definizione del triangolo submentale, con la base delimitata dal corpo della mandibola e l'apice in corrispondenza dell'osso ioideo, nel suo innesto sul cilindro alto e stretto del collo [fig. 17].

Insomma, scartata l'ipotesi di una collaborazione per la *Madonna* di Nicosia tra Andrea Mancino e Gabriele Di Battista, rilevata dal probabile sodalizio tra lo stesso Mancino e Antonio Vanella, nell'esecuzione della statua è maggiormente rappresentata, a mio avviso, la maniera di quest'ultimo.

⁷⁶ Recentemente restituita al Vanella sulla base del contratto per la *Pietà* della chiesa madre di Pollina (22 marzo 1501): G. Mendola, *Note a margine*, cit., pp. 51-52 e M. De Luca, *Antonio Vanella e Bottega (not. 1475-1514), Rilievo con Pietà...*, in *Itinerario Gagginiano*, cit., pp. 124-125, con bibliografia precedente.

⁷⁷ G. Fazio, *Antonio Vanella (not. 1475-1514), Parti smembrate di ancona d'altare*, in *Itinerario Gagginiano*, cit., pp. 120-123, con bibliografia precedente.

Di Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro

Alla morte di Andrea Mancino, lo scultore Antonio Vanella stringe nuovi sodalizi. Dall'ottobre del 1508, per esempio, si data la società con Giandomenico Pellegrino, già sodale di Gabriele di Battista; ma ancor prima, nel settembre del 1499, per il completamento dei lavori di San Martino delle Scale, egli aveva ricercato la collaborazione degli scultori carraresi Nicola «de Nuchito» e Giuliano Mancino⁷⁸.

Il profilo di Giuliano Mancino, tra i principali interpreti di quel «manierismo artigianale» siciliano post-gagginiano scandagliato con acutezza da Maria Accascina⁷⁹, fu delineato per primo circa centoquarant'anni orsono, manco a dirlo, dall'abate Gioacchino Di Marzo⁸⁰. Sulla scorta delle carte d'archivio – più di una trentina di documenti riportati nelle note del primo volume, cui se ne aggiungono venticinque trascritti nel secondo volume della sua opera monumentale –, viene tracciato l'itinerario biografico e artistico dello scultore.

Documentato in Sicilia tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento⁸¹, vi sposò la figlia dello scultore lombardo Gabriele di Battista, scultore già affermato nell'isola, a riprova dello stretto intreccio tra dimensione familiare e vita artistica. Ma, soprattutto, come rileva l'abate palermitano, fu egli «in molta dimestichezza e comunanza di lavori e interessi» col suo conterraneo, Bartolomeo Berrettaro⁸². Testimoniato, quest'ultimo, ad Alcamo, dove Di Marzo gli attribuiva la realizzazione allo scadere del XV secolo dei rilievi in marmo della porta della principale chiesa della città, quelli nella porta della chiesa di Santa Maria del Soccorso, ed altri frammenti ancora. È certo, ad ogni modo, che nel 1503 entrambi gli scultori carraresi si trovavano a Sciacca, per sottoscrivere con i confrati di San Barnaba il contratto relativo alla esecuzione di una statua in marmo della *Madonna del Soccorso*, oggi in duomo. La statua venne lavorata e spedita via mare da Palermo, dove i due

⁷⁸ G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., p. 55-56 e pp. 65-66.

⁷⁹ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 326.

⁸⁰ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 103 e ss., che dedica a Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro l'intero terzo capitolo della sua opera. Successivi contributi hanno accresciuto e precisato il *corpus* delle opere dei due scultori carraresi. Oltre alle relative voci redatte da Maria Concetta Gulisano (*Berrettaro Bartolomeo e Mancino Giuliano*, in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., pp. 26-29 e pp. 199-200, con bibliografia precedente), cfr., più recentemente, A. Migliorato, *Una maniera molto graziosa: ricerche sulla scultura del Cinquecento nella Sicilia Orientale e in Calabria*, Messina, 2010, pp. 78-131, con una rassegna aggiornata delle opere, e relativa bibliografia.

⁸¹ Cfr. al riguardo G. Mendola, *La 'Croce' stazionale*, cit., pp. 55-56.

⁸² G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 104.

tenevano bottega comune, e poi rifinita sul luogo di destinazione⁸³. La loro bottega palermitana strategicamente ubicata, verosimilmente, nei pressi del piano della Marina, era frequentata da aiuti e giovani apprendisti, alcuni fatti venire proprio da Carrara⁸⁴. Accanto a manufatti già finiti, opere già belle e pronte per essere commercializzate (come nel caso della statua di *Santa Caterina* venduta al procuratore della maggiore chiesa di Castanea⁸⁵), oltre ai «lavori di figure», vi si producevano opere di minor impegno, quali colonnine e finestre in marmo per la vivace committenza laica ed ecclesiastica, impegnata in quegli anni nell'ammodernamento dell'aspetto esterno dei suoi edifici⁸⁶.

Nei diciassette anni di fecondo sodalizio (protrattosi fino all'autunno del 1517⁸⁷) Giuliano e Bartolomeo conducono un'intensa attività che li porta a distribuire le loro realizzazioni per tutta l'isola, dalle più popolose città costiere ai remoti paesi dell'interno, inviando di seguito i propri procuratori, per lo più soci, colleghi e parenti, ad esigere i crediti maturati «per toto il regno di Sicilia»⁸⁸.

Di Marzo enumera le loro opere, senza soluzione di continuità, dalla regione occidentale (ad Alcamo, a Monte San Giuliano, attuale Erice, a Marsala, a Mazara e Calatafimi⁸⁹), a quella orientale (nella Contea di Modica⁹⁰), dalla costa settentrionale (Termini e Palermo⁹¹) a quella meridionale (a Sciacca⁹²). Dalla costa all'interno (nelle Madonie, a Polizzi, a Caltavuturo, ad Enna⁹³), in un lungo arco di tempo che si stende dal 1499 al 1524.

Al tempo stesso, i due soci mantengono stretti contatti con propri concittadini, svolgendo una parallela attività commerciale di *import-export* di prodotti con la madrepatria⁹⁴. Nell'ambito di una dinamica diffusa, prima rilevata, essi acquistano in

⁸³ *Ivi*, p. 106.

⁸⁴ *Ivi*, vol. I, p. 136.

⁸⁵ *Ivi*, vol. I, p. 119, e vol. II pp. 34-35 doc. XXVII.

⁸⁶ *Ivi*, vol. I, pp. 118-119.

⁸⁷ *Ivi*, p. 132.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 117, 120-121 e nota 1, 126.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 105-106, 122, 126, 128-131, 140.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 117, 746.

⁹¹ *Ivi*, pp. 106-116, 110.

⁹² *Ivi*, p. 106.

⁹³ *Ivi*, pp. 111, 120-122, 127.

⁹⁴ Resta da chiarire il rapporto con quel *Mancino*, figlio di Giampaolo *Cagione*, cavatore, proprietario di una Cava a Polvaccio, uno dei principali fornitori di marmo di Michelangelo, scomparso nel 1518 ca.: C. Rapetti, *Michelangelo, Carrara e i Maestri di Cavar Marmi*, Firenze, 2002,

patria carrate di marmo, per sé o per rivenderle ai colleghi scultori; al pari, coltivano il commercio, altrettanto remunerativo, di generi alimentari acquistati in Sicilia e rivenduti a Carrara «o nella riviera di Genova», fruttuosa attività che gli procacciò una «qualche agiatezza»⁹⁵.

Appena qualche anno dopo lo scioglimento della società, Giuliano Mancino redige a Palermo il suo testamento. È il 30 giugno del 1519 e lo scultore, malato, sente approssimarsi la fine dei suoi giorni. Vi nomina gli eredi del cospicuo patrimonio di beni mobili e di proprietà accumulate tra la Sicilia e la sua terra d'origine, Carrara; disponendo inoltre la sua sepoltura nel convento di San Francesco, accanto ai colleghi scultori e marmorari⁹⁶. Né i figli poterono raccogliere l'eredità artistica del padre, come rileva il Di Marzo, ché questi lo seguirono di lì appresso nella tomba⁹⁷. Benché in società, i due scultori non disdegnano di assumere incarichi in proprio. Di Marzo considerava il Mancino «superiore alquanto in merito all'altro», il Berrettaro, dotato di «minore arte», nelle cui sculture avvertiva «inferiorità dello stile ed il molto difetto di sviluppo e di espressione»⁹⁸. Tra le prove più ragguardevoli riferite da Di Marzo a Giuliano Mancino è la cona di Erice [fig. 18]⁹⁹. La prima di una serie tipologica fortunata e assai richiesta in "provincia". Seguì a qualche anno di distanza la pala d'altare ancora oggi visibile nella chiesa di San Tommaso a Enna [figg. 19-29], che reca la data 1515 e che Di Marzo riteneva prova esclusiva di Giuliano Mancino, spinto in ciò da un documento poco più tardo relativo ad una procura fatta a Palermo il 3 aprile del 1518 dallo scultore, allo scopo di recuperare a Castrogiovanni, l'allora toponimo di Enna, certe somme a lui dovute, per non meglio specificati lavori eseguiti in forza di un contratto non più reperibile¹⁰⁰. A ciò aggiungendosi, secondo l'abate palermitano, una «totale corrispondenza, che corre fra le sculture di essa custodia con quelle dell'altra dianzi descritta di Giuliano medesimo in Erice, mostrando con analoghi pregi e difetti un identico grado di sviluppo e quasi il lavoro di uno stesso scalpello»¹⁰¹. Nell'opera si scorge ad ogni modo l'intervento di mani diverse: più debole lo scalpello del maestro che scolpi

pp. 20, 26, 30, 37, 47, 51 e passim. Cfr. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 104.

⁹⁵ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 125-126.

⁹⁶ *Ivi*, vol. I, pp. 134-135, vol. II, pp. 36-39 doc. XXIX.

⁹⁷ *Ivi*, vol. I, p. 135, vol. II, pp. 39-41 doc. XXX.

⁹⁸ *Ivi*, vol. I, pp. 116, 125, 128, 129.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 122-125.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 127-128, nota 1. Cfr. anche M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 328 e fig. 12.

¹⁰¹ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 128.

le figure degli *Evangelisti*, dell'*Annunciazione*, della *Pietà* e degli altri rilievi figurati della cona [figg. 25-29], rispetto all'algido plasticismo delle statue dei *Santi* e della *Madonna col Bambino* nelle nicchie del registro centrale [figg. 20-24].

Alla pala marmorea di Enna, in tempi più recenti, gli studiosi hanno aggiunto, nell'area interna dell'isola, quella ancor oggi conservata nella basilica di San Leone ad Assoro, la cui epoca di realizzazione, coincidente con l'opera di Enna, è parimenti dedotta dall'iscrizione che corre lungo la fascia inferiore [fig. 30]¹⁰². Di Marzo, non avendola potuta vedere direttamente, non prendeva posizione in merito alla sua esecuzione¹⁰³. «Grandiosa ma fredda», la reputava Enzo Maganuco, nonché «tipicamente lombarda»: con le figure «dure e asprigne nè mai si potrebbero avvicinare a quelle di scuola gagesca»¹⁰⁴. Attribuita, cionondimeno, ad Antonello Gagini, ma senza fondamento alcuno, è stata quindi ricondotta alla bottega di Bartolomeo Berrettaro e Giuliano Mancino, che forse presero in carico una precedente commessa dello stesso Antonello¹⁰⁵.

Le due "cone" furono dunque concepite nello stesso orizzonte temporale e sulla base di un identico schema compositivo. Si articolano in più livelli sovrapposti, con ripartizione verticale e stesso numero di statue a tutto tondo nei cinque comparti del registro mediano. In entrambe la statua della *Madonna col Bambino* campeggia al centro della composizione, entro una nicchia dalla calotta decorata a conchiglia affiancata da quattro *Santi*, due per lato, raffigurati in scala minore, anch'essi alloggiati in edicole classicheggianti [figg. 19-20, 30-31]. E uno stesso gusto classicheggiante permea la decorazione delle partiture architettoniche delle due pale d'altare, più pregnante in quella di Assoro. In merito alla forma plastica, le accomuna uno stile rigido, legnoso, non privo di passaggi insicuri e sommari.

¹⁰² Cfr. B. Patera, *Francesco Laurana e la cultura lauranesca in Sicilia*, in Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte (Roma, C.N.R. 1978), («Quaderni de 'La ricerca scientifica'», n. 106), Roma, 1980, p. 230. Lo studioso riconduce la sua esecuzione all'ambito di un diffuso fenomeno di «lauranismo siciliano» manifestatosi a partire almeno dall'ultimo decennio del Quattrocento, e strettamente conseguente a un ipotetico ritorno in Sicilia di Francesco Laurana a fine secolo. Per entrambe le "cone" scolpite, Enna e Assoro, cfr. A. Migliorato, *Una maniera*, cit., p. 117.

¹⁰³ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, nota 2, p. 394.

¹⁰⁴ E. Maganuco, *I Gagini e la scultura del Cinquecento in Sicilia*, Urbino, 1940, p. 95.

