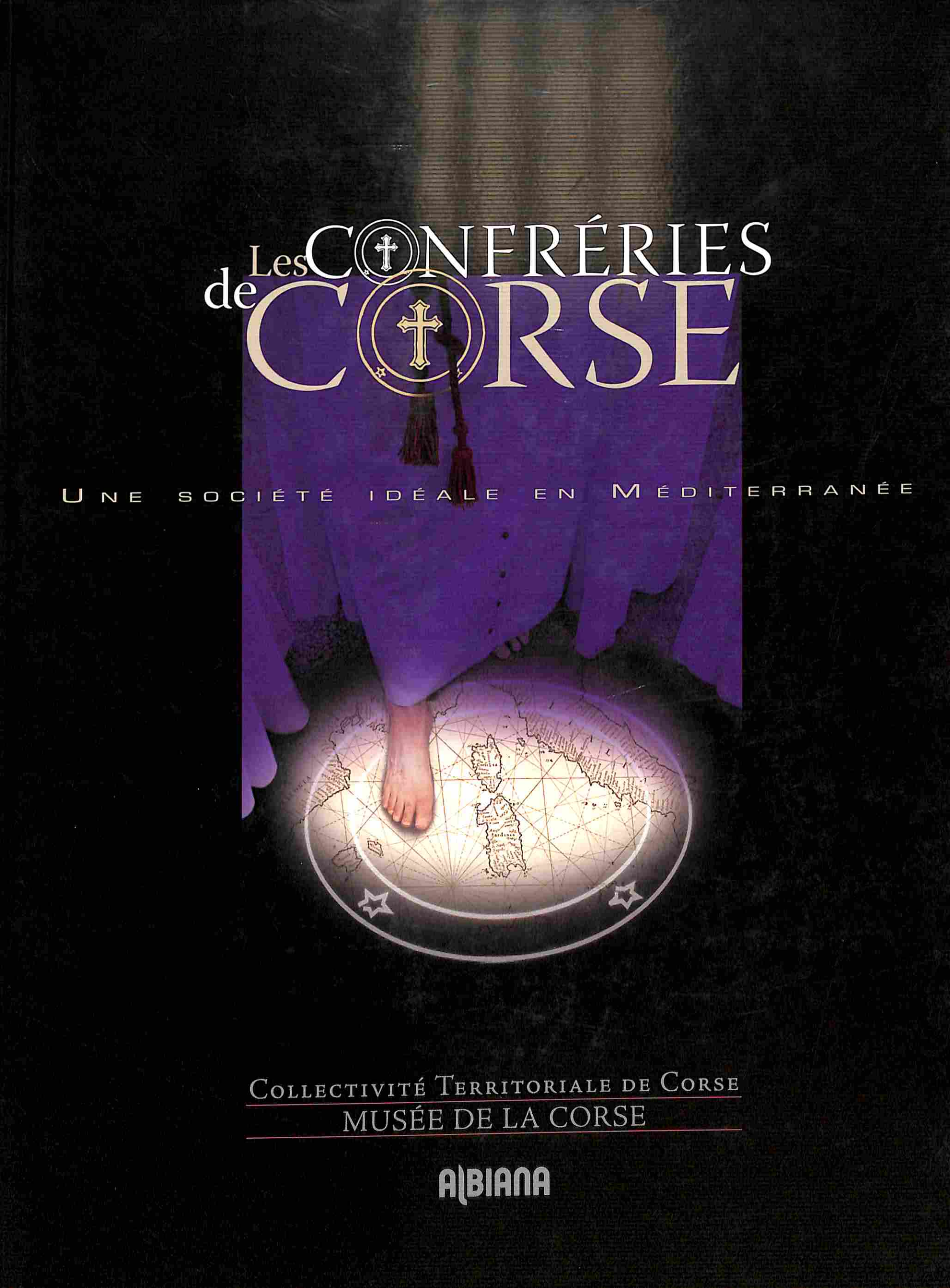




de Les CONFRÉRIES de CORSE

UNE SOCIÉTÉ IDÉALE EN MÉDITERRANÉE

COLLECTIVITÉ TERRITORIALE DE CORSE
MUSÉE DE LA CORSE

A\BIANA

Les confréries de Corse

UNE SOCIÉTÉ IDÉALE EN MÉDITERRANÉE

Exposition temporaire présentée au musée de la Corse
du 11 juillet au 30 décembre 2010

UNE EXPOSITION DE LA COLLECTIVITÉ TERRITORIALE DE CORSE
Paul Giacobbi, président du Conseil exécutif de Corse

UNE RÉALISATION DU MUSÉE DE LA CORSE (DIRECTION DU PATRIMOINE, CTC)

Jean-Marc Olivesi, directeur du Patrimoine
de la Collectivité Territoriale de Corse,
conservateur en chef du musée de la
Corse

COMMISSARIAT GÉNÉRAL

Mauricette Mattioli, conservateur en
chef du patrimoine, chef de service de
l'inventaire du patrimoine culturel à la
Direction du patrimoine de la CTC
Marie-Eugénie Poli-Mordiconi,
conservateur du patrimoine au musée de
la Corse, responsable des collections

COORDINATION GÉNÉRALE

Rémi Froment, conservateur du
patrimoine au musée de la Corse,
secrétaire général
Sylvie Courtial, secrétariat de direction

COORDINATION ET ORGANISATION DE L'EXPOSITION

Marie-Jeanne Iwanyk

COORDINATION, MISE EN ŒUVRE ET SUIVI DE RÉALISATION DU CATALOGUE

Clarysse Binet, documentaliste
Marie-Antoinette Fideli, assistante

PARTICIPATION SCIENTIFIQUE

Bernard Pazzoni, responsable de la
phonothèque
Philippe Salort, chargé du développement
et de la diffusion des fonds sonores de la
phonothèque
Sylvain Polifroni, chargé de la
numérisation du fonds sonore
Cécile Liberatore-Ruggeri, guide-
conférencière

PARTICIPATION AU PROJET

Carine Acquaviva, chargée des relations
internationales et des projets européens ;
Patrick Battini, régisseur ;
Pierre-Jean Campocasso, chargé de
recherches ; Carine Carcione, assistante ;
Françoise Ferreira, responsable des
secteurs photographie et création
contemporaine ;
Catherine Franceschini, responsable
du service finances ; Patrick Giudicelli,
responsable informatique et audiovisuel ;
Carole Leschi-Sambroni, assistante aux
collections ; Dominique Ruggeri, agent de
maîtrise ; Patrick Zani, assistant technique

SERVICE DE LA MÉDIATION CULTURELLE

Ann Bilger-Depoorter, responsable
du service ; Michèle Riu, médiatrice-
conférencière ; Antoine Leonelli,
médiateur musique traditionnelle ;
Cosima Memmi, hôtesse d'accueil

SÉCURITÉ

Jean-Baptiste Acquaviva

ACCUEIL-BILLETTERIE-BOUTIQUE

Marie-Ursule Corazzini, encadrement des
adjoints du patrimoine ;
Alexandra Achilli-Rossi ;
Marie-Hélène Andreani ;
Barthélemy Casanova ;
Xavier Ferreira ; Lionel Franchi ;
Corinne Mamelli-Imperinetti ;
Frédérique Orsatelli ;
Fernand Ostiensi ;
Anne-Marie Poli-Firroloni ;
Sylvie Vaissière ; Frédéric Valentini,
adjoints du patrimoine

Nathalie Jupille, responsable de la
boutique

MUSÉOGRAPHIE

Yves Kneusé, architecte-scénographe

RÉALISATION

Les Ateliers de l'expo

GRAPHISME

L'Atelier

LUMIÈRE

JEFA avec Fabrice Blanc, éclairagiste

Les confréries de Corse

UNE SOCIÉTÉ IDÉALE EN MÉDITERRANÉE

COLLECTIVITÉ TERRITORIALE DE CORSE
MUSÉE DE LA CORSE

A|BIANA



Ont participé à la rédaction de cet ouvrage

Alessandro Agresti – Chercheur en histoire de l’art
Università degli Studi Roma Tre

Claudio Bernardi – Professeur en anthropologie du théâtre
Università cattolica del Sacro Cuore, Milano

Régis Bertrand – Professeur émérite en histoire moderne de
l’université de Provence – Aix-Marseille I
UMR 6570 Telemme, Maison Méditerranéenne des Sciences
de l’Homme

Franco Boggero – Historien de l’art, directeur coordinateur
auprès de la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed
Etnoantropologici della Liguria

Max Caisson – Maître de conférences honoraire en ethnologie à
l’université Aix-Marseille I
Membre de l’Institut d’Études Méditerranéennes et
Comparatives (IDEMEC),
(CNRS, université d’Aix-Marseille I et II)

Vittorio Casale – Professeur ordinaire en histoire de l’art moderne
Università degli Studi Roma Tre

Daniele Casanova – Chercheur en histoire moderne
Università Telematica Pegaso, Napoli

Michel Casta – Maître de conférences en histoire contemporaine
Équipe d’accueil 4287 : Habiter. Processus identitaires,
processus sociaux
Université de Picardie Jules-Verne, Amiens

Alain Di Meglio – Maître de conférences HDR
Laboratoire UMR-CNRS Lieux Identités eSpaces Activités
(LISA)
Università di Corsica Pasquale-Paoli

Maria Concetta Di Natale – Département des études historiques et
artistiques
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università degli Studi di Palermo

Bernard Dompnier – Centre d’Histoire « Espaces & Cultures »,
Clermont-Université

Fausta Franchini Guelfi – Professeur à l’université de Gênes

Marie-Hélène Froeschlé-Chopard – Directeur de recherche
honoraire au CNRS

Claudine Gauthier – Chercheur post-doctoral de l’E.H.E.S.S., Paris
Centre d’Études Interdisciplinaires des Faits Religieux

Antonino Giuffrida – Professeur en histoire moderne
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università degli Studi di Palermo

Cécile Liberatore-Ruggeri – Guide-conférencière au musée de
la Corse

Ignazio Macchiarella – Università degli Studi di Cagliari

Jean-Bernard Mathon – Conservateur des Antiquités et Objets d’Art
des Pyrénées-Orientales
Directeur du Centre de conservation et de restauration du
patrimoine, Conseil général des Pyrénées-Orientales

Mauricette Mattioli – Conservateur en chef du patrimoine
Chef de service de l’inventaire du patrimoine culturel à la
Direction du patrimoine de la CTC

Frédéric Meyer – Maître de conférences HDR en histoire moderne
Laboratoire LLS
Université de Savoie, Chambéry

Michel-Édouard Nigaglioni – Directeur du patrimoine de la ville de
Bastia

Pierfrancesco Palazzotto – Chercheur en muséologie, en critique
artistique et en restauration
Università degli Studi di Palermo

Marie-Eugénie Poli-Mordiconi – Conservateur du patrimoine au
musée de la Corse
Responsable des collections

Fernando Quiles García – Professeur titulaire en histoire de l’art
Département de géographie, d’histoire et de philosophie
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

José Roda Peña – Professeur titulaire en histoire de l’art
Universidad de Sevilla

Álvaro Recio Mir – Universidad de Sevilla

Joaquín Rodríguez Mateos – Directeur des Archives générales
d’Andalousie

Roberto Rusconi – Professeur ordinaire
Università degli Studi Roma Tre

Alessandro Serra – Università degli Studi di Roma « Tor Vergata »

Giovanni Travagliato – Docteur de recherche en histoire de l’art et
archiviste
Vice-directeur des Archives historiques diocésaines de
Palerme

Dominique Verdoni – Professeur à l’Università di Corsica Pasquale-
Paoli
Directrice adjointe de l’UMR CNRS 6240 LISA
Responsable scientifique du projet Identités, cultures : les
processus de patrimonialisation

Maurizio Vitella – Chercheur en histoire de l’art moderne
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università degli Studi di Palermo

