

Dipartimento di Beni Culturali
Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Ravenna, Italy

Dipartimento di Scienze e Tecnologie Biologiche,
Chimiche e Farmaceutiche
Università degli Studi di Palermo, Italy

Accademia delle Scienze
dell'Istituto di Bologna
Italy

Marquis Who's Who,
Berkeley Heights,
New Jersey, USA

Soprintendenza Speciale di Roma,
Archeologia Belle Arti Paesaggio, Italy

Institut de France
Accadémie des Sciences
Fondation Emilia Valori, Italy

Instituto Universitario de Arquitectura
y Ciencias de la Construcción
Escuela Técnica Superior de Arquitectura,
Universidad de Sevilla, Spain

Sapienza Università di Roma
Italy

CONSERVATION SCIENCE IN CULTURAL HERITAGE

(formerly QUADERNI DI SCIENZA DELLA CONSERVAZIONE)



CONSERVATION SCIENCE IN CULTURAL HERITAGE

HISTORICAL-TECHNICAL JOURNAL

[formerly *Quaderni di Scienza della Conservazione*]

N. 22 / 2022

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Roma – Bristol

On front cover

Large photograph:

Marcantonio Raimondi (1482-1534), Baccio Bandinelli (1493-1560) (attributed)
L'uomo e due trombe / The man with two tubas (burin, Musei Civici di Pavia, Italy)

Small photographs from papers in this volume (from left to right)..

1. *La Fleche (the Spire) of Notre Dame, original drawing by Eugene Viollet le Duc for the great restoration project of the Cathedral (1860). The wooden Spire was destroyed in the fire of 2019 (Using Digital Twin Models (DTM) for managing, protecting and restoring historical buildings).*
2. *Image of a shaman with a musical instrument shaped like a kobyz. Suruktah-Khaya Rock near the Tocco River, Yakutia (Elements of archaic music reflected in petroglyphs as a phenomenon of cultural heritage, the original source of material and spiritual culture).*
3. *The Isleworth Mona Lisa or Earlier Mona Lisa, oil on canvas, with columns (The background story and research history of the case study on the Mona Lisa: the volume "Is the Louvre Mona Lisa Leonardo's second version?").*
4. *Master of the Judgment of Solomon. Story of Susanna: Susanna in the bathroom spied on by the old men [18] (The Steri, the historical site of Palermo university: past, present, future).*
5. *Clasp jewelry (The national jewelry of Bashkir women: tradition and modernity).*

In the numerous years since the Journal's founding in 2001, its dissemination has become intercontinental, as evidenced by the visibility and resulting statistical data provided by AlmaDL and EBSCO.

The Journal is available online at: <https://conservation-science.unibo.it/>

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore

Sistemi di garanzia della qualità
UNI EN ISO 9001:2015

Sistemi di gestione ambientale
ISO 14001:2015

Il Periodico adotta un sistema di Peer-Review

© 2023 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Via Marianna Dionigi, 57 70 Enterprise Drive, Suite 2
00193 Roma – Italia Bristol, CT 06010 – USA
www.lerma.it lerma@isdistribution.com

Conservation Science In Cultural Heritage - Annual Journal – Year 22 (2022) – N. 22 – Roma:
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER®, 2023 – 456 p.; 17x24 cm

ISBN 978-88-913-3054-3 (print)

ISBN 978-88-913-3056-7 (online)

ISSN 1974-4951 (print)

ISSN 1973-9494 (online)

CDD 702.88

1. Tutela, valorizzazione

Registration at Bologna law court n. 7346 of March 18th, 2003 –

*Stampato nel rispetto dell'ambiente su carta proveniente
da zone a deforestazione controllata.*

The electronic version of the Journal is distributed under the terms of a Creative Commons-Attribution-3.0 license



Edited, hosted and maintained by:



Dipartimento di Scienze e Tecnologie Biologiche,
Chimiche e Farmaceutiche
Università degli Studi di Palermo, Italy



Dipartimento di Beni Culturali
Alma Mater Studiorum
Università di Bologna
Ravenna, Italy



ACCADEMIA DELLE SCIENZE
DELL'ISTITUTO DI BOLOGNA
Italy



Marquis Who's Who,
Berkeley Heights,
New Jersey, USA



Soprintendenza Speciale
di Roma
Archeologia Belle Arti Paesaggio

Soprintendenza Speciale di Roma,
Archeologia Belle Arti Paesaggio
Italy



Institut de France
Accademie des Sciences
Fondation Emilia Valori, Italy



Instituto Universitario de Arquitectura
y Ciencias de la Construcción
Escuela Técnica Superior de Arquitectura,
Universidad de Sevilla, Spain