¹⁰⁵ Per l'attribuzione ad Antonello Gagini: G. Gnolfo, *Una cona di Antonello Gagini nella Basilica di Assoro*, Modica 1969; si vedano quindi H. W. Krufft, *Antonello Gagini*, cit., pp. 35-36 e tav. 192, che la sottrae decisamente alla firma di Antonello Gagini, e la riconduce all'ambito della società Mancino-Berrettaro.

Già Di Marzo osservava come le figure dei santi Tommaso, Niccolò di Bari, Agata e Lucia, nella prova di Enna, fossero «statuette di buono stile, ma tozze in vero alquanto e mancanti di perfetto sviluppo»¹⁰⁶. Le statue della cona di Enna, nessuna esclusa, precisa Maria Accascina, sono espressione della tipica «maniera fredda e ripetitiva», di «scarsa elaborazione fantastica», di Giuliano Mancino, di quell'«accademismo stilistico di una frigidità esasperante» che caratterizza i modi dello scultore¹⁰⁷. Sulla stessa lunghezza d'onda è Benedetto Patera, che inserisce entrambe le opere nell'ambito di quel «lauranismo siciliano» di fine secolo che riprende e ripete «semplificandoli e irrigidendoli in formule convenzionali... schemi formali dello scultore dalmata», notandovi «il ripetersi sempre più stanco e senza fantasia di schemi ormai logori»¹⁰⁸.

È questa, per come rilevato dalla critica, pur tuttavia la forma attraverso cui si diffuse lo stile scultoreo classicheggiante in provincia. Al riguardo, accanto ai due significativi esemplari di Enna e di Assoro, precedendoli nel tempo, va qui considerata anche la «yconam marmoream» della chiesa di Santa Maria Maggiore di Nicosia [fig. 32]. La cona, che fu commissionata alla fine del Quattrocento ad un Antonello Gagini appena ventenne, ma già titolare di bottega a Messina, non giungerà in città prima dell'inizio del secondo decennio del Cinquecento¹⁰⁹. Anch'essa è strutturata in più registri sovrapposti, si erge per circa otto metri d'altezza. Fu realizzata su un perduto disegno autografo del 1499, data del primo contratto stipulato con il presbitero della chiesa nicosiana, Giovanni Capra, ma eseguita in larga parte dalla bottega, che la portò a termine nella primavera del 1512 (l'iscrizione con la data 20 ottobre 1512 stabilisce l'epoca della sua collocazione nella chiesa). Dovremmo così considerare l'opera di Nicosia il primo documento figurativo certo dell'apparizione della pala d'altare rinascimentale in marmo nel territorio, e la sua ordinazione un'ulteriore testimonianza della precoce apertura del pubblico locale al nuovo stile scultoreo.

Al principio del secondo decennio del XVI secolo, dunque, fa la sua comparsa la pala d'altare in marmo nel 'nuovo stile', e le opere appena citate – nelle quali

¹⁰⁶ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 127-128.

¹⁰⁷ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 328.

¹⁰⁸ B. Patera, *Francesco Laurana e la cultura*, cit., pp. 229-230.

¹⁰⁹ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 182-183, 200-201, 260-264, vol. II, p. 58 doc XLIV, p. 85 doc. LXII; H. W. Kruft, *Antonello Gagini*, cit., p. 35, pp. 384-385 cat. 74, tavv. 32-34. Nel 1757, la chiesa andò distrutta da una frana, e la pala d'altare, recuperata dalle macerie, venne pazientemente ricomposta nell'abside della nuova chiesa, riedificata a partire dal 1767, dove si trova tutt'oggi.

si riscontra l'impiego dello schema tipologico-strutturale dei polittici monumentali rinascimentali in circolazione nella penisola, mediato dal processo di adattamento locale della cona di Santa Maria Maggiore a Nicosia – bene esemplificano, per certo verso, la dinamica dei trasferimenti culturali cui si accennava in premessa¹¹⁰. Ora, non è certo questo il luogo per stendere un regesto più o meno esaustivo ed aggiornato delle opere dei due scultori carraresi. Alle opere già citate mi limito qui ad aggiungere piuttosto la segnalazione di una statua inedita – a mia conoscenza –, e che a mio giudizio si iscrive nell'ambito culturale appena rievocato. Si tratta della *Madonna col Bambino* in marmo proveniente dall'ex monastero benedettino di Fundrò, che sorgeva nei pressi di Enna, ed è oggi conservata nella chiesa di San Rocco a Piazza Armerina [figg. 33-34].

La statua, ubicata sull'altare maggiore della chiesa, rientra a ben vedere nella serie di quei prodotti assai somiglianti che sono stati attribuite a Giuliano Mancino, a partire dalla *Madonna della Catena* nella chiesa madre di Sciacca [fig. 35]. La statua di Sciacca fu commissionata invero a Bartolomeo Berrettaro nel 1506¹¹¹. Maria Accascina, tuttavia, che non conosceva il documento di commissione, avendone ad ogni modo identificato il committente, Giovanni Maurici, e circoscritto esattamente il tempo di esecuzione, tra il 1503 e il 1507, di fatto la accreditava credibilmente al solo Mancino, sulla base del confronto con la statua a questi commissionata nel 1508, e in quello stesso anno collocata nell'altare maggiore della chiesa Madre di Polizzi, dov'è tutt'ora visibile malgrado le modifiche subite dalla chiesa [figg. 36-37]¹¹². Lo scultore, per espressa volontà del committente

¹¹⁰ Si veda, ad esempio, la "cona" di Santa Cita a Palermo, realizzata nel 1516, ma il cui progetto, come ha giustamente evidenziato Marco Rosario Nobile, rimonta al 1503, vale a dire a quegli stessi anni in cui Antonello e bottega mettevano mano alla "cona" della chiesa di Santa Maria Maggiore di Nicosia (commissionata quattro anni prima). L'opera di Palermo può forse rappresentare il modello a partire dal quale si sviluppa la versione 'moderna' del genere in Sicilia, a suo turno elaborata sull'esempio degli altari tosco-napoletani: M. R. Nobile, *Antonello Gagini "architetto": 1478 ca.-1536*, Palermo, 2010, pp. 38-39. Sulla "cona" di Santa Cita: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 188-192, 270 e ss., vol. II, pp. 61-64, 92-93 docc. XLVII-XLVII, LXIX-LXX; H. W. Kruft, *Antonello Gagini*, cit., p. 408, cat. 98, tavv. 35-43. Mentre è fuorviante, a mio parere, il riferimento ai "retablos spagnoli", asserito da S. La Barbera Bellia, *La scultura della Maniera in Sicilia*, Palermo, 1984, pp. 18-19, e ribadito in Eadem, *Antonello Gagini a Santa Cita*, in *La Chiesa di Santa Cita. Ritorno all'antico splendore*, a cura di M. C. Di Natale, Palermo, 1998, pp. 78-79.

¹¹¹ I. Navarra, *Arte e storia a Sciacca Caltabellotta e Burgio. Dal XV al XVIII secolo*, Foggia, 1986, pp. 25 e 82 nota 57.

¹¹² M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 329, e fig. 9. Cfr. anche B. Patera (*Bartolomeo Berrettaro e Giuliano Mancino (attr.)*), *Presepio (1511)*, in *Opere d'arte restaurate nelle province*

rappresentata nell'atto di ordinazione, doveva qui prendere a modello la statua della *Madonna col Bambino* commissionata trentasette anni prima a Domenico Gagini, ma riferibile alla bottega, presente nella cappella dello Scuro, a sinistra dell'altare maggiore, di giuspatronato del magnifico Vincenzo Notarbartolo, dov'è tutt'oggi, recante incisa alla base la data 1473 [fig. 38]¹¹³.

Nulla di più distante sul piano dello stile dall'opera di Giuliano Mancino, come dovette ammettere lo stesso Di Marzo, la quale piuttosto, riconobbe Maria Accascina, appare essere come la «traduzione rusticana» della statua di Sciacca prima citata. In quest'ultima la studiosa individuava il modello da cui discende una serie stilisticamente coerente di Madonne con il Bambino, tra loro assai simili, a partire dalla *Madonna col Bambino* del Santuario di Chiaramonte Gulfi [figg. 39-40]¹¹⁴. Analogo partito stilistico seguono le statue del gruppo dell'*Annunciazione* della chiesa di San Giuseppe a Caltavuturo¹¹⁵.

A questo gruppetto affini, con minore o maggiore grado di aderenza stilistica al modello, oltre alla *Madonna del cardellino* nella stessa chiesa madre di Sciacca, già pubblicata da Maria Accascina¹¹⁶, e alla *Madonna col Bambino* della cona di Assoro, precedentemente citata [fig. 31], si possono richiamare gli esemplari di analogo soggetto della chiesa madre di Sclafani Bagni [figg. 41-42] e della chiesa madre di San Mauro Castelverde [fig. 43], ubicata quest'ultima nella edicola centrale della pala d'altare datata 1514, commissionata da tale Andrea De Marta; e ancora, in un formato più grossolano, appesantita dalle ridipinture posticce, la *Madonna col Bambino* della chiesa madre di Caltavuturo (1513), proveniente dalla chiesa di santa Maria della Balata¹¹⁷.

La statua di Piazza Armerina appartiene dunque alla stessa serie. Essa ripropone

di Siracusa e Ragusa, III (1990-1992), a cura di G. Barbera, Siracusa, 1994, pp. 32-36, spec. p. 33, che segue l'Accascina. Per la statua di Polizzi, cfr. G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 111, vol. II, pp. 30-31 doc. XXIV; V. Abbate, *Revisione di Antonello Panormita*, in «B.C.A. Sicilia», III/1-2-3-4 (1982), pp. 40-41, fig. 1; Idem, *Inventario polizzano. Arte e società in un centro demaniale del Cinquecento*, Palermo, 1992, p. 95 nota 3.

¹¹³ Per la commissione a Domenico Gagini nel 1471 della statua nella cappella dello Scuro: V. Abbate, *La Venerabile Cappella*, cit., p. 27.

¹¹⁴ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 329, e nota 22.

¹¹⁵ Ibidem. Vedi ora S. Anselmo, *La scultura marmorea*, in *Caltavuturo. Atlante dei Beni Culturali*, a cura di L. Romana, Palermo, 2009, pp. 205-206, con bibliografia precedente.

¹¹⁶ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 327 fig. 8.

¹¹⁷ Per le prime due: S. Anselmo, *Le Madonie. L'arte e la storia*, Palermo, 2021, seconda edizione, pp. 232-233, 249; per la statua di Caltavuturo: Idem, *La scultura marmorea*, cit., pp. 202-203, con bibliografia precedente.

i medesimi caratteri: vi si scorge la stessa «volontà di far volume saldo e chiuso», la dura modellazione delle forme, le superfici levigate, con l'ovale polito della testa impostato «sul collo tornito e alto»¹¹⁸; il panneggio del manto caratterizzato dalla astratta propagazione di pieghe ad onde ellittiche, concentriche e replicate, in corrispondenza della gamba destra; il drappeggio di pieghe tubolari raccolte sul fianco sinistro, che ricadono ampie e verticali. In alcuni esemplari, come a Sciacca a Chiaramonte e a Polizzi, si legge inoltre l'accento di un lieve *hanchement* gotico della figura, che si ritrova con maggiore evidenza nella statua della *Madonna col Bambino* riposta nell'edicola centrale della cona di San Tommaso di Enna del 1515 [fig. 20]¹¹⁹. Probabile campata cronologica entro cui collocare anche l'esecuzione della statua di Piazza Armerina.

Gli ultimi esemplari citati, come si è detto, si datano alla prima metà del secondo decennio del Cinquecento. Si pensi allora che, ben cinque anni prima della commissione della statua di Polizzi al Mancino, Antonello Gagini firmava e datava la statua della *Madonna col Bambino* detta *Madonna della Scala*, scolpita a Messina, nella Sicilia orientale, dove lo scultore teneva bottega, e di qui inviata a Palermo, nell'altro capo dell'isola, dove si trova tutt'oggi, custodita in cattedrale. La statua reca la data 1503, ed ha ben altra cifra stilistica rispetto a quanto fin qui osservato, pienamente classicheggiante. E che non si tratta di una sorta di *hapax* nella produzione del periodo dell'autore lo dimostrano le statue della *Madonna col Bambino* oggi a Palermo, alla Galleria di palazzo Abatellis, e a Catania, nella chiesa di Santa Maria di Gesù, che Antonello Gagini scolpiva in maniera analoga negli stessi anni¹²⁰.

Pertanto, se il confronto ci aiuta a meglio comprendere, per un verso, il punto di vista del Di Marzo e il ruolo assegnato ad Antonello Gagini nel 'Risorgimento' della scultura in Sicilia; come pure, per altro verso, le riserve e il severo giudizio di Maria Accascina sul «manierismo artigianale di scarsa validità», ripetitivo e attardato, degli scultori toscani e lombardi che operarono in quei primi decenni a cavaliere tra i due secoli; allo stesso tempo una spontanea conclusione che se ne può trarre rispetto alla nostra narrazione consiste nella considerazione di come quegli approdi, pur fondativi per la rinascita della scultura lapidea in Sicilia, fossero già divenuti, a questa data, una deriva, di cui la *Madonna* di Sciacca e le sue repliche rappresentano solo la punta emergente.