Sommaire

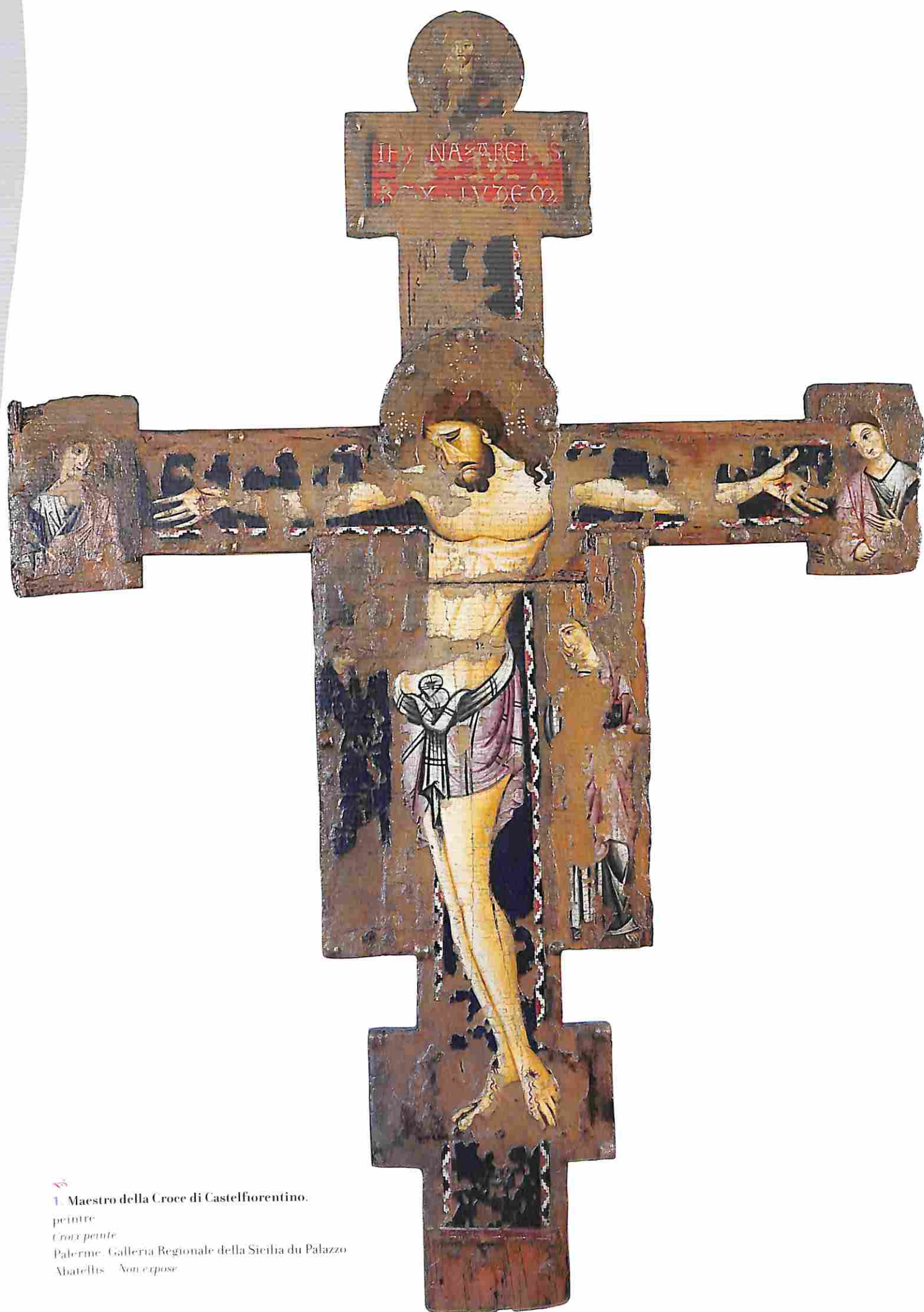
9	Préface	Paul Giacobbi
10	Préface	Jean-Marc Olivesi
13	Avant-propos	Mauricette Mattioli et Marie-Eugénie Poli-Mordiconi
14	Les confréries de pénitents blancs dans la Corse rurale de l'époque moderne	
	Histoire d'une « société idéale » – Mauricette Mattioli	
32	Confréries et société contemporaine, ou l'histoire d'un dialogue ininterrompu	
	Marie-Eugénie Poli-Mordiconi	
54	Les confréries de Corse en 2009 – Enquêtes préliminaires	Cécile Liberatore-Ruggeri
57	Les confréries aujourd'hui : nouvel accès à la citoyenneté	Claudio Bernardi
66	Les pénitents d'Ancien Régime en France	Marie-Hélène Froeschlé-Chopard
79	Les mutations des modèles confraternels en France aux XVII^e et XVIII^e siècles	Bernard Dompnier
92	Les confréries de l'arc alpin occidental (XVI^e-XIX^e siècle)	Frédéric Meyer
104	La typologie des confréries en Ligurie	Fausta Franchini Guelfi
107	Les dévotions des confréries et la piété romaine	Roberto Rusconi
120	Les confréries romaines du Moyen Âge aux temps modernes	Alessandro Serra
137	Les confréries à Naples et en Campanie du XIII^e au XIX^e siècle	Daniele Casanova
152	Typologie des confréries siciliennes : des associations médiévales aux sociétés de secours mutuels du XIX^e siècle	Antonino Giuffrida
155	Les confréries pénitentielles de Séville : évolution historique et manifestations artistiques	
	José Roda Peña	
169	Les confréries à Séville : personnes et société	Joaquín Rodríguez Mateos
178	Les compagnies de pénitents de Marseille et sa région	Régis Bertrand
195	Les pénitents de Saint-Jean-Décollé dits de la Miséricorde et l'accompagnement du condamné à mort	
	Claudine Gauthier	
210	Confréries et diffusion de la piété mariale au lendemain du concile de Trente	Michel Casta
227	Les confréries de métiers en Corse	Michel Casta
243	Confréries, congrégations et corporations à Bastia	Michel-Édouard Nigaglioni
259	Origines et activités des monts-de-piété et des institutions de charité et d'assistance à Naples aux XVI^e et XVII^e siècles	Daniele Casanova
266	Paramètres esthétiques de la Semaine sainte dans la Séville contemporaine	Álvaro Recio Mir
276	Décors éphémères de la Semaine sainte en Corse et en Ligurie	Franco Boggero
286	La conservation et la restauration des décors éphémères de la Semaine sainte	Jean-Bernard Mathon
300	Les processions de la Semaine sainte en Corse : aux confins du social et du sacré	Dominique Verdoni
314	D'une étrange coutume confraternelle...	Max Caisson
321	Les langues dans les confréries bonifaciennes	Repères sociolinguistiques et ethnographiques
	Alain Di Meglio	
334	Pratiques musicales dans les confréries de Sardaigne	Ignazio Macchiarella
349	La commande artistique des confréries en Ligurie	Fausta Franchini Guelfi
363	Les images des saints : production, finalités, diffusion	Vittorio Casale
372	Le mécénat des confréries romaines au XVIII^e siècle	Alessandro Agresti
389	Les commandes d'œuvres d'art des compagnies et des confréries de Palerme entre Contre-Réforme et Baroque	Maurizio Vitella
401	Le mécénat artistique des confréries dans la Palerme du Moyen Âge	Giovanni Travagliato
411	Les confréries commanditaires et les stucs de Giacomo Serpotta dans les églises et oratoires de Palerme	Pierfrancesco Palazzotto
428	Iconographie des croix peintes double face en Sicile	Maria Concetta Di Natale
448	La promotion des arts au sein des confréries sévillanes du XVI^e au XX^e siècle	Fernando Quiles García
461	<i>Catalogue des œuvres</i>	

Iconographie des croix peintes double face en Sicile

Maria Concetta Di Natale

Au ^{xv}^e siècle, alors que dans les autres régions d'Italie l'usage d'orner les églises de croix peintes¹ a presque complètement disparu, cette expression dévotionnelle et artistique particulière perdure en Sicile. Les croix monumentales peintes étaient habituellement suspendues à la poutre de gloire de l'abside ou sommaient l'iconostase. Elles étaient parfois reliées à l'arc triomphal. Elles s'offraient ainsi immédiatement et de loin à la vue des fidèles. Celles de la péninsule italienne, principalement répandues du ^{xii}^e au ^{xiv}^e siècle, étaient uniquement peintes au recto tandis que les petites croix processionnelles, la plupart du temps liées à la dévotion des confréries, l'étaient aussi au verso. L'image centrale du Christ en croix était reprise sur les deux faces, comme sur la croix de la collection Gualino de Turin attribuée à Giunta Pisano, ou sur la croix « giuntesque » du Museo Civico de Pise, provenant de l'Œuvre de la primatiale. Le Christ vivant, *Triumphans*, y était représenté au recto, le Christ mort, *Patiens*², au verso. Dans la péninsule, à l'exception de régions telles que l'Émilie, les croix peintes tendent à disparaître à partir du ^{xv}^e siècle. Celles-ci avaient été diffusées au cours des siècles précédents principalement par l'ordre franciscain, fortement attaché au culte du Crucifié. Leur disparition est aussi due au fait que l'iconostase, typique des édifices romans et gothiques, sera de plus en plus rare dans les églises italiennes du gothique tardif et de la Renaissance. En Sicile en revanche, le ^{xv}^e siècle est tout particulièrement marqué par la multiplicité et la diversité singulières des croix peintes, caractérisées par une typologie propre et une iconographie originale. La présence de ces croix, souvent suspendues à l'arc triomphal des églises, répond également à des exigences liturgiques locales.

Des croix peintes d'importation toscane, et notamment pisane, étaient déjà présentes sur l'île dès le ^{xiii}^e siècle mais la production locale la plus originale se développe seulement à partir du ^{xv}^e. Elle répond à la commande espagnole liée à la classe dominante qui exigea vraisemblablement souvent des artistes siciliens des œuvres inspirées du modèle ibérique. Parmi les premières croix peintes du ^{xiii}^e siècle les plus significatives, figure celle qui est exposée à la Galleria Regionale della Sicilia du Palazzo Abatellis (fig. 1). Elle est attribuée au Maestro della Croce di Castelflorentino, disciple de Giunta Pisano³. Cette œuvre, qui a transité par le Museo Pitre de Palerme, se trouvait originellement



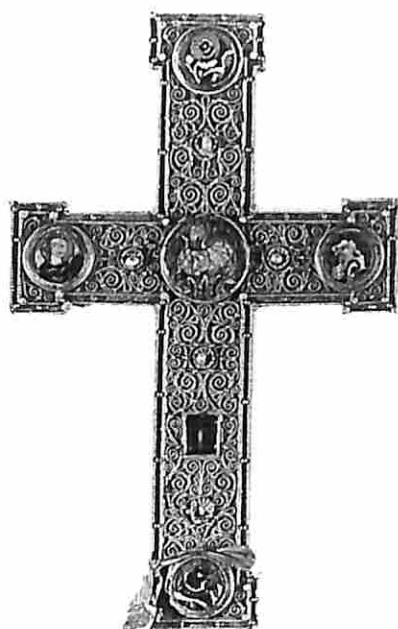
1. Maestro della Croce di Castelfiorentino.
 peintre
 Croix peinte
 Palerme: Galleria Regionale della Sicilia du Palazzo
 Abatellis Non expose



2. 3. Anonyme sicilien
Croix peinte double face – Avers et revers
Cathédrale de Mazara del Vallo – Non
expose

dans le complexe monumental de la basilique San Francesco de la ville. Avant sa restauration dans les années 1950, elle portait à son extrémité inférieure une représentation de saint François, ajout certes postérieur, mais révélant cependant nettement l'importance de la communauté franciscaine au cours du temps. Elle attestait donc une volonté spirituelle et dévotionnelle qui, dans l'église d'origine, n'aurait pas été effacée.