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Italy

Collaborators



Russian Academy of
Natural Sciences, Russia



Zhejiang University,
China



Faculty of Arts
Lomonosov State University,
Moscow, Russia



USERN™
[Universal Scientific Education &
Research Network]
[usern.org]



Scuola Normale Superiore
Pisa, Italy



National Academy of Sciences
of the Republic of Armenia



The First Electrotechnical University,
St. Petersburg, Russia



Centre "Ecology and Health"
Moscow, Russia



Academy of Fine Arts,
Faculty of Conservation and
Restoration of Works of Art,
Warsaw, Poland



Academy of Fine Arts,
St. Petersburg, Russia



Chalmers University of Technology,
Gothenburg, Sweden



Università Pontificia Salesiana
Facoltà di Filosofia, Rome, Italy

Link



Ministero dell'Università e della Ricerca, Italy



The Royal Castle in Warsaw – Museum, Poland



Ministero della Cultura, Italy



Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, Rome, Italy



Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini, Italy



Opificio delle Pietre Dure, Florence, Italy



Società Chimica Italiana, Rome, Italy



Società Italiana per il Progresso delle Scienze, Rome, Italy



Società Europea di Cultura Venice, Italy



Dipartimento di Scienze Ambientali, Informatica e Statistica Università Cà Foscari di Venezia, Italy



The American University of Rome, Italy



Istituto Italiano di Cultura, Krakow, Poland



University of Belgrade, Serbia



Asian Culture and History, Toronto, Canada



Complutense University of Madrid, Spain



Virtual Engineering and Art Belgrade, Serbia



The British School at Rome, Italy



International Journal of Academic Research, Azerbaijan



Athens Institute for Education and Research, Greece



International Building Performances Simulation Association – Danube Affiliate, Serbia

Editor-in-Chief **Salvatore Lorusso** conservation scientist
Deputy Editor **Franco Palla** biologist, Dip. Scienze e Tecnologie Biologiche, Chimiche e Farmaceutiche, Università di Palermo, Italy
Walter Tega historian, President Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Italy
Spartaco Paris architect, Director Centro Interdipartimentale Territorio Edilizia Restauro Ambiente, Sapienza Università di Roma, Italy
Scientific Editors **Cosimo Damiano Fonseca** historian, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, Italy
Mauro Mantovani philosopher, Dean Università Pontificia Salesiana, Roma, Italy
Antonio Tejedor Cabrera architect, Director Instituto Universitario de Arquitectura, Universidad de Sevilla, Spain
Lucio Colizzi engineer, Dipartimento di Informatica e Matematica, Università di Bari, Italy
Coordinator **Federico Cinquepalmi** architect, Dipartimento di Architettura e Progetto, Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, Italy