¹¹⁸ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 329.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 328.

¹²⁰ H. W. Kruff, *Antonello Gagini*, cit., pp. 373, 386, 409 cat. nn. 33, 79, 102, tavv. 9-14.

“Magister Bartholomeus de Birrittario faber marmorarius”

Caso davvero singolare infine quello di Bartolomeo Berrettaro, che fu in Sicilia, ad Alcamo, forse già nel 1499, data incisa nel portale laterale della chiesa madre attribuitogli da Gioacchino Di Marzo¹²¹, e che sopravvisse al suo socio di una manciata d’anni (mancando ai vivi, come scrisse Di Marzo, nell’estate del 1524)¹²². Nel mezzo, il lungo sodalizio con Giuliano Mancino: sedici anni di intensa e prolifica impresa artistica in comune, dal 1501 al 1517. Ciò nondimeno la sua personalità artistica appare alquanto sfuggente e imprecisa.

Di Marzo, lo abbiamo detto, lo considerava artista mediocre, dal «gretto e stentato stile»¹²³, per quanto la sua opera fosse largamente richiesta dalla committenza locale ed egli diffusamente operoso, specie nella regione occidentale dell’isola, avendo stabilito dimora per qualche tempo ad Alcamo. Anche se nessuna delle opere superstiti ivi accreditategli risulta supportata da documenti (dalle sculture del citato portale, ai rilievi della porta d’accesso alla sagrestia nella stessa chiesa madre, datata 1505, ad analoghe realizzazioni nelle chiese di Santa Maria del Soccorso e di Santa Maria di Gesù)¹²⁴. Certo, misurate col metro dell’opera del Gagini, al Di Marzo le prove degli altri scultori, e tra di essi Bartolomeo Berrettaro, dovettero apparire ben poca cosa! Gli studiosi, dal canto loro, sulla scorta di Di Marzo, sogliono attribuire allo scultore carrarese, tra le opere riferite ai due soci, le prove più deboli, quelle cioè caratterizzate da una maniera stracca, monotona, ripetitiva, come osservava Maria Accascina, condividendo il fin troppo severo giudizio dell’abate palermitano¹²⁵.

¹²¹ G. Di Marzo, *I Gagini, cit., vol. I*, p. 105; seguito dal sacerdote V. Regina, *Antonello Gagini e le sculture cinquecentesche in Alcamo*, presentazione di V. Scuderi, Alcamo, 1969, p. 43.

¹²² Muore tra il 3 agosto e il 15 settembre 1524: G. Di Marzo, *I Gagini, cit., vol. I*, p. 154, vol. II, p. 52 doc. XLI.

¹²³ *Ivi*, vol. I, p. 143.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 105-106, 115; V. Regina, *Antonello Gagini, cit.*, pp. 43, 64 e tavv. 19-21. Tra le commissioni documentate nel 1519, sono un arco marmoreo per la cappella di tal Battista Perfetto, nella matrice, e una piccola “cona” destinata alla cappella dedicata a Stefano Adragna, ordinatagli dagli eredi nella chiesa dell’Annunziata o del Carmine: cfr. G. Di Marzo, *I Gagini, cit.*, vol. I, pp. 132, 142-144, vol. II p. 46 doc. XXXVI. Per altre opere ad Alcamo, attribuite a Berrettaro e al suo socio, Giuliano Mancino, tra cui le statue di *San Giovanni Battista* e della *Madonna col Bambino* nella chiesa dei frati Minori di San Francesco intitolata a Santa Maria di Gesù; il paliotto dell’altare della Madonna di Fatima nella chiesa madre; la statua della *Madonna del Soccorso* nell’omonima chiesa, ridefinita nel 1545 da Giacomo Gagini: V. Regina, *Antonello Gagini, cit.*, pp. 43-44, 63, 67, tavv. 22-24, 26.

¹²⁵ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino, cit.*, pp. 328, 333. Benedetto Patera, ad esempio, do-

Al netto delle molteplici menzioni nella carte d'archivio, con o senza Giuliano Mancino, e delle tante attribuzioni, da solo o in società con Giuliano Mancino o altri marmorari, quali opere dunque gli si possono attribuire con certezza, e a partire dalle quali provare a ricomporre la sua identità artistica?

Volendo rintracciare la cifra del suo scalpello, occorrerebbe passarne al setaccio il friabile catalogo, spigolando tra le opere documentate, disinteressandosi almeno in parte alle tante attribuite¹²⁶: tra quelle commissionate in società con Mancino, da Sciacca a Palermo, a Termini Imerese; ovvero soppesando quelle documentategli autonomamente, senza Mancino, a Mazara del Vallo e Marsala, e ancora a Sciacca, fino alle più tarde di Nicosia e Pizzo in Calabria¹²⁷.

Così, insieme al Mancino gli è commissionata nel giugno del 1503, a Sciacca, in provincia di Agrigento, la statua in marmo della *Madonna del Soccorso*, destinata alla chiesa dei Confrati di San Barnaba, per la quale è pagato il 22 ottobre del 1504 (consegnata e collocata nel 1508); e, nello stesso anno, l'ancona per l'altare maggiore della chiesa di Santa Margherita (consegnata nel 1512). Risale al 24 febbraio 1509 il contratto stipulato dai due soci col reverendo del monastero delle Giummare, per una porta marmorea e una cona recante la raffigurazione del Crocifisso¹²⁸. Rimonta invece al 1506 la commissione prima citata al solo «Magister Bartholomeus de Birrittario faber marmorarius habitator urbis Panhormj» della statua della *Madonna della Catena* nella chiesa madre, che lo scultore consegnò il

vendo discernere tra lo scalpello dell'uno e lo scalpello dell'altro nel medesimo altorilievo raffigurante il *Presepio* a Modica che egli riferiva ai due scultori, scorgeva nella figura di San Giuseppe «certa durezza e saldezza plastica», vicina ai modi dei rilievi di Assoro, nel *Monumento Valguarnera* nella tribuna della basilica di San Leone, e propria della maniera di Mancino, mentre a Berrettaro riconduceva «la più morbida ed animata figura della Madonna»: B. Patera, *Bartolomeo Berrettaro*, cit., p. 34.

¹²⁶ Tra le opere attribuite al solo Berrettaro, ad esempio, nella regione sud-est dell'isola, nella "Contea di Modica", sono ricordate due statue della Madonna, rispettivamente una *Madonna della Neve* nella chiesa di San Giorgio, e una *Madonna del Soccorso* in quella di San Giacomo, quindi un *Presepio*, chiesa di San Giuseppe, datato 1511, tutte nella città di Modica: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 117; M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., pp. 329 e 335 nota 22.

¹²⁷ Per un regesto più recente dell'attività dello scultore: M. C. Gulisano, ad vocem *Berrettaro Bartolomeo*, cit., pp. 26-28; e, per ulteriori aggiunte e precisazioni: A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 112-131.

¹²⁸ I. Navarra, *Opere di scultura sconosciute di Bartolomeo de Birrittario e suo socio in Sciacca da documenti inediti (Cona di S. Margherita, Porta e Crocifisso delle Giummare da documenti inediti)*, Benevento, 1984, pp. 5 e ss.; Idem, *Arte e storia*, cit., p. 26. Cfr. anche G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 106, vol. II, pp. 24-25 doc. XIX.

21 febbraio 1507¹²⁹. Ma, come si è anticipato, è probabile che la statua rientrasse, quanto meno, tra i prodotti confezionati dall'avviata bottega in comune. Si tratta invero di opere diseguali, dove difficile è stabilire cosa spetti all'uno e cosa all'altro scultore.

Dovremmo così giudicare tra ciò che resta della custodia o cona marmorea destinata alla cappella del Corpo di Cristo dell'antica matrice di Termini Imerese, commissionata ai due scultori il 6 giugno del 1504, che tra il 1507 e il 1509 risulta già finita nella loro bottega palermitana e pronta per essere spedita. Senonché l'opera fu trattenuta dall'arcivescovo di Palermo, in ragione di alcuni crediti che questi vantava sulla chiesa di Termini, tra le proteste degli scultori che ne richiedevano in "dissequestro", e nel 1517 compare tra le commissioni ancora da ultimare rimaste in carico al Berrettaro allo scioglimento della società. Il Di Marzo riteneva ne facessero parte, tra le sculture che si conservano ancora oggi all'interno del nuovo edificio intitolato a San Nicola di Bari, dopo la distruzione e l'ingrandimento dell'antica chiesa dedicata a Santa Maria La Nova (tra il XVII e il XVIII secolo), le statue della *Madonna in trono col Bambino* e le quattro di medio formato raffiguranti i *Santi Pietro, Paolo, Giacomo* e il *Battista*, già collocate nella facciata del tempio, dove egli le vide alla fine dell'Ottocento, attribuendo le prime tre a Giuliano Mancino, e le altre due al Berrettaro¹³⁰. Invero l'esecuzione delle statue dovrebbe riferirsi all'incarico conferito a Francesco del Mastro nell'aprile del 1513 dall'allora procuratore della Cappella del Corpo di Cristo, Francesco la Indovina, per l'esecuzione di una monumentale custodia di buon marmo proveniente da Carrara destinata a detta cappella, opera completata prima del 1517¹³¹. Se dunque il *San Giacomo* può essere confermato a Francesco del Mastro [fig. 46], per la statua della *Madonna col Bambino* credo vada considerata l'affinità con la statua della *Madonna* al centro del cosiddetto *Trittico Notarbartolo* nella chiesa madre di Polizzi Generosa [figg. 44-45 e fig. 54]¹³².

È ancora più complicato esprimere un ponderato giudizio sulle grandi decorazioni

¹²⁹ I. Navarra, *Arte e storia*, cit. p. 25, e p. 82 nota 57.

¹³⁰ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 106-108, vol. II, pp. 26-27 docc. XX-XXI, pp. 35-36 doc. XXVIII. Cfr. anche M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., pp. 328, 330, 333-334 figg. 14-15, 20, con l'attribuzione a Bartolomeo Berrettaro delle statue dei *Santi Pietro, Paolo* e *Giacomo*, a Giuliano Mancino, quella di *San Giovanni*, riconducendo quindi a Francesco del Mastro la statua della *Madonna col Bambino*.

¹³¹ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 147-148, vol. II, pp. 47-48 doc. XXXVII.

¹³² Cfr. A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 114-115, figg. 1-2, che assegna a Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro la statua della *Madonna col Bambino*, e a Bartolomeo Berrettaro, con la possibile collaborazione di Francesco del Mastro, il *San Giacomo*.

scultoree realizzate a Palermo in società con Giuliano Mancino per le chiese di San'Agostino e Santa Maria degli Angeli (detta la Gancia), non avendo contezza visiva delle loro forme originarie. Sappiamo che nell'estate del 1504 i due soci si erano impegnati con Giorgio Bracco per l'esecuzione di alcune opere in marmo bianco proveniente da Carrara, destinate alla tribuna della chiesa di Sant'Agostino, ovvero: un grande arco istoriato, l'altare maggiore sorretto da quattro Virtù cardinali, un monumento sepolcrale con la raffigurazione delle tre Virtù teologali, nonché due porte scolpite che mettevano in comunicazione la tribuna con la sagrestia e il convento. Col rifacimento della chiesa, nel tardo Seicento, la quasi totalità della decorazione andò distrutta, i frammenti superstiti furono riassemblati nel portale laterale della chiesa¹³³. Poco più tardi (il 27 febbraio XIII indizione 1509 [1510]), il barone di Prizzi, Carlo Villaraut, commissionava alla 'ditta' dei due scultori i lavori per la tribuna della chiesa della Gancia. I lavori comprendevano anche, analogamente a quanto realizzato per Sant'Agostino, un altare con le quattro Virtù cardinali. La grandiosa tribuna marmorea e l'altare maggiore andarono però distrutti all'inizio dell'ottavo decennio del XVII secolo, con la rovina del transetto e del presbitero, ricordata dalle fonti¹³⁴.

Per le opere documentate al solo Berrettaro, è invece nel Val di Mazara che dovremmo spostare la nostra attenzione. A Mazara del Vallo egli scolpiva il portale con la raffigurazione di episodi della vita di Sant'Egidio nell'omonima chiesa. L'opera, oggi visibile in chiesa madre, commissionatagli nel maggio del 1514, fu tuttavia portata a termine e consegnata dieci anni dopo, nel 1525, dopo la morte dello scultore¹³⁵. A Marsala ricevette il primo febbraio del 1518 la commissione per la custodia marmorea in forma di grande polittico destinato alla cappella del Sacramento nella chiesa madre, che però lo scultore non portò a compimento. Della sola parte da egli eseguita resterebbero, secondo Di Marzo, il registro centrale con il ciborio, i rilievi con i quattro *Evangelisti*, le figure di *San Giuseppe* e *San Crispino* – vale a dire i santi protettori dei falegnami e dei calzolari che, con i fabbri e i sarti, rappresentavano la confraternita delle cosiddette "Quattro Maestranze" cui apparteneva il patronato della cappella –, una figura appena abbozzata di *San Crispiniano*, alcuni elementi dell'arco con quattro *Serafini*, e nella predella la raffigurazione

¹³³ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 108-110, vol. II, pp. 28-30 doc. XXII; cfr. P. Biagio Ministeri OSA, *La chiesa ed il convento di S. Agostino a Palermo*, Palermo 1994, pp. 40-46.