La croix de la cathédrale de Mazara del Vallo, plus ancienne et différente, réalisée par un artiste sicilien⁴, témoigne d'une production de la première moitié du XIII^e siècle. Toujours située à son emplacement originel, elle est peinte sur les deux faces ; le Christ crucifié (fig.2) est représenté sur l'avvers, l'*Agnus Dei* au revers, les symboles des Évangélistes sur les extrémités de la croix (fig.3). Le Christ est mort ; sa tête est inclinée mais son corps ne présente pas la courbe byzantine des œuvres d'ascendance giuntesque. Le visage est barbu, à la manière orientale, ce modèle étant plus communément diffusé à partir du XIII^e siècle. Le périzonium est encore caractérisé par une ceinture et un drapé de tissu différent, de style primitif. Les pieds, séparés, sont fixés par deux clous, selon l'usage byzantin le plus ancien. Il en est de même des mains, étendues et non contractées, dépourvues de la caractéristique byzantine plus tardive du pouce levé. Parmi les images de crucifixion circulant en Sicile à la fin de l'époque normande, il est impossible de ne pas évoquer, par comparaison, la c. 80 du *Missel* (cod. 52) du *scriptorium* messinois de la fin du XII^e siècle, conservé à la Bibliothèque nationale de Madrid, représentant le Crucifié entre des dolents et des anges⁵. Il importe de souligner comme singulier le fait qu'une croix fixe et non processionnelle soit peinte sur les deux faces, en s'inspirant clairement des croix métalliques. En effet, les croix processionnelles qui représentent d'une manière analogue sur une face le Crucifié, le Christ de Gloire ou la Vierge orante ou encore l'*Agnus Dei* comme celle de



4. Anonyme sicilien
Croix reliquaie
Velletri, cathédrale San Clemente
Non expose



5. Malamorte Perrone (attribué à)
Croix d'argent
Cathédrale de Messine – Non exposé

Mazara, et sur l'autre face, ainsi qu'aux extrémités, les figures à la manière byzantine ou les symboles des Évangélistes sont répandues tant sur l'île que dans la péninsule. Ce n'est pas par hasard que l'on retrouve les mêmes références iconographiques sur la croix reliquaie sicilienne d'époque normande, issue des ateliers du palais royal de Palerme au temps de Guillaume II et conservée dans la cathédrale San Clemente de Velletri (fig. 4). Celle du Duomo de Naples est semblable, plus complexe dans la réalisation du recto mais pratiquement identique dans l'iconographie du verso⁶. L'exemplaire de Velletri, en particulier, présente la même forme linéaire que celle de la croix de Mazara avec des figures symboliques inscrites dans des *tondi*. Il diffère certes par la préciosité de l'or, du filigrane, des émaux, des pierres précieuses et des perles, caractéristiques du goût pour la diversité des matériaux du style normand de l'atelier de Palerme au sein duquel travaillaient des artistes de différentes origines⁷. La typologie de la croix et les choix iconographiques du verso sont toutefois analogues. Déjà répandues en Sicile, ces composantes ont pu à travers ces exemples être assimilées et reprises par l'artiste anonyme de la croix peinte de Mazara. Maria Accascina pense que le revers de la croix de Velletri, tout particulièrement, peut avoir été réalisé par « un orfèvre messinois actif au cours des vingt premières années du XIII^e siècle⁸ ». La croix d'argent aux extrémités formées de tableautins de la première moitié du XIII^e siècle, conservée au Duomo de Messine et attribuée à Perrone Malamorte⁹, présente une même configuration (fig. 5). Cette œuvre d'époque souabe, liée à l'art normand, place la Vierge et saint Jean sur les tableautins de part et d'autre du Christ. L'ange

est figuré sur l'extrémité supérieure ; au bas de la croix, le crâne symbolique d'Adam est disposé dans la caverne du Golgotha, conformément à la tradition byzantine, en référence à la légende constantinienne qui considère ce mont comme son lieu de sépulture. Le sang du Christ coule sur ce dernier, lavant le premier homme et l'humanité tout entière du péché originel, reprenant ainsi le thème de la catharsis pour l'ancestrale faute. La Vierge occupe le centre du revers ; les évangélistes sont figurés à mi-corps sur les extrémités de la croix, conformément à l'iconographie byzantine. Ils ne sont donc pas représentés ici par leurs symboles. L'ornementation du revers de la croix est typiquement normande tout en étant toujours d'inspiration byzantine. Elle comporte des palmettes à trois pointes dans des spirales, caractéristiques du *scriptorium* messinois à l'époque de l'archevêque Riccardo Palmer¹⁰.

Maria Andaloro rapproche la croix peinte de Mazara del Vallo de celle de l'église Santa Maria a Mare, située dans l'île de San Nicola alle Tremiti ainsi que d'une autre croix processionnelle peinte du monastère Sainte-Catherine sur le mont Sinaï, deux œuvres qui confirment « par la typologie et l'iconographie, l'ouverture de la croix sicilienne, aux horizons figuratifs les plus à la page et sa fraîche contemporanéité avec ces derniers¹¹ ».

La croix processionnelle en argent doré de l'église San Martino de Randazzo « à écailles ou à pommes de pin » – comme l'écrit Maria Accascina qui l'attribue, en raison des influences catalanes et toscanes, à Giovanni di Salliceto, orfèvre messinois, favori du roi Frédéric III d'Aragon¹² – constitue l'un des exemples tardifs du ^{xiv} siècle. Dans la redondance ornementale du gothique fleuri, elle présente à l'avant le Crucifié ; aux extrémités des bras de la croix la Vierge et saint Jean ; le pélican, symbole christologique, à l'extrémité supérieure ; le bœuf, attribut de saint Luc, étant porté au bas de la croix. Au revers, l'*Agnus Dei* est disposé au centre, tandis qu'Adam figure sur l'extrémité supérieure de la croix, selon une iconographie particulière, nu sortant du tombeau. Cette représentation devait vraisemblablement être à l'origine au bas de l'avant¹³. Aux autres extrémités prennent place les symboles des Évangélistes, Jean à gauche, Marc à droite, Matthieu en partie basse.

L'iconographie d'Adam sortant du tombeau est rare en Sicile. On la rencontre plus fréquemment, en revanche, sur les exemples de croix processionnelles en argent d'Italie centrale¹⁴.

Dans la croix peinte italienne, comme l'indique E. Sandberg Vavalà, « le schéma giottesque et cimabuesque est encore vivant et opérant au ^{xiv} siècle... il intègre, en plus de la figure principale se détachant d'un fond multicolore d'origine giottesque, les dolents peints sur la traverse généralement à mi-corps, parfois un dévot aux pieds du Crucifié et, sur la partie supérieure, le Christ bénissant, caractéristique du ^{xiii} siècle ou l'ange inspiré de modèles sculptés ou encore le pélican dans son nid¹⁵ ». La transformation de la rectangularité de la croix romane en des modèles curvilignes du gothique est ainsi actée. La croix peinte gothique de Giotto à Padoue¹⁶ en fournit une remarquable illustration. Adolfo Venturi note à cet égard : « Le ^{xiv} siècle [...] restreint la taille du panneau central, ajoute des degrés aux lignes des bras, donne aux extrémités une forme lobée, étoilée¹⁷. »

En Sicile, après les exemples de croix peintes du ^{xiii} siècle et les quelques pièces du ^{xiv} siècle – certaines étant difficiles à juger car repeintes et nécessitant des restaurations comme celle du Museo della Chiesa Madre d'Alcamo¹⁸ –, on passe aux premières années du ^{xv} siècle. C'est au cours de cette période que fleurissent avec un style toujours plus précis de nombreuses œuvres de la partie occidentale de l'île. Celles-ci, reprenant à l'avant l'iconographie des œuvres italiennes



6. Anonyme

Croix peinte

Palerme - Istituto delle Ancelle del Sacro

Cuore di Gesù - Non espose

précitées, présentent la nouveauté d'être peintes également au revers où ce n'est pas la figure du Crucifié qui est répétée mais celle du Ressuscité qui est proposée en parfaite harmonie avec les rites liturgiques liés à la fête pascalle. La croix du Museo della Chiesa Madre d'Alcamo, vraisemblablement de la fin du ^{xiv}^e siècle, présente une structure avec des tableautins terminaux carrés, un axe élargi et un nimbe proéminent, selon les réminiscences toscanes du ^{xiii}^e siècle. L'iconographie est caractéristique des croix italiennes du ^{xiv}^e siècle, peintes seulement sur le recto avec la Vierge et saint Jean figurés sur les extrémités des bras de la croix, le pélican sur la partie supérieure et

le crâne sur la partie basse. Au haut de la

croix se trouvent le serpent tentateur s'enroulant autour du nid qui le surmonte et le *titulus INRI*. Le Crucifié

a les pieds transpercés, disposés parallèlement sur un marchepied, sa chevelure à mèches multiples tombant sur les

deux épaules rappelant des modèles plus anciens. Le serpent enroulé autour de l'arbre de la connaissance fait clairement référence à la *Legenda aurea* de Jacopo Da Varagine¹⁹ qui relie Adam au Christ, l'ancien au nouvel homme. Cette symbolique sera renforcée ultérieurement par la présence du crâne d'Adam aux pieds du Crucifié. La figure du Christ est fortement liée à celle des deux dolents qui, représentés dévotement en totalité selon les réminiscences iconographiques archaïques prégiuntesques, mais agenouillés, se tiennent près de ses mains. Le pélican, selon l'iconographie habituelle, nourrit ses trois petits, déchirant ses propres chairs et obscurcissant ainsi vraisemblablement le mystère de l'Unité et de la Trinité divines. Déjà, le *Physiologue*, au ⁱⁱ^e après J.-C., assimilait la figure du Christ à celle du pélican mâle qui, se sacrifiant, sauvait ses petits de l'étouffement de la femelle²⁰. Par métaphore, c'est Jésus qui, par son action salvatrice, s'immolant sur la croix, rachète l'humanité entière, rendant vaine l'asphyxie spirituelle opérée par Ève avec son péché. Eucherio aussi, au début du ^v^e siècle, évoquait *Pelecanus Dominus Cristus in passione*²¹. Un tel rapprochement symbolique se prolonge au cours des siècles et trouve dans la croix peinte son lieu d'expression idéal. Le pélican, et ce n'est pas par hasard, est souvent perché sur l'arbre du bien et du mal, symbole du péché originel effacé par le sacrifice du Christ.

La croix aux extrémités en étoiles²² (fig. 6) de l'Istituto delle Ancelle del Sacro Cuore di Gesù de Palerme, de provenance inconnue, constitue une pièce importante de la fin du ^{xiv}^e siècle ou du début du ^{xv}^e siècle, pour autant qu'on puisse en juger en l'état actuel de l'œuvre qui nécessiterait une restauration scientifique. Peinte seulement sur une face, présentant un axe vertical à peine élargi, elle accueille le corps du Christ sur un drap de fond d'influence giuntesque tardive. Le Rédempteur bénissant est représenté au haut de la croix, la Vierge et saint Jean sur les côtés, et, sur le bras inférieur, la figure, plus rare, du Christ de Pitié que l'on rencontre aussi sur les croix d'argent d'Italie centrale comme celle de l'église Santa Croce di Borbona²³. On la retrouve aussi sur les prédelles des triptyques du début du ^{xv}^e siècle comme sur celui du Palazzo Abatellis

attribué au Maestro di Galatina, un Sicilien qui, d'après Longhi, intervint aussi dans l'église Santa Caterina a Galatina²⁴, dans les Pouilles. Peut-être est-il également l'auteur, à ses débuts, de la croix d'Ancele. Cette dernière porte sur le bras supérieur le pélican et le *titulus INRI*. Le Christ mort est représenté les pieds fixés par un seul clou reposant sur un marchepied ; le corps, ployant sous l'effet du relâchement de la mort, est soutenu par des clous qui bloquent les paumes des mains douloureusement contractées ; la tête est inclinée sur la poitrine profondément creusée, laissant apparaître les côtes, comme dans les Christs sculptés du gothique, aux expressions dramatiques ; le drapé, semblable à celui du fond de croix, avec de petits motifs de pétales cruciformes, se retrouve dans le tissu de fond du trône de San Nicola du Palazzo Abatellis provenant de l'église San Nicolò di Sciacca²⁵ et attribué au Napolitain Giovanni di Pietro, actif à Pise de 1402 à 1404, ce qui n'est pas un hasard.

Les extrémités en étoiles sont aussi caractéristiques des croix du ^{xiv}^e siècle de la péninsule, comme celle de la pinacothèque de Sienne peinte par Niccolò di Segna en 1345, située autrefois dans le réfectoire des carmes déchaux²⁶.