Scientific Board

Mario Ali councillor, Corte dei Conti, Roma, Italy
Pio Baldi architect, formerly President Fondazione MAXXI, Accademia Nazionale San Luca, Roma, Italy
Vincenzo Barone chemist, Scuola Normale Superiore, Pisa, Italy
Lucio Calcagnile physicist, Dipartimento di Ingegneria dell'Innovazione, Università degli Studi del Salento, Lecce, Italy
Pierfrancesco Callieri archaeologist, Dipartimento di Beni Culturali, Università di Bologna, Ravenna, Italy
Luigi Campanella chemist, formerly President Società Chimica Italiana, Sapienza Università di Roma, Italy
Luigi Canetti historian, Director Dipartimento di Beni Culturali, Università di Bologna, Ravenna, Italy
Cao Jinyan Executive Associate Director, the Cultural Heritage Institute, Zhejiang University, Hangzhou, China
Giampaolo Maria Cogo lawyer, Studio Legale Cogo, Roma, Italy
Franco Cotana engineer, Dipartimento di Ingegneria, Università di Perugia, Italy
Maurizio Cumo engineer, Emeritus President Società Italiana per il Progresso delle Scienze (SIPS), Roma, Italy
Luigi Dei chemist, Dipartimento di Chimica "Ugo Schiff", Università di Firenze, Italy
Daniela Esposito architect, Director Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Sapienza Università di Roma, Italy
Karl M. Hellemann Director, Hygienicum Institut für Mikrobiologie und Hygiene-Consulting GmbH, Graz, Austria
Valerie Higgins archaeologist, The American University of Roma, Italy
Jean-Pierre Isbouts art historian, Fielding Graduate University, Santa Barbara, (CA), USA
Javid A. Jafarov historian, Institute of Manuscripts of Azerbaijan National Academy of Sciences, Baku, Azerbaijan
Oleg Kuznetsov geologist, President of the Russian Academy of Natural Sciences, Moscow, Russia
Alexandre P. Lobodanov philologist, Dean Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Luo Weidong economist, Deputy President Zhejiang University, Hangzhou, China
Antonio Garcia Martinez architect, Departamento de Construcciones Arquitectónicas I, Universidad de Sevilla, Spain
Massimo Mazzini biologist, Dipartimento Innovazione nei Sistemi Biologici, Agroalimentari e Forestali, Università della Tuscia, Viterbo, Italy
Massimo Midiri, Rector Università degli Studi di Palermo, Palermo, Italy
Antonio Panaino philologist, Dipartimento di Beni Culturali, Università di Bologna, Ravenna, Italy
Gregory T. Papanikos economist, President Athens Institute for Education and Research (ATINER), Athens, Greece
Vadim A. Parfenov engineer, St. Petersburg Electrotechnical University, St. Petersburg, Russia
Valery Petrosyan chemist, Rector Open Ecological University, Vice-president Russian Academy of Natural Sciences, Moscow, Russia
Daniela Porro art historian, Soprintendente Speciale Archeologia Belle Arti Paesaggio di Roma, Roma, Italy
Arturo Carlo Quintavalle art historian, President Associazione Italiana degli Storici dell'Arte Medievale, Parma, Italy
Nima Rezaei M.D., founding Universal Scientific Education and Research Network (USERN), Iran
Jan Rosvall technologist, Chalmers University of Technology, Gothenburg, Sweden
Claudio Spadoni art historian, formerly Director Museo d'Arte della Città di Ravenna (MAR), Ravenna, Italy
Claudio Strinati art historian, formerly General Director Ministero della Cultura, Roma, Italy
Iwona Szmelter art historian, Dean Faculty of Conservation-restoration of Works of Art, Academy of Fine Art, Warsaw, Poland
Levan Tavadyan chemical physicist, Director of Institute of Chemical Physics, National Academy of Sciences of Armenia, Yerevan, Armenia
Ferruccio Trifirò chemist, Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Bologna, Italy
Maria Rosaria Tinè chemical biophysicist, Dipartimento di Chimica, Università di Pisa, Italy
Marja S. Todorovic engineer, Virtual Engineering and Art, University of Belgrade, Belgrade, Serbia
Luigi Tomassini historian, formerly Director Dipartimento di Beni Culturali, Università di Bologna, Ravenna, Italy
Pier Giorgio Tupini President Accademia della Cultura Enogastronomica, Rome, Italy
Gangfeng Zhang sociologist, Research Institute of HR Management, Zhejiang University, Hangzhou, China

Angela Mari Braida linguistic advisor, Roma, Italy
Marialaura Vignocchi publishing manager, Head Digital Library, Università di Bologna, Italy
Piero Grandesso Open Journal Support, Servizio AMS Riviste, Digital Library, Università di Bologna, Italy

Journal Manager **Andrea Natali**
Editorial Staff **Franca De Leo, Lucia Cecilia Lorusso**
Head Publisher **Roberto Marcucci**

MAIN TOPICS OF PUBLICATION

- Study of the system: artifact-environment-biota
- Historical-artistic knowledge of cultural heritage (ie. author, art movement, period of realization, techniques, society and cultural characteristics, socio-economic context, commissioning, financing, interested public)
- History, diagnosis, restoration, maintenance, conservation, valorization, prevention, protection, preservation
- Document research
- Book, codex and manuscript production in its historical context
- Appropriate methodologies and analytical techniques used for the characterization of historical artifacts and evaluation of the conservation state
- Environmental monitoring: assessment of atmospheric pollution and correlated degradation of monuments and historical-artistic sites
- Micro and macroclimatic monitoring in confined areas (ie. museums, libraries, archives, churches, galleries...)
- Art diagnostics and evaluation of the authentication of art works
- Art market and auction houses
- Experiences in cultural heritage conservation
- Evaluation of the suitability of products for restoration, conservation and maintenance of works of art
- Information science and cultural heritage: data processing and cataloguing methods
- Virtual re-elaboration and use of historical artifacts and environments
- Study, valorization and digitalization of archive and library heritage
- Environmental context and technical-conservative issues related to historic architecture
- Virtual or traditional conservation, cataloguing and processing of photographs
- Various other topics including education, training, safeguard, legislation, economics, social aspects, management, marketing, interdisciplinarity, internationalization, etc.