¹³⁴ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 113-115, vol. II, pp. 32-34 doc. XXVI.

¹³⁵ *Ivi*, vol. I, pp. 129-131, il documento di allogazione è riportato in nota 1 a p. 130. Di Marzo vi accostava, per analogia, il portale proveniente dall'antica chiesa di San Giuliano a Trapani, oggi custodito presso il Museo di Palazzo Pepoli: *ibidem*. Cfr. anche M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 328.

a mezzo busto di *Cristo con sei Apostoli*. Tutti pezzi che alla morte dello scultore giacevano nella sua bottega, e che pure il fratello Antonino avrebbe voluto mettere in opera, e completare così la costruzione della custodia, onorando l'impegno¹³⁶. Cosa che però avvenne solo più tardi, per intervento di Antonello Gagini e del figlio Giandomenico, i quali subentrarono ai Berrettaro in ragione di un nuovo contratto stipulato il 22 ottobre aprile del 1530¹³⁷. È difficile oggi distinguere nella cona di Marsala, che subì ulteriori rimaneggiamenti a seguito degli incidenti occorsi alla chiesa (l'incendio del 1540, e il crollo della cupola nel 1893), la mano dello scultore carrarese [figg. 47-48]¹³⁸.

Infine, tra le altre opere documentate, è ancora a Sciacca che va tenuto in conto il rifacimento del portale settentrionale della chiesa di Santa Margherita. Nell'opera, già commissionata e intrapresa da Pietro de Bonitate e Francesco Laurana, Berrettaro scolpì la lastra centrale della lunetta con la figura della Santa eponima¹³⁹. Il rilievo, allineato alle prove isomorfe di un Andrea Mancino, da solo o in collaborazione con Giovannello Gagini, piuttosto che con Antonio Vanella, ovvero del suo socio Giuliano Mancino, non appare sufficiente da solo a definire la maniera del Berrettaro.

Le prove più tarde, successive allo scioglimento del sodalizio con Giuliano Mancino, vedono lo scultore impegnato nel completamento dei lavori ad esso spettanti nella ripartizione tra i soci delle commesse inevase. Oltre alla cona per la principale chiesa di Termini Imerese, cui si è fatto cenno, vi è quella, mai completata, per il duomo di Polizzi Generosa, avendone lo scultore, con pubblico contratto nel marzo del 1521, rinnovato l'impegno assunto dodici anni prima dalla società¹⁴⁰. Anche

¹³⁶ Contratto ratificato dal fratello Antonino il 29 marzo 1519: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 140, 156, vol. II, pp. 56-57 doc. XLIII.

¹³⁷ *Ivi*, vol. I, p. 446, vol. II, pp. 162-164 doc. CXXXXII; H. W. Kruft, *Antonello Gagini*, cit., pp. 378-379 cat. n. 55, pp. 502-503 doc. CXL, tavv. 179-186, con bibliografia precedente; cfr. anche A. Migliorato, *Una maniera*, cit., p. 118. Al «debole scalpello» del Berrettaro, qui, nel Val di Mazara, Di Marzo accostava, tra le altre, la «conna» nella principale chiesa madre di Calatafimi, che reca la data 1512: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 128-129.

¹³⁸ H. W. Kruft, *Antonello Gagini*, cit., p. 378.

¹³⁹ B. Patera, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, 1992, pp. 19-21, figg. 9-10.

¹⁴⁰ Sulla contrastata vicenda della *Custodia della Cappella del Sacramento* nel duomo di Polizzi, la cui primitiva commissione risaliva al 1496 e a Giorgio da Milano, in seguito scomposta e in larga parte dispersa: G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 60-61, 131-132, 140-142, vol. II, pp. 35-36 doc. XXVIII, pp. 41-46 doc. XXXI-XXXV. Cfr. le note di Vincenzo Abbate al manoscritto secentesco di Francesco Mistretta in V. Abbate, *Inventario polizzano*, cit., nota 1, pp. 93-94, e Idem, scheda n. 27 (*Scultori della fine del XV e dei primi decenni del XVI secolo (D. Gagini, G. Mancino, ecc.)*, a) *Angioletto*, b) *Bassorilievo raff. l'Ultima Cena*, c) *I Profeti Elia e Mosè*, d) *Gli*

in questo caso si tratta di opere non finite o pervenuteci solo in parte, incoerenti e controverse per quanto sopravvissuto, nelle quali è arduo ritrovare indizi sicuri per la definizione della personalità artistica dello scultore.

L'anno dopo il contratto della custodia di Polizzi, il 5 marzo 1522, Berrettaro contraeva l'impegno a Palermo per la esecuzione di una cona in marmo destinata fuori dai confini regionali, in Calabria, a Pizzo, che il fratello Antonino, alla scomparsa dello scultore, divenuto procuratore della vedova, si premurò di consegnare, inviando a tal fine sui luoghi nipote suo omonimo nel 1524¹⁴¹. Nello stesso torno d'anni, a conclusione della sua carriera, i frati carmelitani di Nicosia, nell'area più interna dell'isola, gli ordinarono nel 1523 il simulacro in marmo di una *Annunciazione*, consegnata due anni dopo dal fratello e ancor'oggi visibile all'interno della chiesa del Carmine, con incisa alla base la data 1527 [figg. 49-51]¹⁴².

Ora, da un canto, il riconoscimento della identità artistica di Bartolomeo Berrettaro passa, come si è suggerito, attraverso un serrato confronto tra le opere certe, che dovrebbe risultare tanto più efficace a definire lo stile personale dello scultore quando più metterà in evidenza dati formali comuni tra le opere analizzate e, al tempo stesso, riuscirà a rintracciarvi i segni di un linguaggio formale individuale, al di là degli schemi compositivi e dei caratteri tipici del comune repertorio scultoreo della *koinè* lombardo-carrarese diffusa nell'isola. D'altro canto, troppo frammentario, discontinuo e malcerto, come si è visto, è il materiale fin qui raccolto; e troppo lungo sarebbe affrontare un'analisi comparativa dettagliata, volta a dimostrare punto per punto eventuali contatti o contrasti tra le opere richiamate. Piuttosto, rinviando

Apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni, e) Formelle raff. Storie della Pass. di Cristo), in *IX Mostra di opere d'arte restaurate. Dicembre 1974 - Gennaio 1975*, Palermo, 1974, pp. 100-102.

¹⁴¹ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 158, nota 2. Dell'opera, custodita nella chiesa di San Giorgio Martire di Pizzo Calabro, che Di Marzo dava per perduta, faceva parte anche un bassorilievo marmoreo con la *Pietà* e una lunetta con il *Padre Eterno benedicente*, contornato da cherubini, dov'è da stabilire quanto pertiene al disegno originario di Berrettaro e quanto messo in opera dal figlio o dal fratello Antonino. Cfr. A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 128-129, figg. 11-13, con bibliografia precedente; suo il suggerimento di allargare il campo di ricerca alla Calabria, *Ivi*, p. 118. Cfr. anche M. Panarello, *Il dossale marmoreo di Bartolomeo Berrettaro per la chiesa dei Minori Osservanti di Pizzo*, in «*Esperide. Cultura artistica in Calabria*», 1/2 (2008), pp. 40-53.

¹⁴² G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 152-153, vol. II, pp. 50-52 docc. XXXIX-XL; A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 130-131. Nella regione degli Erei, gli sono stati attribuiti: sempre a Nicosia, la "cona" della chiesa di Santa Maria Maggiore, con Giuliano Mancino; ad Assoro, nella chiesa di San Leone, i monumenti funebri di esponenti della potente famiglia locale dei Valguarnera, nonchè il paliotto e la pala d'altare (che reca la data 1513): H.W. Krufft, *Domenico Gagini*, cit. pp. 136-137; 138, 139 e B. Patera, *Francesco Laurana e la cultura*, cit., p. 230.

ad altro momento e luogo detto esercizio attributivo, vale rilevare come l'attività dell'ultimo Berrettaro sia invero strettamente intrecciata a quella di un altro scultore carrarese di cui si vorrebbe qui tener conto e con cui concludere questo rapido sguardo a cinque decenni circa a cavallo tra i due secoli, cruciali per l'affermazione e lo sviluppo della scultura "moderna" in Sicilia, di cui furono promotori, tra gli altri, gli scultori carraresi.

Lo scultore in questione è Francesco del Mastro (1475/1460 ca. – post 1547)¹⁴³. La notizia più antica sulla sua presenza in Sicilia rimonta all'aprile del 1513, all'epoca cioè del contratto stipulato per la custodia nella cappella del Sacramento nell'antica chiesa madre di Termini Imerese. Una monumentale macchina in marmo bianco di Carrara di oltre cinque metri di altezza per quasi quattro di larghezza, con pilastri, cornici, capitelli, rilievi e altorilievi figurati, tra cui le figure dei dodici apostoli nella predella, i cui lavori risultano conclusi tre anni dopo (16 marzo 1516), ancorché quella grandiosa opera andò distrutta coi lavori di ampliamento del tempio¹⁴⁴. Nella stessa città di Termini, nella chiesa dell'Annunziata, come si è detto, Francesco del Mastro scolpisce intorno al 1516 la figura di *San Giuseppe* del gruppo statuario del *Presepe*, precedentemente ordinato ad Andrea Mancino (nel 1495)¹⁴⁵.

Con l'attribuzione, a Francesco del Mastro della pala d'altare in marmo proveniente dalla chiesetta della Confraternita della Misericordia a Nicosia, e oggi ricomposta, almeno in parte, in cattedrale, dopo essere transitata dalla chiesa di San Biagio, si vorrebbe anticipata di un paio d'anni quella prima memoria dello scultore in Sicilia¹⁴⁶. Vi è raffigurato ad alto rilievo *Cristo in trono* entro una mandorla di cherubini, tra la *Madonna e San Giovanni* che intercedono per le anime purganti tra due ali di confratelli genuflessi in preghiera, raffigurati nella predella [figg. 52-53]. L'opera, che Di Marzo giudicava «lavoro ben secondario e tirato via certamente di pratica dagli allievi», fu commissionata infatti il 22 aprile del 1510 ad Antonello

¹⁴³ Su Francesco del Mastro, dopo le notizie di G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 144-149, che rilevava la sua collaborazione col Berrettaro negli anni Venti, e un primo catalogo proposto da M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., pp. 333 e ss., in tempi più recenti si veda: I. Bruno, *ad vocem* in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., pp. 95-96, con bibliografia precedente; e, per l'attività fuori dalla regione, i contributi di C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano, 1998, pp. 55-62, 290-113; e A. Tenerini, *Aggiunte all'attività versiliese dello scultore rinascimentale Francesco del Mastro*, in «Acta apuana», VI (2007), pp. 87-93. Più recentemente, cfr. A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 118-131, con bibliografia precedente.

¹⁴⁴ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 147, vol. II, pp. 47-48 doc. XXXVII; M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., pp. 333-334, fig. 20.

¹⁴⁵ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 148-149.

¹⁴⁶ A. Migliorato, *Una maniera*, cit., p. 120.

Gagini dai rettori dell'omonima confraternita, e risulta già finita l'anno appresso, ad eccezione della policromia e della doratura, che lo stesso Antonello l'8 aprile 1511 si impegnava a far eseguire, e pronta per essere spedita a Nicosia il mese seguente, via mare, fino allo scalo di Tusa, da dove poi attraverso le strade interne doveva raggiungere il luogo di destinazione. L'insigne scultore palermitano, impegnato nel cantiere della tribuna della cattedrale di Palermo, dovette tuttavia girarne la commessa, secondo Krufft, all'industriosa officina palermitana di Mancino-Berrettaro¹⁴⁷. Come giustamente osserva la Migliorato, ciò è piuttosto testimonianza della originaria frequentazione della bottega di Antonello Gagini da parte dello scultore carrarese¹⁴⁸. Il suo approdo in Sicilia potrebbe comunque risalire a prima del 1513, se si riconoscesse la sua mano e la data 1510 nel rilievo con la *Pietà* nella chiesa di Santa Maria della Fontana a Petralia Sottana¹⁴⁹. Ad ogni buon conto, egli fu attivo nell'isola fino al 1535 ca.; dal 1536 alla morte è infatti documentato nel carrarese¹⁵⁰.

Sciolta la società col Mancino, nel 1517, Bartolomeo Berrettaro chiama lo scultore suo concittadino a collaborare con la sua bottega, per il completamento delle opere rimastegli in carico, tra cui le «duabus imaginis» per la cappella di Marino Notarbartolo nella chiesa dei Minori Conventuali di San Francesco a Polizzi, intitolata a Sant'Antonio da Padova¹⁵¹. Di fatto, il 13 maggio del 1521 Francesco del Mastro sottoscrive l'impegno per la realizzazione delle statue dei *Santi Francesco e Antonio da Padova* che, con la statua già realizzata della *Madonna col Bambino*, facevano parte della composizione della cona dei Notarbartolo oggi collocata nella cappella di San Gandolfo della chiesa madre di Santa Maria Assunta [fig. 54]¹⁵².