La croix de l'église mère de Caccamo, datant de la première moitié du ^{xv}^e siècle, peinte sur une seule face, avec une représentation du Christ hautement dramatique rappelant les figures analogues du gothique nordique²⁷, est de même type. Elle est attribuée au Maestro di Galatina²⁸, auteur, selon Longhi, de la croix n. 30 du Palazzo Abatellis provenant de l'église Santa Maria di Gesù, caractérisée, elle aussi, entre autres, par des éléments empruntés à la culture artistique pisane. Cette dernière est cependant plus complexe car elle est également peinte au revers et possède des extrémités polylobées et non en étoiles²⁹.

L'iconographie de l'exemplaire de Caccamo est plus simple que celle de l'Istituto delle Ancelle. Si la Vierge et saint Jean sont peints sur les extrémités latérales, seul le pélican figuré au-dessus du serpent orne le bras supérieur, l'extrémité inférieure étant occupée par le crâne d'Adam dans la caverne.

Parmi les croix peintes aux extrémités polylobées de la Sicile occidentale datant de la fin du ^{xv}^e siècle ou du début du ^{xvi}^e figure celle du Musée diocésain de Palerme³⁰. Cette œuvre, dont les repeints entachent la lisibilité, reproduit des modèles désuets tels que le nimbe proéminent à la jonction des bras, les auréoles aux décors en relief, une rigidité formelle, mais elle se distingue par la présence, sur l'extrémité supérieure, de la figure d'un ange, que l'on rencontre d'ordinaire sur les croix de la région de Messine. Ainsi en est-il de celle, presque contemporaine, du musée régional de Messine, située autrefois dans l'église Santa Maria Maddalena³¹. Par leur typologie et leur structure aux extrémités polylobées, elles rappellent toutes deux les croix peintes répandues en Émilie dès le ^{xiv}^e siècle comme celle de l'église San Giacomo Maggiore de Bologne datée de 1370 et signée Simone dei Crocefissi³².

Outre les croix processionnelles d'argent et les croix de marbre, les gonfalons, œuvres étroitement liées à la dévotion des confréries, ont pu influencer sur la complexité iconographique des deux faces des croix peintes de la Sicile occidentale du ^{xv}^e siècle. À cet égard, la présence dans une demeure noble palermitaine d'un gonfalon processionnel de la fin du ^{xiv}^e ou du début du ^{xv}^e siècle avec les représentations, au recto, de la Crucifixion et, au verso, de la Résurrection, est particulièrement significative. C'est une œuvre d'importation ou d'influence pisane que l'on peut attribuer, je pense, à l'artiste anonyme connu sous le nom de Maestro delle Incoronazioni³³. D'un

très grand raffinement, elle est sans aucun doute iconographiquement importante par rapport aux croix peintes siciliennes. Elle se distingue aussi par la présence au-dessus de la croix d'un pélican, symbole christologique évident, particulièrement probant dans l'iconographie des croix peintes siciliennes du ^{xv}^e siècle dont il constitue une caractéristique quasi constante – il était déjà présent dans les exemplaires du ^{xiv}^e siècle de la péninsule.

Le crâne dans la caverne du Golgotha n'est pas absent mais la partie la plus significative de l'œuvre, pour notre étude, réside au verso. Le Ressuscité y est représenté dressé sur le tombeau ouvert, l'étendard à la main, iconographie que l'on retrouve régulièrement au revers des croix locales. Les soldats se tiennent à proximité du sépulcre à la base détériorée. À l'avant, les décors poinçonnés du fond d'or et les anges recueillant le sang salvateur coulant des blessures du Crucifié témoignent d'un très grand raffinement. Le Christ est mourant, fixé à la croix par trois clous. Le Maestro delle Incoronazioni est très vraisemblablement un artiste sicilien qui se réfère aux modèles sienno-pisans. Il fut ainsi nommé à l'occasion de l'exposition consacrée à Antonello da Messina en 1953, sous la direction de Vigni et Carandente, pour les triptyques *dell'Incoronazione della Vergine* du Palazzo Abatellis. Ces œuvres étaient auparavant dans l'église San Pietro la Bagnara et au Musée diocésain établi jadis à San Nicolò Reale³⁴. Des confrères encapuchonnés, membres d'une association pieuse mal identifiée, entourent le Christ, soulignant le rôle important joué par les confréries dans la commande d'œuvres d'art.

L'iconographie des croix peintes de la Sicile occidentale la plus répandue, à l'exception de variantes sur les extrémités, est caractérisée par la présence, à l'avant, du Crucifié et, au revers, du Ressuscité. La Vierge et saint Jean sont figurés de part et d'autre du Crucifié ; au sommet de la croix, le Christ bénissant est habituellement placé au-dessus d'un pélican perché au faîte de l'arbre de la connaissance du bien et du mal et poursuivi par un serpent ondulant. Sur l'extrémité inférieure, le crâne d'Adam surmonte parfois la figure de la Madeleine. Sur les extrémités de l'autre face, les symboles des Évangélistes, proposés le plus souvent selon la vision de saint Jean (Apocalypse 4, 2-8), comme quatre créatures vivantes sous la forme du lion, du bœuf, de l'homme ailé et de l'aigle, constituent l'une des constantes les plus habituelles. Qu'ils soient représentés réellement ou par leurs symboles, les Évangélistes portent des cartouches dans lesquels on peut lire la plupart du temps le début des évangiles ou une phrase significative, toujours tirée de textes sacrés, en lien avec la scène principale du revers : la Résurrection³⁵. Sur les bras horizontaux de la croix, l'espace intermédiaire entre la tête du Ressuscité et les deux Évangélistes des extrémités est occupé par les figures de deux anges porte-étendard glorifiant le Christ dans son Ascension. La présence de ces derniers près du Christ ressuscité pourrait trouver sa légitimation dans le renvoi à ceux qui, selon Luc (21, 4), « se présentèrent en habits resplendissants » aux saintes femmes se rendant au tombeau, leur annonçant la Résurrection.

La première croix peinte de Sicile occidentale représentant sur une face le Crucifié et sur l'autre le Ressuscité est celle, déjà citée, de Santa Maria di Gesù, aujourd'hui exposée au Palazzo Abatellis (n. 30), datable de la première moitié du ^{xv}^e siècle³⁶ (fig. 7 et 8). Cette œuvre a été attribuée au Maestro di Galatina³⁷ qui associe, comme le note Delogu, des réminiscences de la « culture toscane... entre Niccolò di Magio et les Maestri di Trapani, delle Incoronazioni, expériences mûries au contact des œuvres de la culture adriatique inspirées du gothique nordique³⁸ ».



7. 8. Maestro di Galatina (attribué à),
peintre
Croix peinte double face – Avers et revers
Palerme, Palazzo Abatellis – Non exposé

Niccolò di Magio est l'un des premiers peintres toscans immigrés dans l'île alors que jusque-là seules des œuvres comme celles de Jacopo de Michele, dit Gera da Pisa, y étaient représentées grâce à des commanditaires toscans présents sur place. De tels mécènes, non siciliens, comme la colonie pisane de Palerme, incitèrent les artistes locaux à prendre pour modèles les œuvres importées, multipliant des commandes de même goût et s'efforçant d'attirer de façon continue les peintres extérieurs à l'île. Cet appel se concrétisa au début du ^{xv} siècle avec l'arrivée, par exemple, du Siennois Niccolò di Magio qui s'établit à Palerme de 1391 à 1442³⁹. Un autre peintre toscan, le Siennois Andrea Vanni, venu de Naples comme diplomate⁴⁰, était déjà actif en Sicile dans les années 1384-1385.

La croix située auparavant à Santa Maria di Gesù, comme celle du Maestro di Castelfiorentino, provient d'une église franciscaine ; elle en souligne la spiritualité particulière. Les franciscains peuvent en effet être considérés comme les principaux commanditaires de croix peintes et les plus forts partisans, dans les controverses, de la dévotion au Christ en croix. À l'extérieur de l'église susdite, et ce n'est pas un hasard, une croix de marbre peinte sur les deux faces surmontait une

haute colonne⁴¹. La croix peinte citée plus haut présente une structure bien définie avec des extrémités polylobées d'ascendance péninsulaire. Sur l'avvers, l'habituel *titulus* en acrostiche est placé au-dessus de la figure du Crucifié alors que le serpent, surmonté du pélican lui-même sommé du Rédempteur bénissant, s'enroule autour de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Sur l'un des côtés, la Vierge, portant sur son manteau l'étoile habituellement présente dans les images d'importation pisane qui la désignent comme *Stella maris*, montre son fils de la main droite tandis qu'elle replie la main gauche sous son menton, selon le schéma iconographique d'origine byzantine.

De l'autre côté, saint Jean est représenté en orant. Au bas de la croix, on retrouve le Christ de Pitié. Figuré au centre du revers, le Ressuscité bénissant de la main droite, les pieds sur le tombeau ouvert, selon l'iconographie prétridentine, tient de la main gauche la hampe d'un étendard à pointes. Sur les bras latéraux prennent place deux figures d'anges adoreurs porteurs de cartouches contenant des extraits de l'évangile de Marc faisant explicitement référence à la Résurrection. Sur les extrémités de la croix, les symboles des Évangélistes sont aussi associés à des cartouches avec des passages de leurs évangiles. La figure dramatique du Christ laisse aussi voir les doigts tordus et les pieds transpercés d'un seul clou⁴². Les motifs décoratifs avec des caractères coufiques sur le bord du manteau du Ressuscité et du Rédempteur bénissant constituent une autre particularité de l'œuvre n. 30 de la Galleria Regionale de Palerme. Ils sont liés pour partie à des réminiscences de la culture islamique en Sicile, pour l'autre, ils renvoient au mélange culturel hispano-mauresque de la péninsule Ibérique. Des céramiques lustrées étaient d'ailleurs produites également en Sicile au xv^e siècle, comme l'ont récemment démontré les découvertes de Syracuse⁴³. Ainsi, une fois encore, se croisent des réminiscences locales, des références pisanes et des apports ibériques dans une Sicile, carrefour des échanges culturels de l'aire méditerranéenne.

La figure du Christ, qui se réfère au module du gothique douloureux, est humanisée, torturée, souffrante, tout en présentant encore les signes d'un martyr supporté passivement. La figure du Christ humain apaisé date de la Renaissance et la figure héroïque du Dieu Homme qui affronte le martyr pleinement conscient de sa mission salvatrice se rencontre à la fin du xv^e siècle. Celle du Crucifié Renaissance est en effet non seulement humanisée comme dans l'art de Giotto mais aussi hautement héroïque et exécutée selon des schémas de perfection anatomique.

Une autre croix peinte, celle de l'église de l'Annunziata d'Agira, dont le maître est un artiste proche du Maestro di Galatina mais essentiellement lié à la culture ibérique⁴⁴, s'inspire, comme celle du Palazzo Abatellis, des crucifix du gothique douloureux tel celui en bois du xv^e siècle de l'église Santa Maria di Portosalvo de Palerme.

La croix peinte de la cathédrale de Palerme, aujourd'hui perdue, commandée en 1466 par l'archevêque barcelonais Nicolò Puxades probablement au peintre local Tommaso de Vigilia, l'artiste le plus en vue de la Sicile occidentale du xv^e siècle, est proche de l'iconographie particulière du Christ de Pitié situé dans la partie inférieure de la croix n. 30 du musée palermitain. Cette œuvre d'une importance considérable, dont il demeure une description dans les fonds d'archives⁴⁵, met en évidence les préconisations faites par les commanditaires espagnols aux peintres locaux de modèles stylistiques, iconographiques et typologiques de leurs propres terres d'origine. Le retable de la cathédrale de Palerme devient un modèle pour les autres œuvres en Sicile⁴⁶. À propos du concept de *pietas*, Belting note qu'« il signifie d'une part le sacrifice du Messie que symbolisent



9 Anonyme espagnol *Reliquaire de la Sainte Croix*
Palerme: Abbazia di San Martino di Pietrò di Spagna - Non expose

l'acte de la Rédemption et sa répétition dans le sacrifice eucharistique, de l'autre, il souligne la souffrance de Jésus Homme, qui invite à la compassion, à la piété, mettant le fidèle dans un état d'âme qui est défini comme *devotio*⁴⁷ ».