**From: SHAMANISTIC RITUAL CEREMONY AND ACCOMPANYING
MUSIC AS THE WORLDVIEW BASIS OF TRADITIONAL CULTURE**

*by Ainur Mashimbayeva, Arita Baisakalova, Aigul Kossanova,
Gulsara Absatarova, Botagoz Utebayeva, Svetlana Janseitova*

INDEX

Editorial <i>Salvatore Lorusso, Mauro Mantovani</i>	21
---	----

CONTENTS

The background story and research history of the case study on the Mona Lisa: the volume “Is the Louvre Mona Lisa Leonardo’s second version?” <i>Salvatore Lorusso</i>	35
Non-destructive testing of nano-silica for enhancing the durability of limestone structures in the Valley of the Kings, Luxor, Egypt <i>Ahmed Sallam, Mona M.E. Khalil, Sayed Hemeda, Moustapha Hassan</i>	51
Community cultural heritage management and protection of selected medieval rock-hewn churches of Lalibela, Ethiopia <i>Yezihalem Sisay Takele, Gezae Haile Weldemichael, Kassegn Berhanu Melese</i>	61
The architecture of Mosques and the Covid-19 pandemic <i>Imadeddine Khoukhi, Dalila Senhadji</i>	73
The phenomenon of diversity and the effective response to the physical environment: the formation of old traditional markets (Suq) <i>Kabila Faris Hmood, Jawdat Goussous</i>	97
The national jewelry of Bashkir women: tradition and modernity <i>Rakhmatullina Zugura Yaganurovna, Khusainova Gulnur Ravilovna</i>	115
Why the courtyards of historical palaces should not be roofed in <i>Javier Pérez Gil, Rodrigo Almonacid</i>	129
Weathering of monumental Islamic marble in Egypt: a contribution to heritage studies <i>Mona M.E. Khalil, Ahmed Sallam, Randa Shenouda, Mohammad Sh. Alsubaie</i>	147
Heritage cross-disciplinarity. The Arquitectura Textos de Doctorado collection <i>Germán Herruzo Domínguez, Antonio Tejedor Cabrera</i>	171

Issues in the expression of local identity in the Saharan regions of Algeria: in search of references to vernacular architecture <i>Sami Zerari, Alessandra Cirafici, Leila Sriti</i>	181
L'Erma di Bretschneider: a reference point for scientific and humanistic publications since 1896 <i>Andrea Natali, Salvatore Lorusso</i>	207
The sociocultural impact of the djemaa on the organization of the ksour (southwestern Algeria) <i>Abdelmalek Benaradj, Ratiba Wided Biara</i>	223
Virus group. Napoli New York Corviale <i>Daniela Porro, Franca De Leo</i>	245
Factors that affect participation in the "Carnaval de Negros y Blancos" in Colombia <i>Carolina Avendaño Peña, Luis Antonio Eraso Caicedo, Jorge Albeiro Rivera Rosero</i>	271
Elements of archaic music reflected in petroglyphs as a phenomenon of cultural heritage, the original source of material and spiritual culture <i>Gulzhan Suleyeva, Ainur Yessetova, Aigul Kossanova, Aisulu Kaldayakova, Lyailya Kaliakbarova, Yerbol Ussenbayev</i>	289
Shamanistic ritual ceremony and accompanying music as the worldview basis of traditional culture <i>Ainur Mashimbayeva, Arita Baisakalova, Aigul Kossanova, Gulsara Absatarova, Botagoz Utebayeva, Svetlana Janseitova</i>	307
The Steri, the historical site of Palermo University: past, present, future <i>Salvatore Lorusso; Franco Palla, Maria Concetta Di Natale, Giovanni Travagliato</i>	325
Nomadic life cycle structured by calendar, representative of lexical-semantic processes and genre systems <i>Asiya Mukhambetova, Gulzhan Suleyeva, Ainur Yessetova, Svetlana Janseitova, Aisulu Kaldayakova, Gulsm Arkabayeva</i>	383
Old monasteries and new cemeteries. The case of the Capuchins in Conversano, Italy <i>Rossella de Cadilhac</i>	405
Using Digital Twin Models (DTM) for managing, protecting and restoring historical buildings <i>Federico Cinquepalmi, Fabrizio Cumo</i>	425

I used to say that:

“If you think of something as a novelty, it leads again to the hard law of innovation: if you change something it doesn’t mean it is innovative, to be innovative you have to change”.