¹⁴⁷ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 259-260, vol. II, pp. 83-85 doc. LXI; H. W. Krufft, *Antonello Gagini*, cit., pp. 35-36, p. 384 cat. 73, pp. 458-459 doc. XXXVII, tavv. 187-191.

¹⁴⁸ A. Migliorato, *Una maniera*, cit., p. 120.

¹⁴⁹ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 334 e fig. 22; G. Bellafigliore, *La civiltà artistica della Sicilia*, Firenze, 1963, pp. 94-95. Cfr. S. Anselmo, *Ignoti marmorari siciliani (XVI sec., primo ventennio e 1519)*, *Pietà*, in *Itinerari guginiani*, cit., pp. 160-161, con bibliografia precedente. Condivisibile, invece, l'attribuzione di G. Fazio a Francesco del Mastro del rilievo della *Pietà* che si conserva nella chiesa madre di Maria SS. Assunta, cfr. *ivi*, pp. 142-143. Sempre a Petralia sottana, nella stessa chiesa madre, è il gruppo del *Presepe* con le figure della *Madonna e San Giuseppe col Bambino*, variamente attribuite a Bartolomeo Berrettaro e Francesco del Mastro, con un intervento di Antonello Gagini per la figura del Gesù Bambino: cfr. S. Anselmo, *Francesco del Mastro (not. 1480-post 1547) e Bartolomeo Berrettaro (not. 1501-1524)*, *Natività*, *ivi*, pp. 150-151, con bibliografia precedente.

¹⁵⁰ C. Rapetti, *Storie di marmo*, cit., pp. 55-62.

¹⁵¹ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. II, pp. 35-36 doc. XXVIII.

¹⁵² *Ivi*, vol. I, pp. 131, 144-145, 246 e doc. nota 2. Cfr. V. Abbate, scheda n. 26 (*Bartolomeo*

Nel 1524, data riportata nella iscrizione della predella del Trittico, l'opera doveva essere già conclusa.

L'opera di Polizzi a giudizio degli studiosi resta quella di maggior qualità, e rappresenta una prova di svolta. Vi si è colta una dominante influenza di Antonello Gagini, che significò l'aggiornamento del linguaggio plastico fin lì adoperato ed il conseguente abbandono di quello "stile duro" che aveva caratterizzato i primi decenni dell'attività siciliana degli scultori carraresi in Sicilia, intenti a tradurre da una maniera tardo-gotica la novità dello stile classicista pseudo-rinascimentale per le forme d'arte sempre più richieste dalla committenza locale¹⁵³. Maria Accascina, che per prima passò al vaglio critico l'opera degli scultori carraresi, osservò una evoluzione stilistica nelle opere realizzate in questi primi anni del terzo decennio del Cinquecento. Specie in Francesco del Mastro, lo stile scultoreo tende ad orientarsi sulla imitazione della maniera di Antonello Gagini, con l'abbandono di «superflui decorativismi» in favore di una qualità di sintesi e «finezza di modellazione» plastica¹⁵⁴. Giudizio emesso oltre sessant'anni or sono e tutt'oggi valido.

All'attività siciliana documentata si aggiungono quindi le tante opere attribuitegli, e le molte altre ancora che gli andrebbero pur riferite¹⁵⁵. Nell'attesa di un lavoro organico di messa a punto del catalogo dello scultore, con la revisione delle precedenti attribuzioni, le espunzioni ovvero i nuovi numeri da introdurre, ci limiteremo

Berrettaro e Francesco del Mastro, 1521-1524, Arco e cona marmorea dell'ex Cappella Notarbartolo, in *IX Mostra*, cit., pp. 98-100; Idem, *Inventario polizzano*, cit., nota 48 pp. 112-114; Idem, *Polizzi*, cit., p. 43, con bibliografia precedente; e più recentemente Idem, *La Venerabile Cappella*, cit., pp. 129-133. A Bartolomeo Berrettaro sono attribuiti i mediocri rilievi delle formelle raffiguranti gli *episodi della vita di Sant'Antonio* e la raffinata intelaiatura architettonica prettamente rinascimentale della "cona" dei Notarbartolo. Cfr. anche A. Migliorato, *Una Maniera*, cit., pp. 118 e 122.

¹⁵³ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 145, che la inseriva tra le opere autografe di Antonello Gagini; e, più moderatamente, M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 334, che supponeva un intervento di Antonello Gagini nella esecuzione della statua di *San Francesco* «per una così attenta modellazione». Su questo stesso indirizzo: V. Abbate, *scheda 26*, cit., p. 99.

¹⁵⁴ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., p. 334.

¹⁵⁵ Cfr., ad esempio, le attribuzioni della stessa Accascina, dalla statua della *Madonna col Bambino* nella chiesa madre di Termini Imerese, al rilievo con la *Pietà*, prima citato, nella chiesa di Santa Maria della Fontana a Petralia Sottana, dalla *custodia* della chiesa della Badia di Caltavututo, oggi in chiesa madre, alla grande "cona" della chiesa madre di San Mauro Castelverde: *Ivi*, pp. 333-335, figg. 20, 22-24. Cfr. più recentemente A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 118-128, e G. Fazio, *Francesco del Mastro (not. 1480 - post 1547), Pietà fra San Giovanni Evangelista e la Maddalena; Francesco del Mastro (not. 1480 - post 1547), San Giovanni Battista; Francesco del Mastro (?) (not. 1480 - post 1547), Rilievo con San Leonardo*, in *Itinerari Gaginiani*, cit., pp. 142-143, 164-167.

a riconsiderare in rapida scorsa alcune opere note agli studi, quali, ad esempio, l'*Annunciazione* della chiesa del Carmine di Nicosia, prima segnalata [figg. 49-51]. Commissionato il 20 di aprile del 1523 al Berrettaro dal procuratore del convento di Santa Maria del Carmelo, Antonio Fontana, il gruppo marmoreo è passato sotto la generosa attribuzione allo «scalpello di... Antonello Gagini» formulata dal Di Marzo, che ne apprezzava «la bellezza dell'espressione e la soavità del sentimento», nonché «la somma perfezione del magistero dell'arte»¹⁵⁶; seguito acriticamente dalle scarse segnalazioni della letteratura odepórica e delle guide del Novecento¹⁵⁷. Ciò fino alla sua recente riedizione, dove si rivede con assennatezza l'antica attribuzione: pur accostato per molti aspetti legati alla composizione e ai particolari della lavorazione («l'assetto squadrato delle vesti, l'acconciatura della Vergine, l'inanellarsi dei riccioli dell'angelo, caratterizzati da due fori nei boccoli laterali, o le sottili incisioni del marmo») alle opere condotte dal Berrettaro in società con Francesco del Mastro, il gruppo scultoreo andrebbe tuttavia riferito al solo Berrettaro¹⁵⁸.

A ben vedere nel gruppo plastico si trova più di un elemento di affinità con alcune sculture presenti nel territorio madonita, variamente attribuite. Strette analogie si scorgono, ad esempio, tra la testa dell'*Angelo* del gruppo di Nicosia, con l'acconciatura dai capelli schiacciati e divisi, spartiti specularmente sulla fronte con due boccoli terminali a volute, rimarcati dal trapano [fig. 55], e il *San Giovanni* della *Pietà* conservata nella chiesa madre di Petralia Sottana [figg. 56-57], ovvero con l'*Apostolo* raffigurato nella predella della cona marmorea della chiesa di Santa Maria La Porta a Geraci [fig. 58], e che, soprattutto, trova riscontro nel *San Bartolomeo* dell'Apostolato della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo a Nicola, in Liguria, opera documentata di Francesco del Mastro [fig. 59]¹⁵⁹: quasi una cifra stilistica.

¹⁵⁶ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, pp. 152-154, vol. II, p. 50 doc. XXXIX. L'iscrizione alla base: «XXVII JUNII XV IND [I] T [IONI] S 1527 / NOBILIS PAULUS DE ANGNELLO HANC / INMAGINEM DECORARI FECIT», concorda con la trascrizione che ne diede il Di Marzo, tranne che per il giorno («XXVI» giugno). Ringrazio l'ing. Francesco Lunetta per il supporto logistico nelle riprese, non semplici, dell'iscrizione della base della statua della Madonna.

¹⁵⁷ Da G. Paternò-Castello, *Nicosia, Sperlinga, Cerami, Troina, Adernò*, Bergamo, 1907, pp. 53-54 e 56, a S. Gioco, *Nicosia diocesi*, cit., p. 421, che agli inizi degli anni Settanta segnalava la presenza del gruppo scultoreo «relegato nel ripostiglio sotto l'organo moderno»; da G. Bellafiore, *La civiltà artistica della Sicilia*, Firenze, 1963, p. 177, alla *Guida d'Italia. Sicilia*, Touring Club Italiano, Milano, 1989 (sesta edizione), p. 517, con l'aggiornamento relativo ai beni artistici di Vincenzo Scuderi.

¹⁵⁸ A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 130-131, figg. 14-15.

¹⁵⁹ C. Rapetti, *Storie di marmo*, cit., pp. 55 e ss., cat. n. 131, pp. 290-293, specie p. 292, fig. 352.

È da rilevare anche la peculiare composizione della figura dell'Angelo, caratterizzata dal rapporto raccorciato delle spalle strette, disposte secondo una direttrice prospettica dall'esterno al fondo, motivo che si ritrova nel rilievo della *Pietà* prima citato, e nei rilievi raffiguranti *l'Angelo Annunziante* e il *San Giovanni Evangelista* oggi murati nella facciata della chiesa madre di Petralia Sottana, anche qui con il largo ricorso al trapano per la definizione dei boccoli delle lunghe chiome delle figure [figg. 60-62].

C'è dunque una stretta parentela, a mio parere, tra i rilievi della cona di Geraci – i cui committenti, «Simone Marchisi e Isabella Marchisa» (vale a dire, Simone I Ventimiglia e sua moglie Isabella Moncada), sono i medesimi che nel 1522 avevano fatto realizzare la cona marmorea per la chiesa di Santa Maria dei Franchi a San Mauro Castelverde, attribuita, come si è detto, a Francesco del Mastro da Maria Accascina¹⁶⁰ –, e tutti gli altri rilievi, ad eccezione della *Madonna col Bambino*, murati nella facciata della matrice di Petralia Sottana, già parte di una ancona dispersa. Nell'*Annunciazione* e nei quattro *Evangelisti* scolpiti in pietra bianca estratta dalle cave locali si ritrova la stessa lavorazione del più familiare marmo bianco importato da Carrara nel quale sono scolpiti gli altri rilievi accosti alla maniera dello scultore¹⁶¹.

A questi aggiungerei qui alcuni tra i rilievi che oggi decorano il portale esterno della chiesa della Catena a Palermo [figg. 63-64]. Credo che in esso si possano riconoscere le parti di quella custodia in marmo commissionata a Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro per la chiesa di San Nicolò alla Kalsa a Palermo, e qui trasferita, nella chiesa della Catena, quando la sua sede originaria fu demolita, come riferito da Filippo Meli¹⁶².

¹⁶⁰ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 394 nota 2; M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., pp. 334-335, fig. 24. Sulla base di un documento riportato da G. Di Marzo (*I Gagini*, cit., vol. I, p. 118 e nota 1), attestante la vendita nel marzo del 1511 ai procuratori della chiesa di «cinque paia di colonnine di bianco marmo con loro capitelli» da parte di Giuliano Mancino, la «cona» di Geraci è stata riferita allo scultore carrarese e al suo socio Antonio Vanella da S. La Barbera, *Decorazione e scultura marmorea*, in *Forme d'arte a Geraci Siculo. Dalla pietra al decoro*. Catalogo della mostra a cura di M. C. Di Natale, Geraci Siculo, 1997, pp. 56-57, ma non mi pare tuttavia di poter riscontrare le suddette colonne che la studiosa dice appartenenti alla «cona» di Geraci. Sull'opera: S. Anselmo, *Bottega dei Gagini (XVI sec., secondo quarto), Ancona d'altare...*, in *Itinerario Gagini*, cit., pp. 100-101, con bibliografia precedente.

¹⁶¹ G. Antista, *Giorgio da Milano (not. 1470-1503) (attr.), Rilievi...*, in *Itinerario Gagini*, cit., 140-141, con bibliografia precedente, il quale traduce in attribuzione allo scultore Giorgio da Milano il tiepido suggerimento di M. Accascina, *Sculptores Habitatores*, cit., pp. 294-295.

¹⁶² F. Meli, *Matteo Carnelivari e la architettura del Quattro e del Cinquecento in Palermo*, Roma, 1958, p. 287, nota al doc. 123 bis.