Les croix qui dominaient les retables espagnols ne devaient pas toutefois être aussi grandes que les siciliennes. Les artistes unissent donc l'iconographie de la croix peinte italienne déjà répandue en Sicile à celle des croix dominant les retables espagnols et à celle des croix processionnelles présentes, avec des thématiques iconographiques variées, tant en Italie qu'en Espagne. Passant aussi par des typologies proches, comme celles des gonfalons processionnels, ils réalisent en dernière analyse un type de croix peinte très particulier qui devient caractéristique de la Sicile occidentale. Dans l'île, parmi les croix processionnelles en argent, à l'iconographie semblable, voire avec quelques variantes, il y a celles dues non par hasard à des artistes espagnols qui, bien évidemment, s'inspirent d'œuvres de leur pays d'origine, influençant ainsi la production des croix peintes siciliennes. Le reliquaire de la Sainte Croix de l'Abbazia di San Martino di Pietro di Spagna⁴⁸ (fig. 9) et la croix processionnelle du Musée diocésain de Mazara del Vallo attribuée à Giovanni di Spagna⁴⁹ en témoignent. Ces croix s'inspirent des *cruces fiordalisadas* d'Espagne.

Elles peuvent être comparées à celles marquées *Bark*, typiquement catalano-aragonaises, avec une typologie déjà répandue dans des croix comme la croix processionnelle de la cathédrale de Barcelone exécutée par Francesco di Villardel en 1383⁵⁰. Par ailleurs, les médaillons des extrémités de la croix de Mazara avec des fonds à *ouvrages* mettent en lumière les rapports avec la peinture espagnole comme celle de Serra. La croix de Pietro di Spagna, cependant, présente au revers la Vierge à l'Enfant au lieu de Jésus ressuscité, et la seconde le Christ bénissant en Majesté. On rencontre, en revanche, dans l'abandon général de l'*Agnus Dei*, la figure du Ressuscité au revers de la croix de 1498 de l'église Saint-Nicolas de Randazzo exécutée par l'orfèvre messinois Michele Gambino⁵¹, liée aux modules aragonais ou pisans. Le Ressuscité est figuré au verso de la croix processionnelle d'argent de la cathédrale de Piazza Armerina, réalisée par un artiste espagnol ou hispanisant⁵², comme les précédentes œuvres de la première moitié du xv^e siècle. Parmi les éléments typiquement espagnols de la croix d'argent de Piazza Armerina il y a, entre autres, le cadre réalisé en feuilles d'acanthé, les édicules typiques du gothique ibérique, dans lesquels s'inscrivent les deux figures du Christ : le Crucifié au recto et le Ressuscité au verso, image fortement expressionniste du Sauveur crucifié, le fond de la croix aux motifs d'acanthé que l'on peut rencontrer dans les fonds d'or des polyptyques espagnols, peut-être d'influence pisane⁵³. Enfin le nœud sous la croix présente le même motif ibérique de feuilles épineuses et charnues que l'on retrouve encore dans les rares cadres de bois conservés de croix peintes de la fin du xv^e siècle, en particulier dans la région des Madonies, dans les gonfalons processionnels, comme celui du Palazzo Abatellis, autrefois à Tusa, que Delogu définit comme une œuvre « sicilo-catalane » de l'ornement du « gothique tardif... à feuilles de chardon ». Il est aussi présent sur des croix de marbre insulaires⁵⁴. La complexité des échanges culturels à Palerme est avant tout mise en évidence par la présence, au milieu du xv^e siècle, d'artistes qui peindront à fresque le *Trionfo della Morte*, jadis au Palazzo Sclafani et aujourd'hui au Palazzo Abatellis, où se mêlent des modes catalanes, franco-flamandes, bourguignonnes et même italiennes⁵⁵.

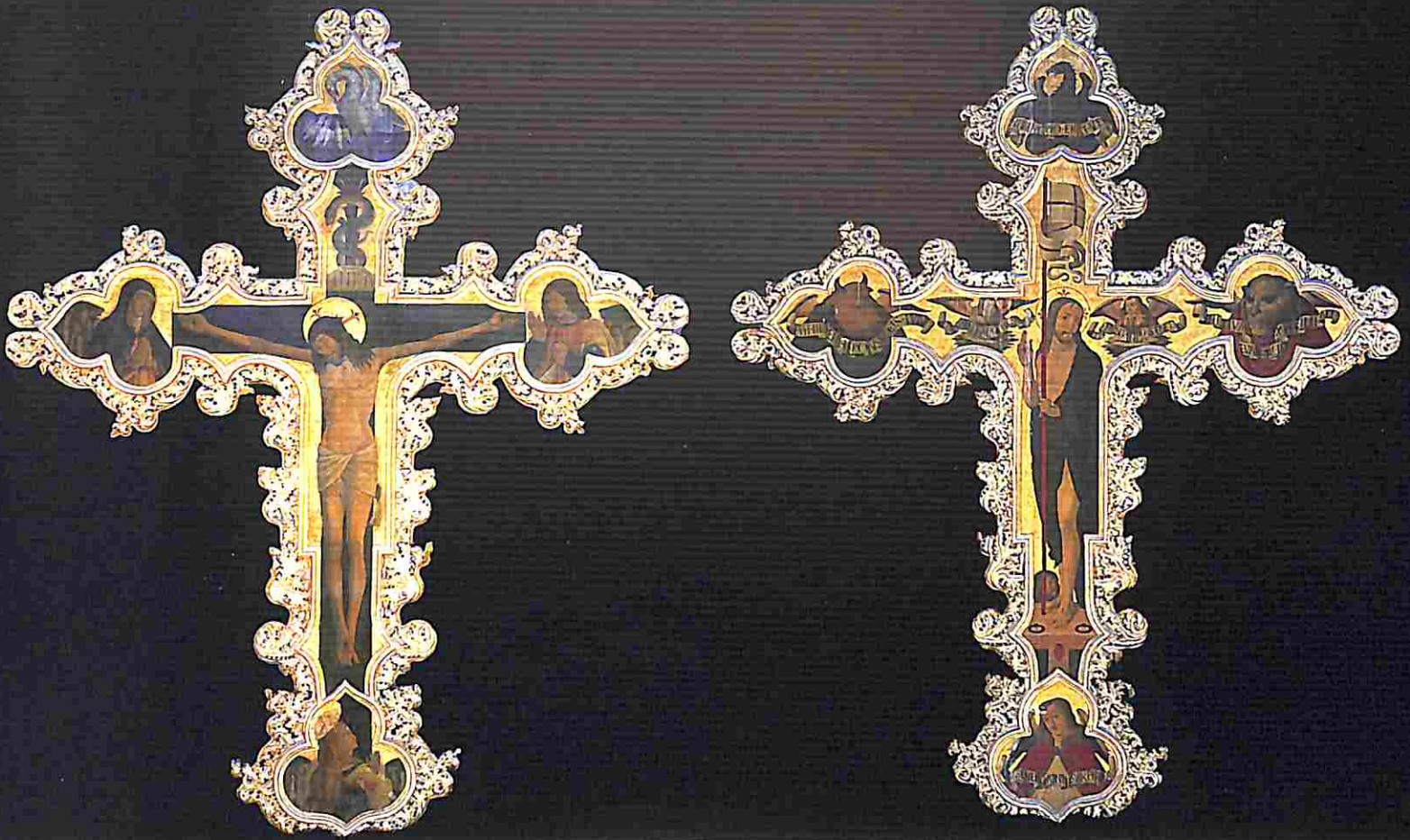
La croix processionnelle d'argent de Piazza Armerina présente à l'avvers le Crucifié, fortement penché, la tête inclinée comme dans les anciennes croix peintes de Santa Maria di Gesù et d'Agira. Elle renvoie à la typologie des crucifix de bois du gothique douloureux, déjà présent depuis



10. Guglielmo da Pesaro (attribué à),
peintre
Croix peinte double face – Avers et revers
Cathédrale de Cefalù – Non exposé

quelque temps dans l'île. On peut considérer le crucifix de bois transféré en 1311 de San Nicolò alla Kalsa⁵⁶ à la cathédrale de Palerme comme un prototype dans la Sicile occidentale. La croix peinte de la cathédrale de Cefalù⁵⁷ (fig. 10) présente une structure et une forme avec de courtes parties curvilignes au début des bras et des extrémités polylobées. Cette croix en très mauvais état se distingue par ses dimensions remarquables justifiées par le fait qu'elle était probablement destinée *ab antiquo* à pendre de l'arc triomphal de la grande basilique. C'est pour un motif vraisemblablement analogue que la croix peinte de la cathédrale de Monreale, aujourd'hui disparue, commandée à Guglielmo da Pesaro en 1468 et réalisée dans sa structure de bois par le charpentier Iohannes Palumba⁵⁸, devait avoir les mêmes mesures. La croix de Cefalù est aussi attribuée par Geneviève Bresc-Bautier à Guglielmo da Pesaro et datée d'environ 1460-1465⁵⁹, même si Maria Grazia Paolini a suggéré récemment la collaboration d'assistants⁶⁰. L'attribution à Guglielmo da Pesaro est entre autres confortée par un document relatif à la commande d'une icône pour la cathédrale de Cefalù en décembre 1471 et par l'affectation au même artiste du polyptyque de l'*Incoronazione* du Palazzo Abatellis provenant du Monastero del Santissimo Salvatore de Corleone⁶¹. Une certaine dynamique du dessin comme dans le Christ ressuscité de Cefalù qui, Geneviève Bresc-Bautier l'a montré⁶², reprend celle de Saint Jean du polyptyque de l'*Incoronazione*, ainsi que certaines perspectives comme celles obtenues par l'intermédiaire de pavements en échiquier d'un même jeu lumineux et coloré, désignent donc l'auteur : Tommaso de Vigilia auquel ces œuvres furent attribuées⁶³ par le passé.

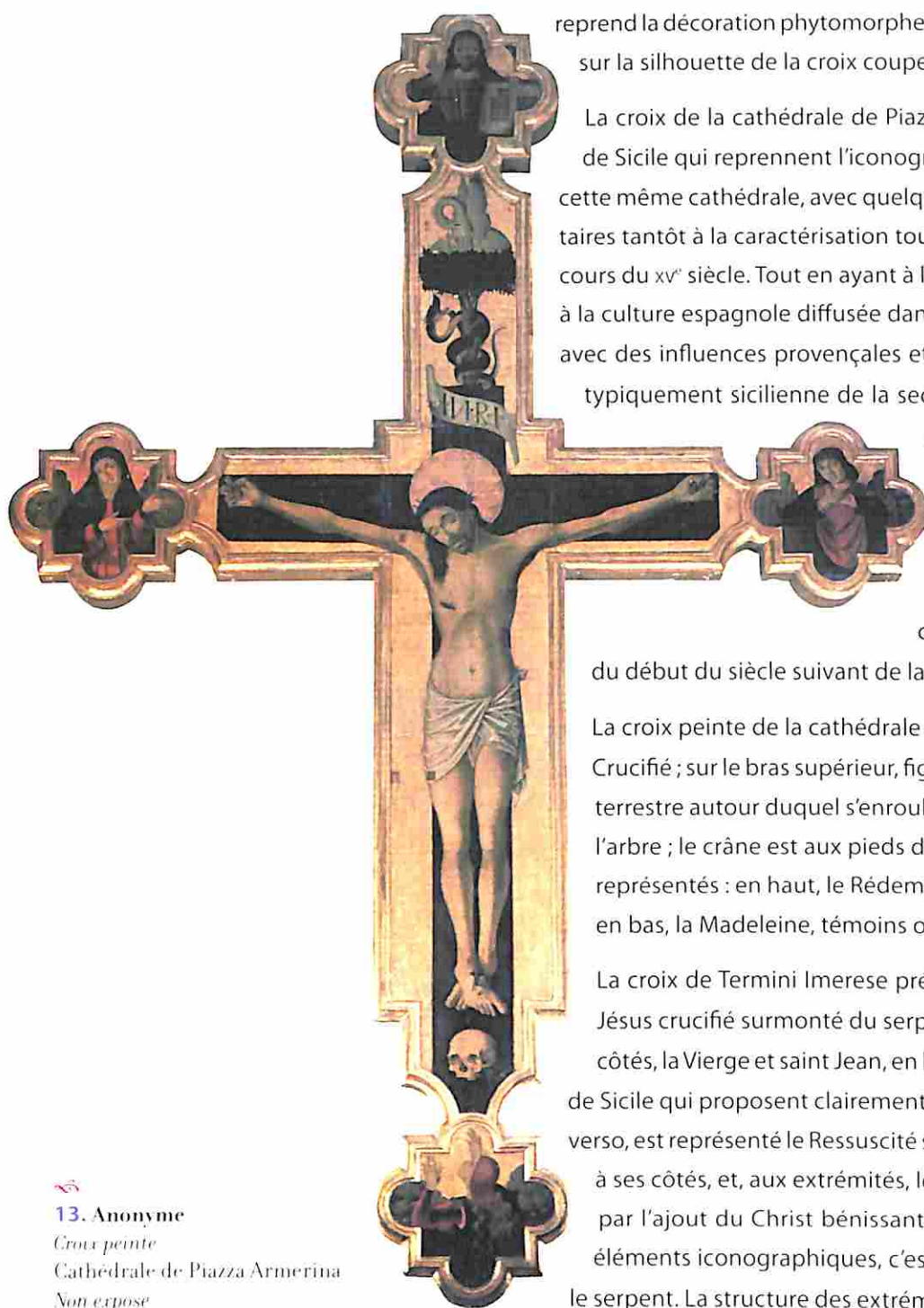
La croix de Cefalù présente à l'avant la figure du Crucifié surmontée du pélican, sur l'extrémité supérieure Dieu le Père bénissant, comme sur la croix de l'église San Giovanni dei Lebbrosi de