In 2000, when I meditated on the creation and realization of a journal whose intentions deviated from what had always been accepted and proposed in the field of science, in the study and research of Cultural Heritage, it posed a dilemma for me:

“If you think of something as a novelty, it leads to the hard law of innovation: if you change something it doesn’t mean it is innovative, to be innovative you have to change”.

Then came 2001, with the first issue of the Journal “Conservation Science in Cultural Heritage”, which was published at that time in Italian, and was called “Quaderni di Scienza della Conservazione”; the English version came out in 2007. By that time, its initial intent had been scientifically achieved and validated, a fact which can be attributed to its interdisciplinarity, which then became transdisciplinarity or crossdisciplinarity and internationalization.

But during the twenty years the Journal has been published, and which has now reached number twenty-two, I have learned, from the number and variety of the authors’ scientific papers, with pleasure and conviction, the following undisputed truth, inspired by the freshness of the above themes regarding heritage protection and valorization.

Now I can say that:

“Without beauty there is no life. Every single life is made to come to light, to be word and action, to be the pro-creation and salvation of the world. Without beauty, which is also life that has been conceived, saved and accomplished, there is nothing to do in the world: no inspiration, no beauty”.

Salvatore Lorusso

Over the decades, a sequence of events has marked the recovery of the Steri and its end use: in 1939 it was an art gallery, in 1958 it became the Congress Centre of the Regional Department of Tourism, in 1967, at the request of the Rector, Gerbasi, and by concession of the State Property administration, it was provisionally used as the rector's offices.

In subsequent years, there was restoration work, the study of Arab-Norman monuments and underground exploration, with the discovery of Arab columns and archaeological finds from the Middle Ages.

In 1970, with the Rector, D'Alessandro, work started on the Steri's recovery, renovation of its interior, and its final use as a rectorate, which included La Grutta's appointment as rector there in 1984.

With the final operational stage of the works, during Melisenda Giambertoni's (1984-99) rectorship, and its definitive completion, under the Rector, Gullotti, in 1999, an act to concede the state property complex of the Steri to the University of Palermo was stipulated.

It was this glimpse into the Steri's history, and its exceptional innate patrimony, with the stratification of events that have occurred over the centuries, which led to a first edition of the volume dedicated specifically to the ceiling of the Sala Magna – the Great Hall – published in 1975, followed by a new edition in 2006, entitled *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo*, by the distinguished art historian, Ferdinando Bologna.

With this brief introduction, I would like to underline how this paper focuses on the most significant aspects of the Steri, which is of extraordinary importance for the city of Palermo, nationally and internationally.

In this regard, although already the object of attention and study by visitors and scholars, I also wish to highlight how the building described and presented in the Journal *Conservation Science in Cultural Heritage*, whose international scientific acclaim is undoubtedly well known, can increasingly become the object of further reading, interest and study.

However, there is another aspect I would like to underline, by turning your attention to the incidental and distinct backgrounds of the paper's authors characterized by the integration and synergy, from a scientific point of view, represented by the fact that they are technicians and historians, thus responding to the principles on which the Journal *Conservation Science in Cultural Heritage* has been based from its beginning and throughout the more than twenty years of its publication: interdisciplinarity and internationalization. This paper is a concrete example and an emblematic result in the way the Journal addresses issues in the field of culture.

It is with deep gratitude that I address my thanks to the Authors of this paper, also with respect to the message it conveys and for the role it will have for the University of Palermo, and for Sicilian, Italian and international society. On this point, I would like to take up the words used by the Rector, Silvestri, in his preface to Ferdinando Bologna's book, underlining the "... strong reference to culture and to the study of the past, to the love for culture, to the duty to preserve its sources and testimonies."

Massimo Midiri
Rector of Palermo University

THE STERI, THE HISTORICAL SITE OF PALERMO UNIVERSITY: PAST, PRESENT, FUTURE

Salvatore Lorusso*

Foreign Member of the Russian Academy of Natural Sciences

Franco Palla

Dipartimento STEBICEF

Università di Palermo, Italy

Maria Concetta Di Natale, Giovanni Travagliato

Dipartimento Culture e Società

Università di Palermo, Italy

Keywords: Palermo University, historical value, iconographic value, cultural institution

1. Introduction

The exceptional importance of Ferdinando Bologna's volume "The ceiling of the Great Hall at the Steri of Palermo", published in 1975 and reprinted in 2002 for the celebration of the bicentenary of the institution of the University of Palermo, has found ample confirmation in the enthusiasm it aroused among the educated members of the public and specialists.