Ma, ritornando all'*Annunciazione* di Nicosia, è soprattutto il confronto istituito con alcune prove più tarde recentemente assegnate a Francesco del Mastro, risalenti al rientro in patria dello scultore carrarese alla fine degli anni Trenta del secolo, a fornire gli elementi più convincenti per unirvi l'attribuzione del gruppo di Nicosia. Si vedano in particolare le figure dei *Santi Tommaso e Bartolomeo*, a Nicola, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo già citata, parte dell'*Apostolato* proveniente dal coro smembrato della chiesa di Sant'Andrea a Carrara; il rilievo di *Santa Lucia*, per la cappella del Corpo di Cristo nel Duomo di Sant'Andrea a Carrara; o, ancora, nella chiesa di Santa Maddalena a Castelnuovo Magra, la *Madonna in trono col Bambino* e la figura di *San Giovanni* nel rilievo del *Calvario*: tutte opere che presentano la stessa cifra stilistica del gruppo di Nicosia, nel trattamento delle capigliature – simmetricamente divise al centro, fluenti o con caratteristiche ciocche con terminazioni a chiocciola, con largo ricorso al trapano –, nella resa dei tratti fisionomici e nell'esecuzione dei panneggi¹⁶³.

Sulla base dei raffronti sopra proposti, ritengo allora che vada meglio valutata la statua del santo eponimo nella chiesa di san Cataldo a Gangi [figg. 65-66]¹⁶⁴. Anche qui, analogie con la maniera dello scultore si segnalano nel modo di trattare le vesti (le pieghe cordonate del panneggio che si biforcano a forchetta, e le pieghe che si dipartono a raggiera dallo scollo, come negli apostoli della cona di Geraci); e nella fisionomia (nella modellazione della testa, la sodezza plastica del volto, i tratti marcati degli occhi e delle labbra, gli zigomi pronunciati e le sopracciglia unite alla radice del naso, il capo lievemente reclinato su un lato, la lavorazione a ciocche separate intagliate con segni paralleli, il volume compatto della barba). Un ragionevole confronto può essere fatto con la testa del *San Giuseppe* del Presepe della chiesa madre di Petralia Sottana [figg. 67-68]¹⁶⁵. Allo stesso modo andrebbe ripensata in direzione di Francesco del Mastro l'esecuzione di alcune delle figure di *Apostoli* che originariamente decoravano la Cappella Notarbartolo nella chiesa madre di Polizzi Generosa [figg. 69-70]¹⁶⁶.

¹⁶³ C. Rapetti, *Storie di marmo*, cit., pp. 55-67, cat. nn. 131, 132, 133, 134.1, 135, pp. 290-296, 300-301, figg. 351-353, 357, 364.

¹⁶⁴ G. Fazio, *Ignoto scultore gaginiano (XVI sec., terzo quarto ca.)*, *San Cataldo Vescovo*, in *Itinerario Gaginiano*, cit., pp. 76-77.

¹⁶⁵ Citato da H. W. Krufft, *Antonello Gagini*, cit., p. 412, a proposito del gruppo di analogo soggetto e analoga composizione della chiesa madre di Pollina (tav. 302-304, cat. 112) ed accostato alla bottega di Bartolomeo Berrettaro e Francesco del Mastro. Più recentemente: S. Anselmo, *Francesco del Mastro*, cit., pp. 150-151, con bibliografia precedente.

¹⁶⁶ F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli, 1997, pp. 107, 158 fig. 140.

Infine, tra i nuovi accessi nel *corpus* dello scultore Francesco del Mastro considererei, o meglio, confermerei, la statua di *San Silvestro* giacente nell'omonima chiesa di Troina [figg. 71-72], che già l'Accascina, incidentalmente, si mostrava «incerta se attribuire a Giuliano Mancino o a Francesco del Mastro»¹⁶⁷.

Concludendo, quando alla metà del quarto decennio del Cinquecento, ancor prima della scomparsa di Antonello Gagini, il carrarese Francesco del Mastro lascia l'isola di Sicilia per fare ritorno in patria¹⁶⁸, altri scultori suoi conterranei di distinto merito erano approdati in Sicilia. Da più di vent'anni operava a Messina Giovan Battista Mazzolo, col figlio Giandomenico, ad esempio¹⁶⁹. La Città dello Stretto, rappresentava d'altronde nel Cinquecento «dopo Napoli il centro artistico più vivo ed attivo nel Meridione»¹⁷⁰, e ciò anche grazie all'arrivo nel secondo quarto del secolo degli artisti toscani. Tra questi, oltre ai Mazzolo, altra famiglia di artisti carraresi stabilitisi in Sicilia è quella dei Calamech, di cui il principale esponente, Andrea, era stato nominato nel 1563 capomastro e scultore della cattedrale¹⁷¹.

Ma siamo già oltre la prima metà del secolo, e l'esperienza fondativa di quel movimento scultoreo legato al fenomeno migratorio cui si è fatto cenno, che a partire dagli ultimi decenni del Quattrocento aveva rigenerato la produzione plastica in pietra della Sicilia, avviando il processo di transizione verso la modernità, può dirsi esaurita. Era già stata rilevata dal nuovo quadro di riferimento rappresentato dal «predominante indirizzo classicistico dei seguaci di Antonello Gagini»¹⁷². Può ritenersi oramai conclusa, senza per ciò individuare nette cesure, quella fervida stagione che, nel corso del cinquantennio circa qui preso in considerazione, aveva contribuito alla diffusione in Sicilia dello «stile moderno» in scultura, con il concorso determinante di quei primi maestri carraresi. Il passaggio dall'una all'altra genera-

¹⁶⁷ M. Accascina, *Di Giuliano Mancino*, cit., nota 25, p. 336.

¹⁶⁸ Vi è testimoniato nel gennaio del 1536: C. Rapetti, *Storie di marmo*, cit., p. 57 e nota 148, p. 68.

¹⁶⁹ V. Zoric e M. C. Gulisano, *ad voces*, in L. Sarullo, *Dizionario*, cit., pp. 219-2211, 221-222, con bibliografia precedente; quindi A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 77-111 e P. Coniglio, *Aggiornamenti su Giandomenico Mazzolo*, in «Prospettiva», n. 161/162 (2016), pp. 132-156, 198; Eadem, *Scultura a Messina all'inizio del Cinquecento: Giovambattista Mazzolo sulla scia di Benedetto da Maiano per il tramite di Antonello Gagini*, in «Prospettiva» n. 178 (2020), pp. 69-80, 94.

¹⁷⁰ F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento*, cit., p. 99.

¹⁷¹ A. Migliorato, *Una maniera*, cit., pp. 220 e ss., con bibliografia precedente.

¹⁷² F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento*, cit., p. 103.

zione è scandito, come si è suggerito, all'interno della bottega dell'ultimo Berretta-ro da Francesco del Mastro.

Nella narrazione del Di Marzo, da cui siamo partiti, «i venuti dal di fuori, lungi di avere rappresentato il progredire continuo di una medesima scuola, non furon generalmente che individuale espressione di loro stessi ne' rispettivi gradi del loro diverso valore». L'affermarsi di una «scuola affatto propria dell'isola» poté realizzarsi solo grazie al genio di Antonello Gagini, palermitano, al quale «si dee principalissimo onore, siccome a capo ed origine di quella grande e famosa scuola della siciliana scultura, che tal poté fin da lui solo veramente e propriamente appellarsi»¹⁷³. Di un segmento significativo dell'antefatto della «scultura siciliana», che pure ricopre un ruolo importante nell'economia d'insieme dell'esaltata visione "regionalistica" ottocentesca dell'abate palermitano, si è qui offerta un'epitome.

¹⁷³ G. Di Marzo, *I Gagini*, cit., vol. I, p. 160.



Fig. 1. Antonio Vanella, *Madonna col Bambino*, Patti, Basilica cattedrale di San Bartolomeo.



Fig. 2. Antonio Vanella, *Madonna col Bambino*, Petralia Soprana, chiesa di San Giovanni Evangelista.



Fig. 3. Antonio Vanella, *Madonna della Catena*, Pollina, edicola in via Madonna della Catena.



Fig. 4. Antonio Vanella, *Madonna col Bambino* (1498 ca.), Sutera, chiesa di Sant'Agata.



Fig. 5. Andrea Mancino, *Madonna adorante il Bambino*, particolare del *Presepe* (1495 ca.), Termini Imerese, chiesa della Santissima Annunziata.



Fig. 6. Andrea Mancino, *Madonna adorante il Bambino*, particolare del *Presepe*, (1495 ca.), Termini Imerese, chiesa della Santissima Annunziata.



Fig. 7. Andrea Mancino e Antonio Vanella (attrib.), *Sant'Agata*, Palermo, Monastero di San Martino delle Scale.



Fig. 8. Andrea Mancino e Antonio Vanella (attrib.), *Santa Caterina*, Palermo, Monastero di San Martino delle Scale.



Fig. 9. Andrea Mancino e Antonio Vanella (attrib.), *Custodia del Santissimo Sacramento* (1499 ca.), Nicosia, Basilica cattedrale di San Nicola di Bari.



Fig. 10. Andrea Mancino e Antonio Vanella (1500 ca.), *Madonna col Bambino*, Caccamo, chiesa madre di San Giorgio Martire.



Fig. 11. Antonio Vanella (qui attrib.), *Madonna col Bambino* detta *Madonna della Vittoria*, Nicosia, Basilica cattedrale di San Nicola di Bari.



Fig. 12. Antonio Vanella (qui attrib.), *Madonna col Bambino* detta *Madonna della Vittoria*, particolare, Nicosia, Basilica cattedrale di San Nicola di Bari.



Fig. 13. Antonio Vanella (qui attrib.), *Madonna col Bambino* detta *Madonna della Vittoria*, particolare, Nicosia, Basilica cattedrale di San Nicola di Bari.



Fig. 14. Antonio Vanella, *Madonna col Bambino*, particolare, Petralia Soprana, chiesa di San Giovanni Evangelista.



Fig. 15. Andrea Mancino e Antonio Vanella (attrib.), *Santa Caterina*, particolare, Palermo, Monastero di San Martino delle Scale.



Fig. 16. Antonio Vanella (attr.), *San Giovanni Battista*, Petralia Soprana, chiesa madre dei Santi Pietro e Paolo.



Fig. 17. Antonio Vanella, *Madonna della Catena*, particolare, Pollina, edicola in via Madonna della Catena.

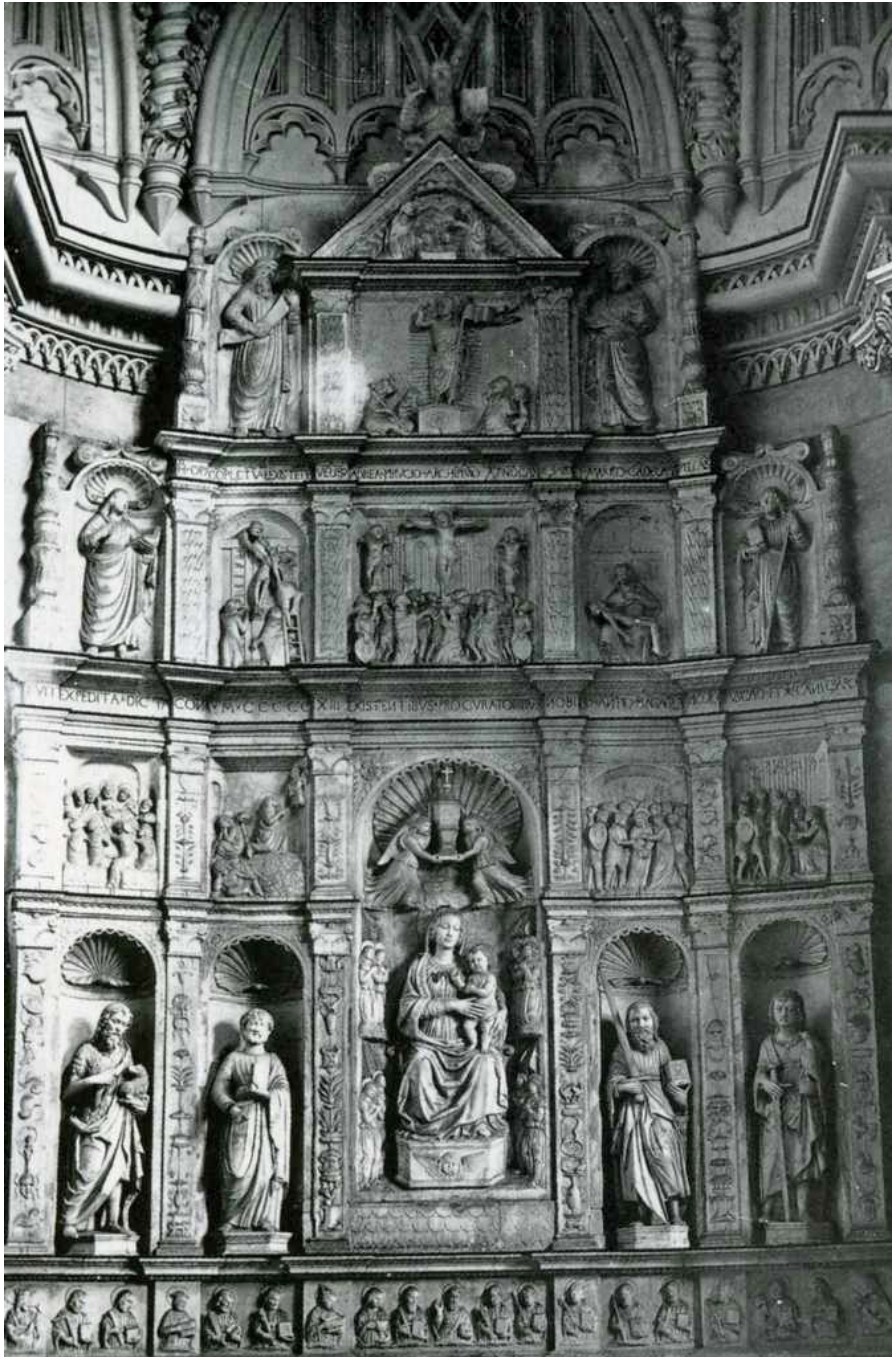


Fig. 18. Giuliano Mancino, *Pala d'altare* (1513), Erice, chiesa madre.