11. 12. Ruzzolone Pietro. peintre
Croix peinte double face – Avers et revers
Église de Termini Imerese – Non exposé

Palerme et celles des églises de l'Annunziata et de Santa Maria Maggiore d'Agira, et, en bas, Saint Pierre. Au revers, le Ressuscité est figuré au centre, les anges porte-cartouches sur les bras transversaux et, aux extrémités, les symboles des Évangélistes. Il y a donc deux particularités iconographiques : Dieu le Père bénissant à la place du Fils et saint Pierre à la place du crâne ou de la Madeleine.

La croix de l'église mère de Termini Imerese datée de 1484 et exécutée par Pietro Ruzzolone (fig. 11-12), la seule croix sicilienne, parmi tant d'autres, dont on connait le nom de l'auteur grâce à la découverte de l'acte de commande⁶⁴, se distingue par les extrémités des bras fleurdelisées et non polylobées. Il résulte de ce document que cette croix devait être « conforme au grand et nouveau crucifix de l'église San Giacomo la Marina à Palerme⁶⁵ », hélas perdu. Il devait servir de modèle à la croix de 1485 que Nicolò Graffeo s'était engagé à réaliser à Polizzi, elle aussi disparue selon Di Marzo ou jamais réalisée. En 1513, en revanche, la croix de Termini Imerese sera appelée à devenir le prototype de « la grande croix de bois avec des décors et des feuilles » de l'église mère de Vicari, peinte par Nicolò da Pettineo et réalisée, pour les parties en bois, par Giacomo di Leo, habitant de Termini⁶⁶. Cette dernière croix étant aussi perdue, celle de Termini due à Pietro Ruzzolone demeure l'unique exemple, particulièrement rare en ce qu'il conserve encore son cadre originel. La typologie de la croix peinte de Termini Imerese est semblable à celle de nombreuses croix processionnelles d'argent comme celles déjà citées de San Martino delle Scale de Pietro di Spagna et tout particulièrement de Mazara del Vallo attribuée à Giovanni di Spagna. Cette dernière, présente non seulement, avec quelques variantes, une même iconographie, mais elle



13. Anonyme
Croix peinte
Cathédrale de Piazza Armerina
Non exposée

reprend la décoration phytomorphe et le cadre en feuilles d'argent doré. Un motif ajouté sur la silhouette de la croix coupe la linéarité des bras latéraux⁶⁷.

La croix de la cathédrale de Piazza Armerina⁶⁸ (fig. 13) fait partie des croix peintes de Sicile qui reprennent l'iconographie des croix d'argent comme celle du trésor de cette même cathédrale, avec quelques variantes il est vrai, dues tantôt aux commanditaires tantôt à la caractérisation toujours plus affirmée des croix peintes siciliennes au cours du xv^e siècle. Tout en ayant à l'esprit que la croix d'argent est une production liée à la culture espagnole diffusée dans la Sicile du xv^e siècle et que la croix peinte, certes avec des influences provençales et catalano-valenciennes, est désormais une œuvre typiquement sicilienne de la seconde moitié du siècle – des années 1470-1480 –,

les analogies iconographiques sont manifestes. Le cadre de bois, aujourd'hui perdu, de la croix peinte devait être semblable à celui, conservé, de Termini Imerese, daté de 1484, caractérisé par des feuilles recroquevillées, devenues le motif typique des cadres de bois de la seconde moitié du xv^e siècle et du début du siècle suivant de la région des Madonies⁶⁹.

La croix peinte de la cathédrale de Piazza Armerina présente elle aussi sur l'avvers le Crucifié ; sur le bras supérieur, figurent le *titulus INRI* et l'arbre symbolique du paradis terrestre autour duquel s'enroule le serpent. Le pélican est perché sur les feuilles de l'arbre ; le crâne est aux pieds du Fils. Sur les extrémités polylobées de la croix sont représentés : en haut, le Rédempteur bénissant, sur les côtés la Vierge et saint Jean, en bas, la Madeleine, témoins oculaires du martyre.

La croix de Termini Imerese présente le même schéma iconographique : au recto, Jésus crucifié surmonté du serpent, et sur les extrémités, en haut, le pélican, sur les côtés, la Vierge et saint Jean, en bas, la Madeleine. Ce sont les premières croix peintes de Sicile qui proposent clairement le type de la Madeleine, pécheresse repentante. Au verso, est représenté le Ressuscité sur le tombeau ouvert, deux anges porte-cartouches à ses côtés, et, aux extrémités, les symboles des Évangélistes. Elle diffère seulement par l'ajout du Christ bénissant sur l'extrémité supérieure sans éliminer les autres éléments iconographiques, c'est-à-dire le pélican inséré dans le corps de la croix et le serpent. La structure des extrémités varie : celles de la croix de Piazza Armerina sont polylobées, celles de Termini Imerese fleurdelisées.

Ce schéma est désormais le plus répandu pour les croix peintes de la seconde moitié du xv^e siècle. Cet *excursus* nous permet d'arriver à l'autre croix exposée au Palazzo Abatellis. Provenant de l'église San Francesco de Caccamo, présentant une même iconographie et une structure aux extrémités fleurdelisées identique, elle pourrait être attribuée à Pietro Ruzzolone, en collaboration avec Nicolò da Pettineo⁷⁰, même si Maria Grazia Paolini a récemment estimé qu'il fallait relativiser l'intervention de l'artiste sur cette croix⁷¹. Cette œuvre à la typologie fleurdelisée, à la manière espagnole, renvoie à celle du retable de 1466 aujourd'hui disparu de la cathédrale de Palerme. Celle de San Giacomo la Marina dont dérivent celles de Termini et de Caccamo, s'en inspirait sans doute. L'hypothèse selon laquelle ces croix se réfèrent naturellement à celle de 1466 pourrait être

validée si l'on accepte la tradition savante selon laquelle la croix de la cathédrale de Palerme est due à Tommaso de Vigilia, influencé par Amato et Mongitore⁷². Pietro Ruzzolone est supposé être son élève, comme le donnent à penser les peintures à fresque, actuellement déposées, provenant du hameau de Risalaimi, exécutées par le maître, la figure de la Madeleine⁷³ pouvant être de Ruzzolone. Il en va de même de la *Déposition* de l'église Sainte-Anne de Palerme, attribuée aussi à Tommaso de Vigilia, aidé de Pietro Ruzzolone⁷⁴.

L'élève se serait inspiré du modèle élaboré par le maître. Toutefois, Maria Grazia Paolini, sur les pas de Geneviève Bresc-Bautier, a tendance à attribuer à Guglielmo da Pesaro le retable disparu de la cathédrale de Palerme daté de 1466⁷⁵. On observe cependant une extraordinaire ressemblance non seulement entre la fresque de la Madeleine du hameau de Risalaimi, aujourd'hui au Palazzo Abatellis, et la même figure des deux croix attribuée à Ruzzolone, celle de Termini et celle, déjà citée, de Caccamo. On observe aussi une affinité entre la figure du *Cristo del Battesimo* de la collection Santocanale, attribué à Tommaso de Vigilia⁷⁶, et celle du Crucifix de Termini datée de 1484.

La croix peinte de Piazza Armerina est stylistiquement et iconographiquement plus proche de celle de Termini Imerese que de celle de Caccamo. La croix de l'église Sant'Antonio d'Agira, peinte seulement au recto, attribuée par Longhi⁷⁷ à Ruzzolone, présente des affinités stylistiques avec la croix de Piazza Armerina. Celle-ci, de même structure que celle de Termini non seulement par la forme des extrémités fleurdelisées mais aussi par le décor sculpté du cadre de bois, est aujourd'hui en très mauvais état. Il serait donc possible que ces dernières croix soient dues à Pietro Ruzzolone, réalisées sans doute à divers moments et peut-être avec l'intervention d'assistants. Il se peut aussi que l'artiste se soit adressé à un même atelier pour les cadres de bois. Comme nous l'avons déjà signalé, le sculpteur Giacomo di Leo, auteur du cadre inspiré de celui de la croix datée de 1484, était actif en 1513 à Termini. S'il n'est pas possible d'attribuer à cet artiste la structure en bois de cette croix, on peut cependant supposer qu'il existait à Termini divers ateliers de sculpteurs dont la tradition avait donné naissance aux œuvres de Di Leo et à celles d'autres maîtres actifs dans les Madonies. Leur production pouvait être parallèle et distincte de celle des plus célèbres *botteghe* spécialisées de la Sicile orientale⁷⁸.

L'excellente qualité des croix de Piazza Armerina et d'Agira par rapport à celles de Termini Imerese et, plus encore, de Caccamo, fait quand même douter de l'attribution de l'ensemble à Pietro Ruzzolone. La croix de Piazza Armerina fut attribuée pour la première fois à Ruzzolone par Mauceri, suivi d'autres chercheurs⁷⁹. Zeri⁸⁰ proposa un artiste provençal et Vigni un Sicilien qu'il désigna, avec Caradente, comme le Maestro della Croce de Piazza Armerina, à l'occasion de l'exposition d'Antonello da Messina de 1953⁸¹.

Probablement élève de Tommaso de Vigilia, Pietro Ruzzolone demeure donc lié aux commanditaires locaux. Il renouvelle son bagage culturel grâce aux nouveautés de l'environnement napolitain, tirées, tout particulièrement, de l'œuvre de Cristoforo Scacco, artiste lié à la culture catalane et provençale qui s'inspire aussi des modes picturaux circulant en Italie centrale. Les croix de Piazza Armerina et d'Agira semblent se rapporter à un même auteur qui propose aussi une répétition analogue des gestes de ses personnages sacrés.

Les croix de Termini et de Caccamo désormais au Palazzo Abatellis se distinguent, en revanche, par divers détails iconographiques et par certaines anomalies dues à la prononciation espagnole

des inscriptions⁸². L'influence espagnole est en général plus grande dans les deux croix de l'aire palermitaine que dans celles de la partie centrale de l'île.

L'hypothèse qui regroupe les croix deux à deux, celles de Sicile orientale étant attribuées à l'anonyme Maestro della Croce de Piazza Armerina et celles de l'aire occidentale de l'île à Pietro Ruzzolone, semble plus vraisemblable, même s'il s'agit dans tous les cas de périodes différentes avec l'intervention d'assistants. Notons parmi ceux-ci Nicolò da Pettineo, alter ego de Riccardo Quartararo qui travaille aux côtés du maître et de Ruzzolone dans la chapelle Sainte-Christine de la cathédrale de Palerme dans les années 1499-1503. À cette époque, Guglielmo da Pesaro était mort depuis longtemps, Tommaso de Vigilia⁸³ depuis peu. Selon Maria Grazia Paolini, les croix d'Agira et de Piazza Armerina, « en raison de leur qualité supérieure à celle de Termini », doivent être attribuées sinon en propre à Guglielmo, du moins « à l'atelier des Pesaro peut-être en collaboration avec le jeune Ruzzolone⁸⁴ », que le chercheur a tendance à considérer comme un élève de Guglielmo da Pesaro plutôt que de Tommaso de Vigilia⁸⁵. Je maintiens quand même qu'il fut probablement un élève de Tommaso de Vigilia auprès de Gaspare da Pesaro dont les habitations n'étaient pas par hasard mitoyennes⁸⁶. D'ailleurs, De Vigilia remplaça Guglielmo da Pesaro pour sa dernière commande à Corleone en 1488⁸⁷. Il devait donc s'agir de l'activité d'un même atelier ayant un grand succès à Palerme et dans la Sicile occidentale.