Fig. 19. Giuliano Mancino, *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 20. Giuliano Mancino, *Madonna col Bambino*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 21. Giuliano Mancino, *San Tommaso*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 22. Giuliano Mancino, *Sant'Agata*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 23. Giuliano Mancino, *Santa Caterina d'Alessandria*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 24. Giuliano Mancino, *San Nicola di Bari*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 25. Bottega di Giuliano Mancino, *Pietà*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 26. Bottega di Giuliano Mancino, *San Luca Evangelista*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 27. Bottega di Giuliano Mancino, *San Marco Evangelista*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 28. Bottega di Giuliano Mancino, *San Giovanni Evangelista*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 29. Bottega di Giuliano Mancino, *San Matteo Evangelista*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Enna, chiesa di San Tommaso.



Fig. 30. *Pala d'altare* (1515), Assoro, Basilica di San Leone.



Fig. 31. *Madonna col Bambino*, particolare della *Pala d'altare* (1515), Assoro, Basilica di San Leone.



Fig. 32. *Pala d'altare* (1512), Nicosia, Basilica di Santa Maria Maggiore.



Fig. 33. Giuliano Mancino (qui attrib.), *Madonna col Bambino*, Piazza Armerina, chiesa di San Rocco.



Fig. 34. Giuliano Mancino (qui attrib.), *Madonna col Bambino*, particolare, Piazza Armerina, chiesa di San Rocco.



Fig. 35. Giuliano Mancino (attrib.), *Madonna della Catena* (1507 ca.), Sciacca, Basilica di Maria Santissima del Soccorso.



Fig. 36. Giuliano Mancino, *Madonna col Bambino* (1508), Polizzi Generosa, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 37. Giuliano Mancino, *Madonna col Bambino* (1508), particolare, Polizzi Generosa, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 38. Bottega di Domenico Gagini, *Madonna col Bambino*, detta *Madonna dello Scuro* (1473), Polizzi Generosa, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 39. *Madonna col Bambino*, Chiamonte Gulfi, Santuario Maria Santissima di Gulfi.



Fig. 40. *Madonna col Bambino*, particolare, Chiaramonte Gulfi, Santuario Maria Santissima di Gulfi.



Fig. 41. *Madonna col Bambino*, Sclafani Bagni, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 42. *Madonna col Bambino*, particolare, Sclafani Bagni, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 43. *Madonna col Bambino* (1514 ca.), San Mauro Castelverde, chiesa madre di San Giorgio Martire.



Fig. 44. Bartolomeo Berrettaro (?), *Madonna in trono col Bambino*, (1513-1517 ca.), Termini Imerese, chiesa madre di San Nicola di Bari.

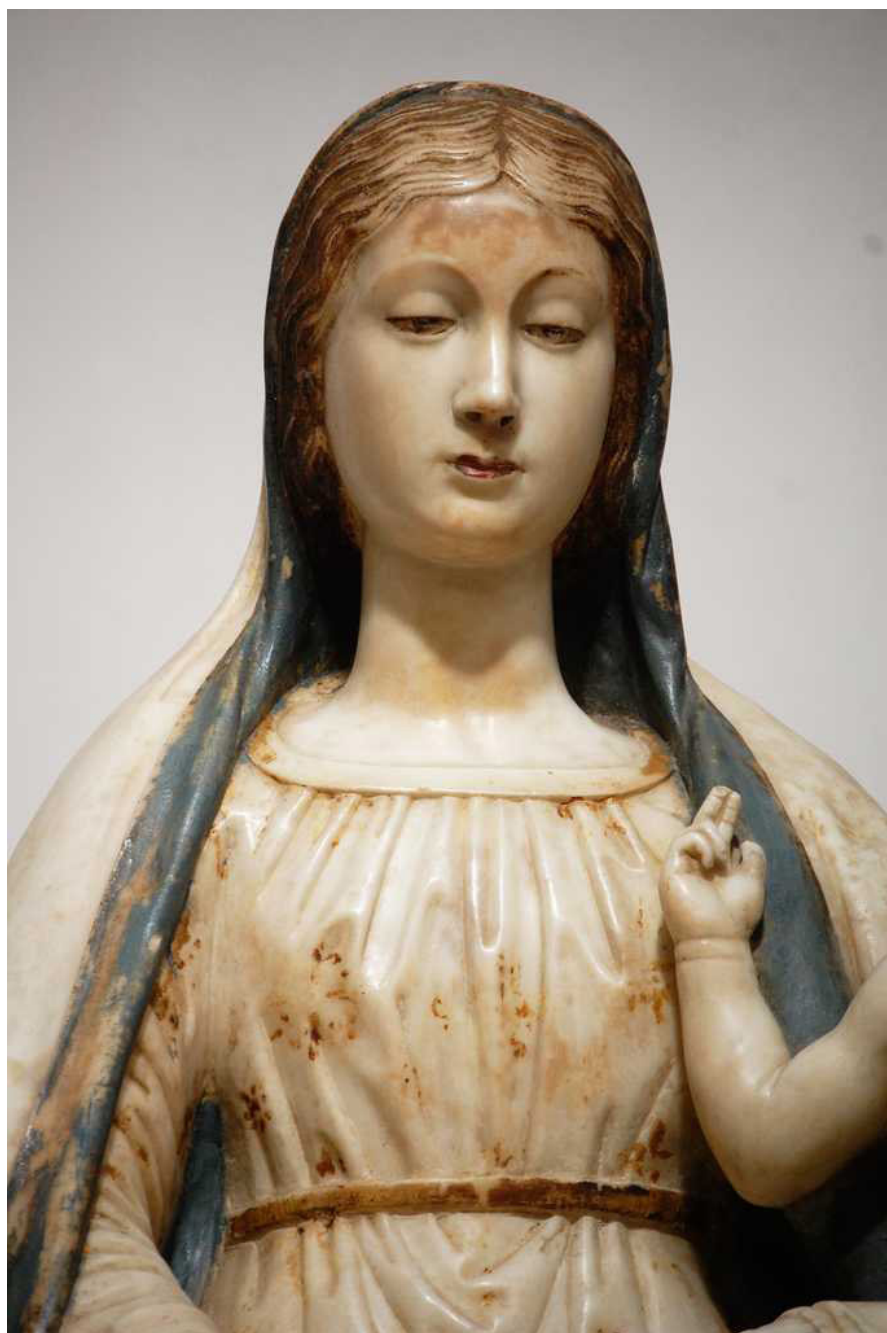


Fig. 45. Bartolomeo Berrettaro (?), *Madonna in trono col Bambino*, particolare (1513-1517 ca.), Termini Imerese, chiesa madre di San Nicola di Bari.



Fig. 46. Francesco del Mastro (qui attrib.), *San Giacomo* (1513-1517 ca.), Termini Imerese, chiesa madre di San Nicola di Bari.



Fig. 47. Bartolomeo Berrettaro, Antonello Gagini, Giandomenico Gagini et alii, *Decorazione della Cappella del Santissimo Sacramento* (1518-1532), Marsala, chiesa madre.



Fig. 48. Bartolomeo Berrettaro, Antonello Gagini, Giandomenico Gagini et alii, *Decorazione della Cappella del Santissimo Sacramento* (1518-1532), particolare, Marsala, chiesa madre.



Fig. 49. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Annunciazione* (1523-1527), Nicosia, chiesa del Carmine.



Fig. 50. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Angelo annunziante*, particolare dell'*Annunciazione* (1523-1527 ca.), Nicosia, chiesa del Carmine.



Fig. 51. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Vergine annunciata*, particolare dell'*Annunciazione* (1523-1527 ca.), Nicosia, chiesa del Carmine.



Fig. 52. Francesco del Mastro (attrib.), *Pala d'altare* (1510 ca.), Nicosia, Basilica cattedrale di San Nicola di Bari.



Fig. 53. Francesco del Mastro (attrib.), *Pala d'altare* (1510 ca.), particolare, Nicosia, Basilica cattedrale di San Nicola di Bari.



Fig. 54. Francesco del Mastro e Bartolomeo Berrettaro (?), *Pala d'altare detta Trittico Notarbartolo* (1524 ca.), Polizzi Generosa, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 55. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Angelo annunziante*, particolare dell'*Annunciazione* (1523-1527 ca.), Nicosia, chiesa del Carmine.



Fig. 56. Francesco del Mastro (attrib.), *Pietà*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.



Fig. 57. Francesco del Mastro (attrib.), *San Giovanni*, particolare della *Pietà*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.

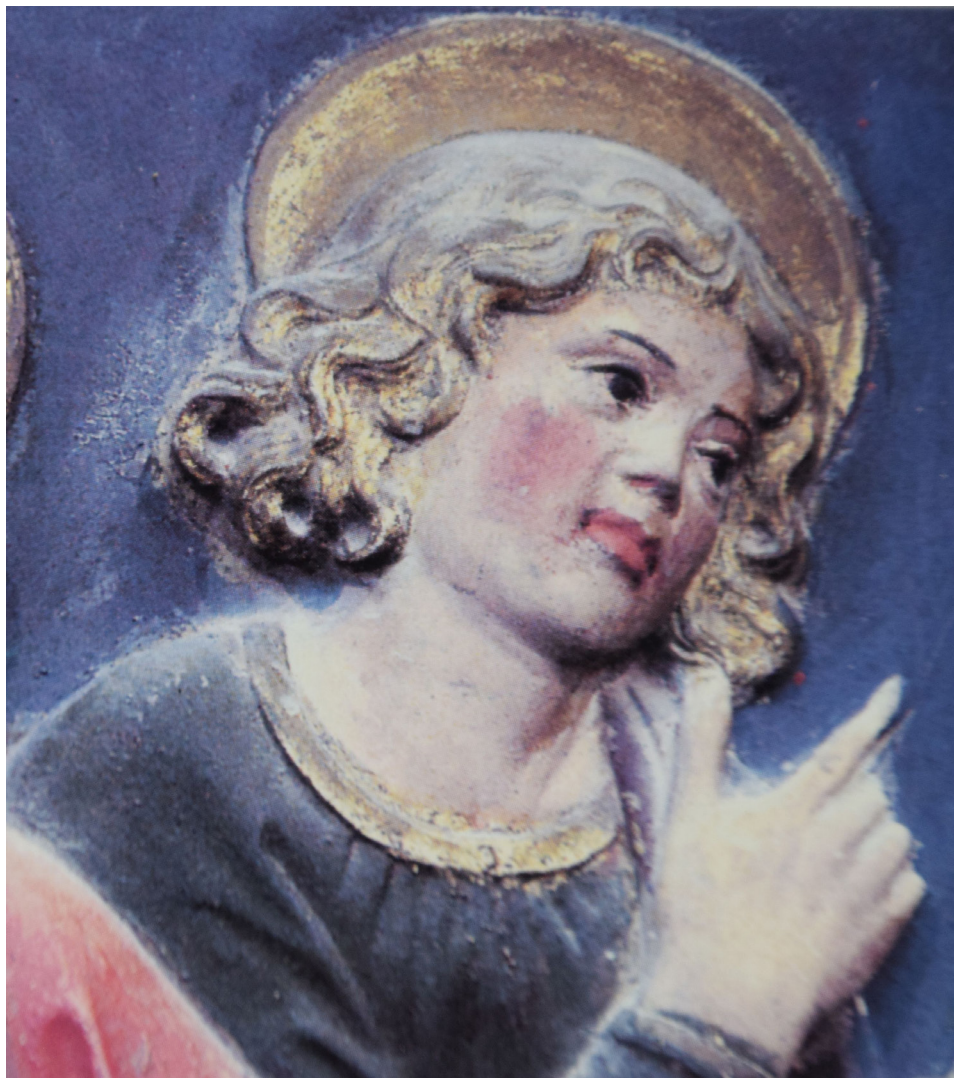


Fig. 58. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Apostolo*, particolare della predella della *Pala d'altare*, Geraci, chiesa di Santa Maria La Porta.