Il est possible de reconnaître sur les croix peintes du xv^e siècle en Sicile occidentale une nouvelle sérénité expressive, qui se traduit désormais dans les formes d'inspiration pleinement Renaissance. Parcourant chronologiquement l'*iter* des croix peintes en Sicile, nous sommes confrontés aux plus importants artistes actifs au xv^e siècle dans la partie occidentale de l'île. Il ne faut pas oublier parmi ceux-ci Riccardo Quartararo⁸⁸, dont l'attribution de la croix peinte seulement au recto du Palazzo Abatellis et provenant du Monastero dell'Annunziata de Corleone est à confirmer. Il est possible qu'il ait bénéficié de l'intervention d'assistants de son atelier parmi lesquels Nicolò da Pettineo, vraisemblablement auteur de la croix peinte de la *Matrice Nuova* de Castelbuono⁸⁹.

Je retiens seulement que la croix peinte de Palerme, autrefois à Corleone, est à inscrire dans la « galaxie des artistes œuvrant autour ou non loin du maître », comme l'a observé Maria Grazia Paolini qui relève dans certains caractères « une origine continentale avec la médiation napolitaine⁹⁰ », référencée par ailleurs par le séjour napolitain documenté de l'artiste⁹¹. La croix présente le Crucifié surmonté du serpent en plus du *titulus INRI* et, sur les extrémités, en haut le pélican, en bas la Madeleine, sur les côtés la Vierge et saint Jean associés à saint Pierre. Même si on l'a déjà noté par ailleurs, la présence de saint Pierre est quand même rare dans l'iconographie la plus courante des croix peintes et encore plus rarement associée, comme dans cette œuvre, à la figure de saint Jean. L'insertion de saint Pierre sur cette croix veut clairement ajouter à la symbolique usuelle celle du saint fondateur de l'Église et successeur sur terre de Jésus, comme l'indiquent les clés, attribut iconographique spécifique. Avec cette croix de la fin du xv^e siècle, peinte seulement sur l'avant, s'achève l'*excursus* qui voit le Christ, non seulement humain, mais majestueusement héroïque qui ne subit plus passivement le martyre mais l'affronte, conscient de sa propre mission pour le salut de l'humanité.

Notes

1. Concernant les croix peintes en Italie, se reporter à E. Sandberg Vavalà, 1980.
2. *Ibid.*, fig. 444 a-b et 450 a-b.
3. G. Vigni, 1955, p. 156 ; G. Vigni, 1962, p. 61-67 ; E. B. Garrison, 1956, p. 208-210 ; E. Carli, 1958, p. 43 ; R. Delogu, 1962, p. 24 ; M. G. Paolini, 1964, n° 2, p. 1-2 ; P. Santucci, 1981, p. 180 ; M. C. Di Natale, 1983, p. 27 ; V. Abbate, 2003, p. 49-50. Cf. également M. C. Di Natale, 1992, p. 10.
4. V. Scuderi, 1972, p. 14-17. Consulter également P. Santucci, 1981, p. 155 ; M. C. Di Natale, 1992, p. 9, et M. Andaloro, 1995, p. 19. Cf. aussi V. Scuderi, fiche n° 122, 1995, p. 467-473.
5. V. Pace, 1982, p. 454, fig. 386. Cf. également M. R. Menna, fiche n° 100, 1995, p. 365-367, qui reprend la bibliographie précédente.
6. M. Accascina, 1976, fig. 25, 26, 28.
7. R. Farioli Campanati, 1982, p. 373.
8. M. Accascina, 1976, fig. 58.
9. C. Ciolino, fiche n° 68, 1995, p. 271, qui reprend la bibliographie précédente.
10. M. C. Di Natale, 1995, p. 357-362, qui reprend la bibliographie précédente.
11. M. Andaloro, 1995, p. 19.
12. M. Accascina, 1976, fig. 67.
13. *Ibid.* Maria Accascina considère qu'il s'agit de la résurrection du Christ « nu sortant du tombeau », peut-être en raison de l'inscription *Resurrexit* qui l'accompagne.
14. L. Mortari, 1979, p. 233 et 239.
15. E. Sandberg Vavalà, 1980, p. 891.
16. *Ibid.*, fig. 560-61.
17. A. Venturi, 1967, p. 29.
18. M. C. Di Natale, 1992, p. 23.
19. Jacopo Da Varagine, *Legenda aurea*, traduction de G. Lisi, Florence, 1985. Se reporter également à M. C. Di Natale, 1992, p. 23.
20. Physiologus, Milan, 1936.
21. Eucherius, *Formulae spiritalis intelligentiae*, IV, Prague, 1894. Cf. aussi M. C. Di Natale, 1992, p. 24.
22. *Ibid.*, p. 26.
23. L. Mortari, 1979, p. 271.
24. R. Longhi, 1953, p. 11.
25. M. C. Di Natale, 1983, p. 274, fig. 5.
26. P. Leone De Castris, 1986, p. 642.
27. M. C. Di Natale, 1992, p. 26 et 126, qui reprend la bibliographie précédente.
28. A. Cuccia, 1988, p. 26.
29. R. Longhi, 1953, p. 11 ; M. C. Di Natale, 1992, p. 28, 129, 130.
30. *Ibid.*, p. 31, 124 ; *Id.*, 2006, p. 45-46.
31. G. Consoli, 1980, p. 7, fig. 20.
32. L. Lodi, 1981, n° 39.
33. Le Maestro delle Incoronazioni est défini ainsi par G. Vigni et G. Carandente, 1953, p. 46-48 par ses polyptyques sur ce sujet conservés au Palazzo Abatellis et au Museo Diocesano. Voir également M. C. Di Natale, 1983, p. 280-281 et 1992, p. 47.
34. G. Vigni et G. Carandente, 1953, p. 46-48. Consulter aussi S. Bottari, 1954, p. 78 qui reprend la bibliographie précédente. Le retable, autrefois situé à San Pietro la Bagnara, désormais privé de la date, partiellement illisible, est cité par G. Di Marzo, 1899, p. 45. Celui qui se trouvait autrefois dans l'église San Nicolò Reale, porte la date MCCCCXVIII. Cf. M. C. Di Natale, 1983, p. 280-281.
35. M. C. Di Natale, 1992, p. 52.
36. M. C. Di Natale, fiche 9, 1992, p. 129-130, qui reprend la bibliographie précédente.
37. R. Longhi, 1953, p. 11.
38. R. Delogu, 1962, p. 30.
39. Pour les notices relatives à Niccolò di Magio de Sienne, voir G. Bresc-Bautier, 1979, p. 168-170.
40. Pour les notices relatives à la présence en Sicile d'Andrea Vanni, voir *ibid.*, p. 174.
41. M. C. Di Natale, 1992, p. 37.
42. *Ibid.*, p. 53.
43. A. Ragona, 1981, p. 91-97.
44. M. C. Di Natale, 1992, p. 53-58, qui reprend la bibliographie précédente.
45. M. C. Di Natale, 1974, fiche n° 33, p. 40-43. Comporte les sources manuscrites et la bibliographie relatives à l'œuvre.
46. En 1498, Maestro Simone Palamaro de Palerme s'oblige auprès des *giurati* de Polizzi à réaliser un grand cadre en bois pour l'église mère de la ville « semblable par sa forme, ses sculptures, ses percements et ses feuillages à celui du Dôme de Palerme ». La partie en bois fut complétée en 1501 et confiée pour la peinture à Antonio Crescenzo qui l'acheva en 1504. Il s'agit d'une œuvre perdue. Cf. G. Di Marzo, 1880-1883, III, p. 673.
47. H. Belting, 1986, p. 216.
48. G. Barbera, fiche n° 7, 1981, p. 56-58. Consulter également M. C. Di Natale, fiche n° II, 5, 1989, p. 181-184 ; R. Vadalà, fiche n° 3, dans *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogue de l'exposition sous la direction de M. C. Di Natale, Milan, 2001, pp. 354-355.
49. V. Abbate, fiche n° 2, dans *Le arti...*, 1981, pp. 56-58.
50. J. Gudiol Ricart, *Guías artísticas de España*, Barcelone 1972, p. 52. Voir aussi V. Abbate, fiche n° 2, in *Le arti...*, 1981, p. 48 et M. C. Di Natale, *Gli argenti in Sicilia tra rito e decoro*, dans *Ori e argenti...*, 1989, p. 136. La croix processionnelle en argent et argent doré sur âme de bois de la première moitié du x^v siècle dans l'église mère de Pollina s'inspire des *cruces fiordalisadas* espagnoles. Cf. S. Anselmo, 2006, p. 185, 186, 190.
51. G. Barbera, fiche n° 5, in *Le arti...*, 1981, p. 51-53.
52. M. C. Di Natale, fiche n° II, 4, in *Id.*, *Ori e argenti...*, 1989, p. 181-84.
53. R. Longhi, 1953, p. 7.
54. R. Delogu, 1962, p. 36-37, fig. 99.
55. M. G. Paolini, 1963, p. 301-369 ; F. Bologne, 1977 ; A. Mazzè, 1982, p. 153 et suiv. ; M. G. Paolini, 1989, comporte une importante bibliographie ; V. Abbate, 2003, p. 27-32.
56. M. C. Di Natale, 1992, p. 64.
57. M. C. Di Natale, fiche n° 14, *ibid.*, p. 135-136.
58. G. Bresc-Bautier, 1974, p. 213-249.
59. *Ibid.*
60. M. G. Paolini, 1999, p. 165.
61. M. C. Di Natale, *Tommaso de Vigilia*, partie II, 1977, fiche n° 45, pp. 22-25, supprime l'œuvre du catalogue des peintures de De Vigilia et reprend la bibliographie précédente. Attribue l'œuvre à Guglielmo da Pesaro G. Bresc-Bautier, *Guglielmo Pesaro...*, 1974, p. 228-32.
62. G. Bresc-Bautier, *Guglielmo Pesaro...*, 1974, p. 213-249.
63. M. C. Di Natale, 1977, partie II, fiches n° 45 et 46, p. 22-27.
64. M. C. Di Natale, 1992, fiche n° 15, p. 137-138.
65. J. De Michele, 1859.
66. G. Di Marzo, 1880-1883, p. 676.
67. M. C. Di Natale, 1992, p. 75.
68. *Ibid.*
69. *Ibid.*, fiche n° 25, p. 150-152.
70. *Ibid.*, fiche n° 16, p. 139-140.
71. M. G. Paolini, 1999, p. 164.
72. G. M. Amato, 1728 et A. Mongitore, *La cattedrale di Palermo*, ms. du xviii^e siècle. fol. 239 attribuent l'œuvre à Tommaso De Vigilia. Le chanoine de la cathédrale se réfère explicitement à De Vigilia in E. Natoli (dir.), 1977, p. 146 (fol. 248 du manuscrit de la Bibliothèque communale de Palerme sous la référence Qqc63).
73. M. C. Di Natale, 1974, partie I, n° 8, p. 25-28.
74. M. C. Di Natale Guggino, 1984, p. 1-17 (extrait).
75. M. G. Paolini, 1999, p. 162. Voir aussi G. Bresc-Bautier, 1974, p. 213-249.
76. M. C. Di Natale, 1974, partie I, n° 9, p. 29-31, attribue l'œuvre à De Vigilia ; M. G. Paolini, 1980, p. 49, propose d'attribuer le *Baptême du Christ* de la collection Santocanale à Guglielmo da Pesaro.