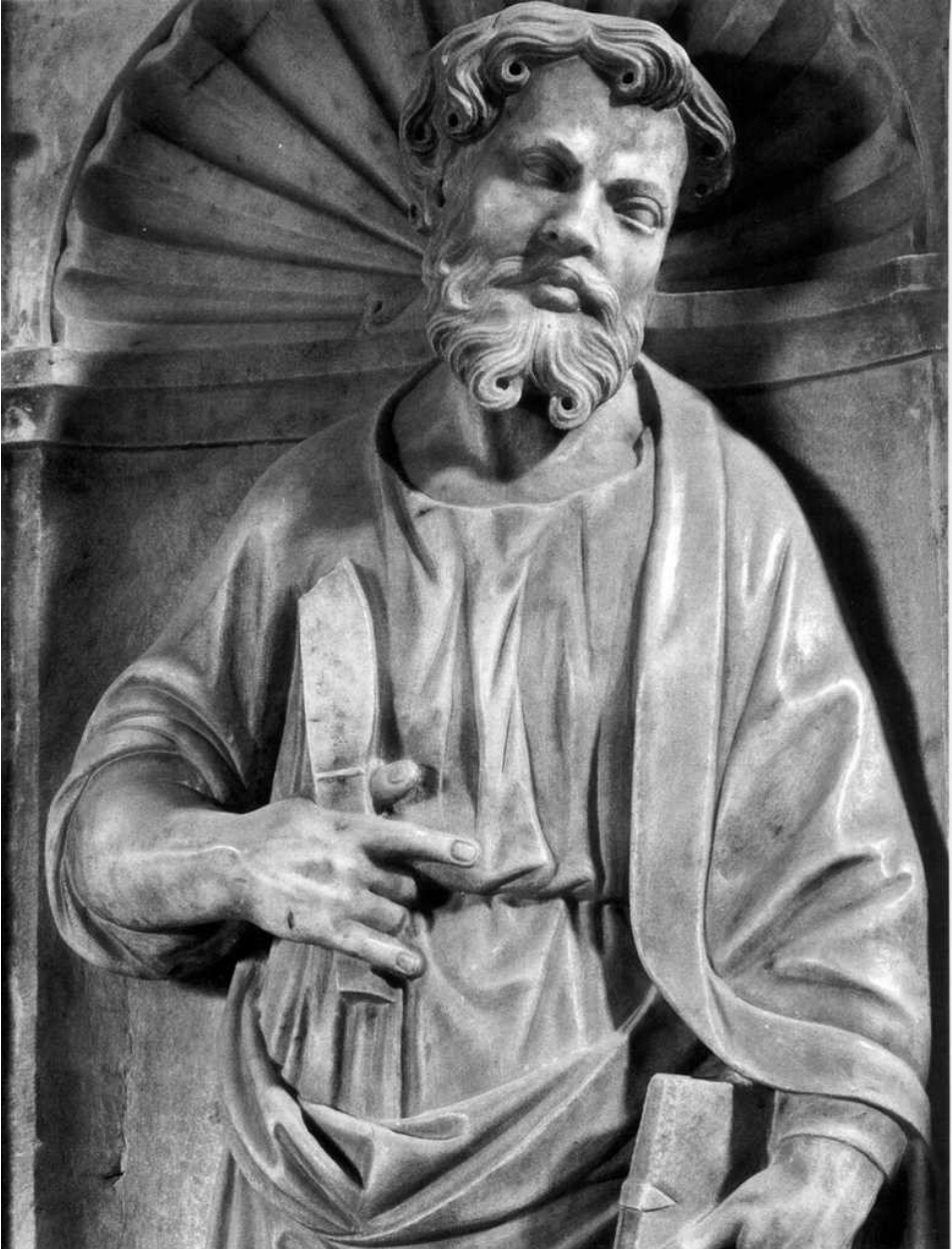


Fig. 59. Francesco del Mastro, *San Bartolomeo*, particolare degli *Apostoli*, Nicola, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo.



Fig. 60. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Angelo Annunziante*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.



Fig. 61. Francesco del Mastro (qui attrib.), *San Giovanni Evangelista*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.



Fig. 62. Francesco del Mastro (qui attrib.), *San Luca Evangelista*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.



Fig. 63. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Portale esterno*, Palermo, chiesa della Catena.



Fig. 64. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Portale esterno*, particolare, Palermo, chiesa della Catena.



Fig. 65. Francesco del Mastro (qui attrib.), *San Cataldo*, Gangi, chiesa di San Cataldo.



Fig. 66. Francesco del Mastro (qui attrib.), *San Cataldo*, particolare, Gangi, chiesa di San Cataldo.



Fig. 67. Francesco del Mastro, *Presepe*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.



Fig. 68. Francesco del Mastro, *San Giuseppe*, particolare del *Presepe*, Petralia Sottana, chiesa madre di Maria Santissima Assunta.

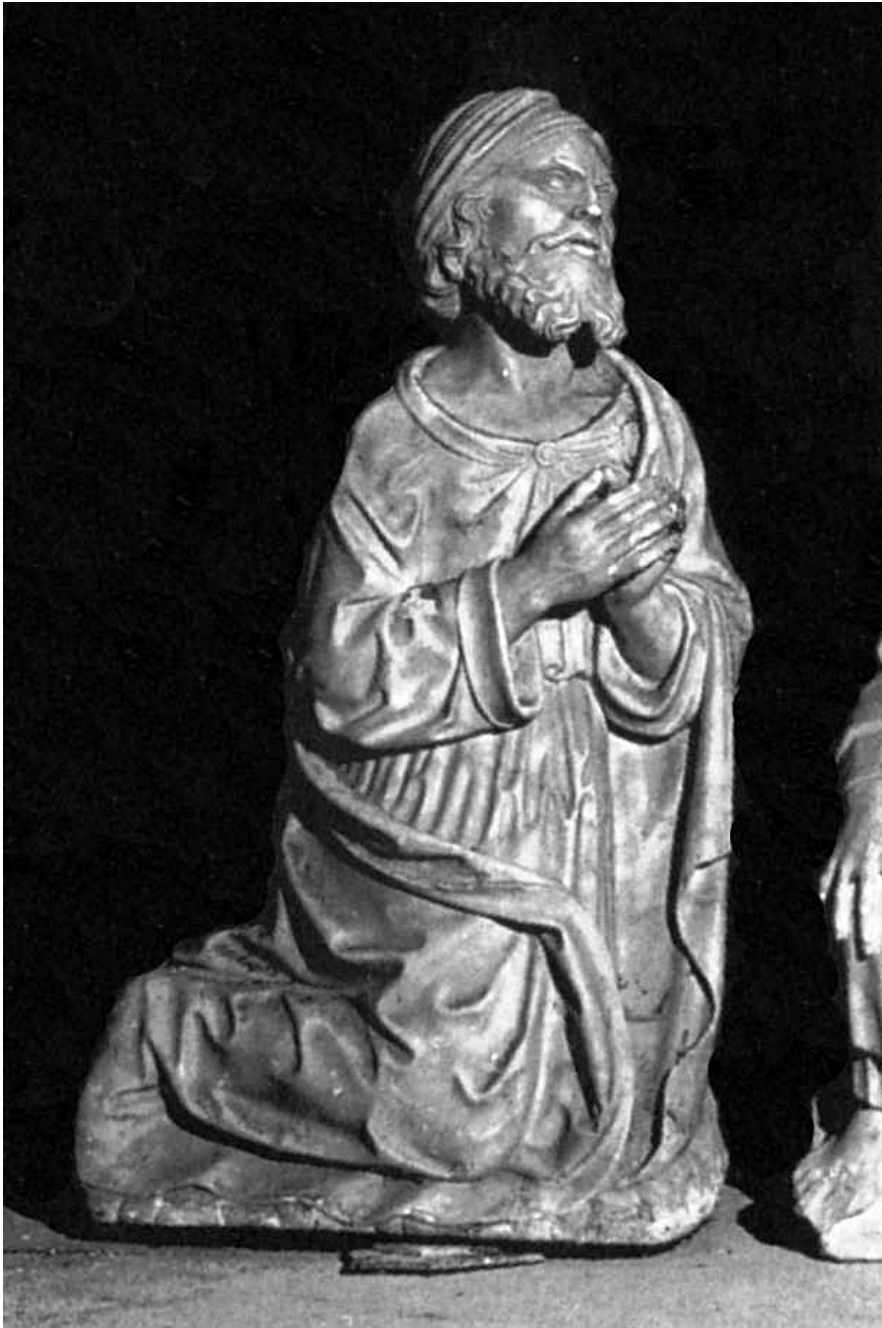


Fig. 69. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Apostolo*, Polizzi Generosa, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Fig. 70. Francesco del Mastro (qui attrib.), *Apostolo*, Polizzi Generosa, chiesa madre di Santa Maria Assunta.



Figg. 71-72. Francesco Del Mastro (qui attrib.), *San Silvestro*, veduta d'insieme e particolare, Troina, chiesa di San Silvestro.



PROFILO

Paolo Russo

Paolo Russo è funzionario direttivo Storico dell'arte presso la Soprintendenza di Enna. Si è formato a Roma, all'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna dell'Università degli studi "La Sapienza", dove si è laureato e specializzato. Ha quindi conseguito il Dottorato di ricerca presso l'Università di Palermo, e, più recentemente, l'abilitazione Scientifica Nazionale per Professore Universitario di seconda Fascia per Storia dell'Arte. Ha insegnato a contratto presso le Università di Catania e di Enna, e tenuto lezioni in corsi di studio post laurea di Scuole superiori e Istituti universitari in Sicilia sui temi della tutela e della valorizzazione dei Beni Culturali. Campi di studio e di ricerca più frequentati sono la pittura tra Cinque e Seicento e la scultura del Rinascimento in Sicilia, con particolare riguardo alla scultura in legno. Argomenti cui ha dedicato alcune monografie, numerosi saggi e articoli scientifici in pubblicazioni collettanee e riviste specializzate.

Paolo Russo is an Art Historian executive officer at the Superintendence of Enna. He trained in Rome, at the Institute of Medieval and Modern Art History of the University "La Sapienza", where he graduated and specialized. He then obtained a PhD at the University of Palermo, and, more recently, the National Scientific Qualification for Second Tier University Professor for Art History. He has taught under contract at the Universities of Catania and Enna, and held lessons in postgraduate study courses of high schools and university institutes in Sicily on the themes of protection and enhancement of cultural heritage. The most popular fields of study and research are painting between the sixteenth and seventeenth centuries and Renaissance sculpture in Sicily, with particular regard to wood sculpture. Topics to which he has dedicated some monographs, numerous essays and scientific articles in collective publications and specialized journals.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

1: Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Messina; 2, 14, 60-62: Melo Minnella; 3, 17: Silvia Bonomo Design; 4, 9, 13, 30, 31, 33, 34, 36-38, 44-46, 52-54, 56, 57, 63-68: Paolo Russo; 5, 6: Pippo Nicoletti; 7, 8, 10, 15: Enzo Brai; 11, 12, 32, 71, 72: Adriano La Blunda; 16: tratta da *Itinerario Gaginiano*, a cura di V. Abbate, Gangi, 2011, p. 120; 18: tratta da F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997, p. 157, fig. 139; 19-29: per concessione dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali Ecclesiastici, Diocesi di Piazza Armerina; 39-40: tratte da < <https://www.santuariogulfi.it/madonna/simulacro.html>>; 43: Vincenzo Anselmo; 47, 48: Eikon Servizi Beni Culturali, Marsala; 49-51, 55: Andrea La Blunda; 58: tratta da *Forme d'arte a Geraci Siculo. Dalla pietra al decoro*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale, Geraci Siculo 1997, p. 123; 59. tratta da C. Rapetti, *Storie di marmo. Sculture del Rinascimento fra Liguria e Toscana*, Milano 1998, p. 292, fig. 352; 69, 70: tratte da F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997, p. 158, fig. 140.



SEZIONI DELLA RIVISTA

Fontes

Inventari di archivi pubblici e privati e altre fonti documentarie correlate

Studia

Contributi e atti di seminari e di convegni di studi

Fragmenta

Documenti e materiali inediti riguardanti opere, artisti, committenti e tipologie dei marmi e del lapideo

Marmor absconditum

Opere inedite, sconosciute, ritrovate, reimpiegate, artisti riscoperti e da riscoprire

Museum marmoris

Musei, collezioni e luoghi aperti nelle regioni del mondo: recupero e valorizzazione dei depositi, delle opere, degli spazi

Futura

Presentazione di ricerche e progetti in corso e segnalazione di nuove collaborazioni scientifiche

Marmora et Lapidea

Editorial Team

EDITOR-IN-CHIEF

Claudio Paolucci, Fondazione Franzoni ETS, Genova

EDITORIAL BOARD

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova

Massimo Malagugini, Università degli Studi di Genova, dAD

Luisa Passeggia, CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

SCIENTIFIC COMMITTEE

Leticia Azcue Brea, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD

Heloisa Barbuy, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

Fabrizio Benente, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Fulvio Cervini, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova, dAD

Fausta Franchini Guelfi, Università degli Studi di Genova

Sabine Frommel, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne

Cristiano Giometti, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Catherine Guégan, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes

Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari, LeLiA

Juan Alexandro Lima Lorenzo, Instituto de Estudios Canarios

Rosa López Torrijos, Universidad de Alcalá de Henares

Lauro Magnani, Università degli Studi di Genova, DIRAAS

Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d'Arte, Varsavia

Mario Rizzo, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

Carlo Varaldo, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Caterina Volpi, Sapienza Università di Roma, SARAS