77. R. Longhi, 1953, p. 18. Pour la croix d'Agira, voir aussi G. Vigni, 1953, n° 38, p. 62 ; M. G. Paolini, 1959, p. 129 et 1980, p. 50 ; M. C. Di Natale, 1977, n° 5, p. 11, note 44, reprend la précédente bibliographie.
78. F. Campagna Cicala, 1981, p. 102-103 et p. 8, p. 123-124.
79. E. Mauceri, 1906, p. 17. Voir aussi M. C. Di Natale, 1977, p. 11, n° 3 qui reprend la précédente bibliographie et C. Ciolino, fiche n° 45, in A. Marabottini et F. Scricchia Santoro, 1983, p. 196.
80. F. Zeri, 1952, p. 322.
81. G. Vigni, 1952, p. 25-34 et G. Vigni, G. Carandente, 1953, n° 37, p. 61-62.
82. M. C. Di Natale, fiches n° 15 et 16, 1992, p. 137-140. Je remercie Mgr Benedetto Rocco pour avoir gentiment attiré mon attention sur les anomalies des inscriptions, liées à la prononciation hispanisante.
83. G. Di Marzo, 1899, p. 125, 196 et 216. Guglielmo da Pesaro est documenté jusqu'en 1487, Tommaso De Vigilia jusqu'en 1494, cf. M. C. Di Natale, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, II, *Pittura*, sous la direction de M. A. Spadaro, Palerme 1993, *ad voces*
84. M. G. Paolini, 1999, p. 162-163.
85. *Ibid.*
86. M. C. Di Natale, 1974, *Regesto*.
87. *Ibid.*
88. Pour Riccardo Quartararo, voir M. Andaloro, 1976, p. 81-124 et F. Bologne, 1977, p. 161-171 ; P. Santucci, 1996, p. 32-57 ; T. Pugliatti, 1998, p. 21-64 ; M. G. Paolini, 1999, p. 151-161.
89. M. C. Di Natale, fiche n° 19, 1992, p. 143 et p. 93-98.
90. *Ibid.*, fiche n° 17, p. 141 ; M. G. Paolini, 1999, p. 161.
91. M. Andaloro, 1976, p. 81-124.

Bibliographie

- ABBATE, F. (a cura di), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, I, Foggia-Roma, 2006.
- ABBATE, V., « Il palazzo, le collezioni, l'itinerario », in G. C. Argan, V. Abbate, E. Battisti, *Palazzo Abatellis*, Palermo, 2003.
- ACCASCINA, M., *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo, 1976.
- AMATO, G. M., *De Principe templo panormitano*, Palermo, 1728.
- ANDALORO, M., « Riccardo Quartararo dalla Sicilia a Napoli », in *Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte. Università di Roma. Anno Acc. 1974-75 e 1975-76*, Roma, 1976.
- ANDALORO, M., « Federico e la Sicilia... », in *Federico e la Sicilia : della terra alla corona*, catalogue d'exposition, Palerme, Real albergo dei poveri, décembre 1994-mai 1995, Palermo, Ediprint, 1995.
- Antonello da Messina*, actes du colloque, Messina, 1984.
- Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia : Messina, Chiesa dell'Annunziata dei Catalani*, Roma, 1981.
- ANSELMO, S., « Le cruchi di argento della chiesa Madre di Pollina », in F. Abbate (a cura di), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, I, Foggia-Roma, 2006.
- BARBERA, G., fiche n° 7, in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia : Messina, Chiesa dell'Annunziata dei Catalani*, Roma, 1981.
- BERTINI, H., *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, introduction de G. Cusatelli, Bologna, 1986.
- BOLONGNE, F., *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Napoli, 1977.
- BOTTARI, S., *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, notes aux planches de V. Librando, Messina-Firenze, 1954.
- BRESC-BAUTIER, G., « Guglielmo Pesaro (1430-1487). Le peintre de la croix de Cefalù et du Polyptyque de Corleone », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age et temps modernes*, t. 86, I, 1974.
- BRESC-BAUTIER, G., *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale, 1348-1460*, Roma, 1979.
- CAMPAGNA CICALA, F., « Per la scultura lignea del Quattrocento in Sicilia », in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, Roma, 1981.
- CARLI, E., *Pittura medievale pisana*, Milano, 1958.
- CAVALLO, G. et al., *I Bizantini in Italia*, Milano, 1982.
- CIOLINO, C., fiche n° 45, in A. Marabottini, F. Scricchia Santoro (dir.), *Antonello da Messina*, catalogue de l'exposition, Roma, 1983.
- CIOLINO, C., fiche n° 68, in *Federico e la Sicilia : della terra alla corona*, catalogue d'exposition, Palerme, Real albergo dei poveri, décembre 1994-mai 1995, Palermo, Ediprint, 1995.
- CONSOLI, G., *Messina Museo Regionale*, Bologna, 1980.
- CUCCIA, A., *Caccamo i segni artistici*, Palermo, 1988.
- DA VARAGINE, Jacopo, *Legenda aurea*, traduction de G. Lisi, Firenze, 1985.
- DELOGU, R., *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma, 1962.
- DE MICHELE, J., *Sopra un'antica croce del Duomo di Termini Imerese*, Palermo, 1859.
- DI MARZO, G., *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo, 1880-1883, III (rééd. 1980).
- DI MARZO, G., *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899.
- DI NATALE, M. C., « Tommaso de Vigilia », *Quaderni dell'AFRAS*, n° 5, introduction de M. Calvesi, Palermo, 1974, partie I ; 1977, partie II.
- DI NATALE, M. C., « La pittura pisana del Trecento e dei primi del Quattrocento in Sicilia », in *Immagine di Pisa a Palermo*, Actes du colloque relatif à la pisanite à Palerme et en Sicile à l'occasion du VII^e centenaire des Vêpres, Palerme Agrigente Sciacca, 9-12 juin 1982, Palermo, 1983.
- DI NATALE, M. C. (dir.), *Ori e argenti di Sicilia*, catalogue de l'exposition, Milano, 1989.
- DI NATALE, M. C., *Le croci dipinte in Sicilia. L'area Occidentale dal XIV al XVI secolo*, introduction de M. Calvesi, Palermo, 1992.

- DI NATALE, M. C., in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, II, *Pittura*, M. A. Spadaro (dir.), Palermo, 1993.
- DI NATALE, M. C., « I codici latini. L'arcivescovo Riccardo Palmer e la miniatura a Messina nella tarda età normanna », in *Federico e la Sicilia : della terra alla corona*, catalogue d'exposition, Palerme, Real albergo dei poveri, décembre 1994-mai 1995, Palermo, Ediprint, 1995.
- DI NATALE, M. C. (dir.), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogue de l'exposition, Milano, 2001.
- DI NATALE, M. C., *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo, 2006.
- DI NATALE GUGGINO, M. C., « Echi antonelleschi nella pittura palermitana tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo », in *Antonello da Messina*, actes du colloque, Messina, 1984.
- FAROLI CAMPANATI, R., « La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo », in G. Cavallo et al., *I Bizantini in Italia*, Milano, 1982.
- Federico e la Sicilia : della terra alla corona*, catalogue d'exposition, Palerme, Real albergo dei poveri, décembre 1994-mai 1995, Palermo, Ediprint, 1995.
- GARRISON, E. B., « Studies », in *The history of Medieval italian painting*, II, n° 4, Firenze, 1956.
- Genova e i genovesi a Palermo*, atti delle manifestazioni culturali tenutesi a Genova, décembre 1978-juin 1979, Genova, SAGEP, 1980.
- LEONE DE CASTRIS, P., « Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca », in *La pittura italiana. Il Duecento e il Trecento*, II, Milano, 1986.
- LODI, L., « Note sulla decorazione punzonata di dipinti su tavola di area emiliana dalla metà alla fine del Trecento », in *Musei ferraresi*, 11, 1981.
- LONGHI, R., « Frammento siciliano », *Paragone*, IV, n° 47, novembre 1953.
- MARABOTTINI, A., Scricchia Santoro, F. (dir.), *Antonello da Messina*, catalogue de l'exposition, Roma, 1983.
- MAUCERI, E., « Sicilia Ignota. Monumenti di Militello, Piazza Armerina e Aidone », *L'Arte*, 1906.
- MAZZE, A., « Il Trionfo della Morte di Palermo, lo Zingaro e la peste », *Storia dell'Arte*, 45, 1982.
- MENNA, M. R., fiche n° 100, in *Federico e la Sicilia : della terra alla corona*, catalogue d'exposition, Palerme, Real albergo dei poveri, décembre 1994-mai 1995, Palermo, Ediprint, 1995.
- MONGITORE, A., *La cattedrale di Palermo*, ms. du XVIII^e siècle.
- MORTARI, L., « La croce nell'oreficeria del Lazio dal Medioevo al Rinascimento », *Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'arte*, S. III, 1979.
- VIII Mostra di opere d'arte restaurate*, Palermo, 1972.
- NATOLI, E. (dir.), *Memorie dei pittori scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, Palermo, 1977.
- PACI, V., « Pittura bizantina nell'Italia meridionale (secoli XI-XIV) », in G. Cavallo et al., *I Bizantini in Italia*, Milano, 1982.
- PAOLINI, M. G., « Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento », *Bollettino d'arte*, n° 11, avril-juin 1959.
- PAOLINI, M. G., « Il Trionfo della Morte di Palermo e la cultura internazionale », *Rivista dell'Istituto Naz. di Archeologia e Storia dell'Arte*, n. s., n° 11-12, 1963.
- PAOLINI, M. G., « Ancora del Quattrocento siciliano », *Nuovi Quaderni del Meridione*, avril-juin 1964, n° 2.
- PAOLINI, M. G., « Pittori genovesi in Sicilia : rapporti tra le culture ligure e siciliana », dans *Genova e i genovesi a Palermo*, Genova, 1980.
- PAOLINI, M. G., « Il Trionfo oggi », in *Trionfo della Morte di Palermo, l'opera le vicende conservative, il restauro*, Palermo, 1989.
- PAOLINI, M. G., « La pittura a Palermo e nella Sicilia occidentale negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento », dans T. Viscuso (dir.), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogue de l'exposition, Palermo, 1999.
- La pittura italiana. Il Duecento e il Trecento*, II, Milano, 1986.
- PUGLIATTI, T., *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale 1484-1557*, Napoli, 1998.
- RAGONA, A., « La maiolica siciliana del secolo XV », in *Le arti decorative del Quattrocento in Sicilia*, Roma, 1981.
- SANDBERG VAVALA, E., *La croce dipinta italiana*, 2^e éd. Roma, 1980 (1^{re} éd. Verone, 1929).
- SANTUCCI, P., « La produzione figurativa in Sicilia dalla fine dell'XI secolo alla metà del XV », in *Storia della Sicilia*, V, Napoli, 1981.
- SANTUCCI, P., « Su Riccardo Quartararo. Il percorso di un maestro mediterraneo nell'ambito della civiltà Aragonesa », in *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 2, mai 1996.
- SARULLO, L., *Dizionario degli artisti siciliani*, II, *Pittura*, M. A. Spadaro (dir.), Palermo, 1993.
- SCUDERI, V., fiche n° 2, in *VIII Mostra di opere d'arte restaurate*, Palermo, 1972.
- SCUDERI, V., fiche n° 122, in *Federico e la Sicilia : della terra alla corona*, catalogue d'exposition, Palerme, Real albergo dei poveri, décembre 1994-mai 1995, Palermo, Ediprint, 1995.
- VADALA, R., fiche n° 3, in M. C. Di Natale (dir.), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogue de l'exposition, Milano, 2001.
- VENTURI, A., *Storia dell'arte italiana*, repr. en fac-similé, Nendeln, Kraus Reprint, 1967.
- VIGNI, G., « Caratteri europei nella formazione di Antonello da Messina », in *La giara*, 1952.
- VIGNI, G., « L'attività della Soprintendenza alle Gallerie e opere d'arte della Sicilia », in *La giara*, 1, 1955.
- VIGNI, G., « Dipinti toscani in Sicilia », in *Scritti in onore di Mario Salmi*, II, Roma, 1962.
- VIGNI, G., Carandente, G., *Antonello e la pittura del Quattrocento in Sicilia*, catalogue de l'exposition, Venezia, 1953.
- VISCUO, T. (dir.), *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogue de l'exposition, Palermo, 1999.
- ZERI, F., « An Exhibition of Mediterranean primitives », *The Burlington Magazine*, 1952.