However, the scientific complexity of the study, its ample treatment of the subject and, almost exclusive circulation among the limited number of scholars on the subject, prompted the creation of an informative edition, which is no less accurate or rigorous, for the benefit of a wider, less specialised public, who is nonetheless interested in the innumerable cultural problems posed by the object of the research.

Thus, it is hoped there will be renewed interest in this work of extraordinary monumental and artistic value and that the city and the Region are reminded that, in addition to the many treasures they possess, this particular treasure, whose history spans more than six hundred years, is the history of Palermo itself.

2. The Steri, Palermo: historical note

About 650 years ago, in July 1380, the Chiaromonte family and specifically Manfredi III, at the height of his fortunes, completed the construction of the baronial palace, called the Steri¹ of Palermo. It was built near the sea, on the edge of the citadel of the Arab Emirs, and was a fortress rather than a home, a symbol of family pride, a family who felt they were the heirs of the authentic Sicilian spirit (Figure 1).

* Corresponding author: salvatore.lorusso@unibo.it

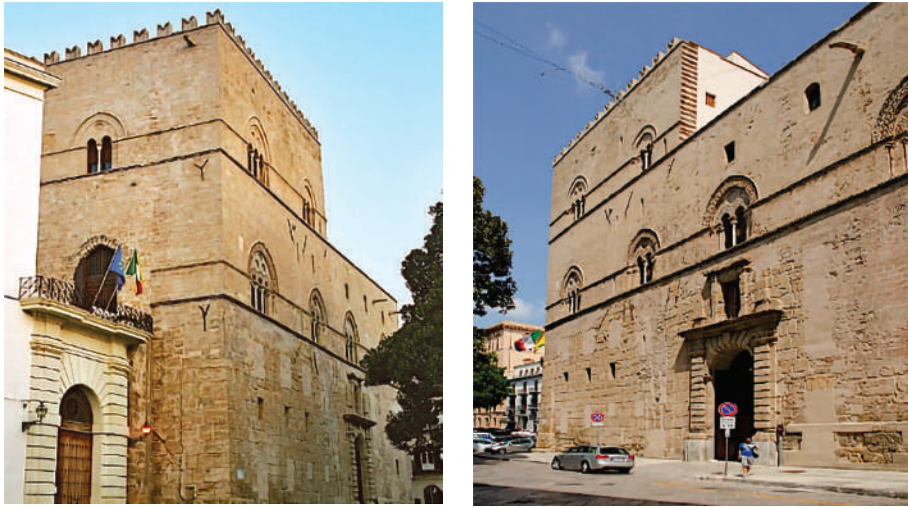


Figure 1. Chiaromonte, Steri, Palermo (source: Wikipedia).

Eleven years later, the fate of the Chiaromonte family changed. In 1391, after Manfredi died, his successor, Andrea, was unable to stand up to the Aragonese army that landed in Sicily. As a result, King Martin took over Palermo, the Chiaromontes were defeated, and Andrea was beheaded in front of the palace built by Manfredi. In the following years, the Steri was gradually transformed into an Aragonese palace, and became the official residence of the Viceroy, the Tribunal for Property Assets, the Tribunal of the Inquisition, the seat of the Bourbon judicial offices and then, of the House of Savoy, until it was acquired by the University of Palermo. The University took possession of the Steri in 1967, while restoration work was underway. The work continued for several years, and in 1984, even before the restoration and preparation of the Sala Magna were completed fourteen years later, it became the seat of the rectorate.

Starting from its construction the Steri has undergone many alterations, which have disfigured several parts and compromised its complete restoration forever.

After the events of 1392, with the death of Andrea Chiaromonte, maintenance work was carried out in different parts of the building, in particular, on the painted ceiling of the *Sala Magna*, testifying to the fact that the building was still highly considered as a monument worthy of being preserved for the future, regardless of the political events of the day. Numerous examples of conservative interventions on works of art of a similar nature to that of the Steri are preserved in Andalusian Spain and in Sicily, such as the muqarnas ceiling of the Palatine Chapel located within the architectural complex of the Royal Palace in Palermo, and the wooden trussed roofs of the Cathedrals of Cefalù, Monreale and Palermo.

Such interest in keeping these painted ceilings in good condition, most of which were of Islamic tradition, leads us to think that there was a widespread awareness of their specificity and, consequently, a desire to save these artifacts whose historical-artistic singularity was evidently perceived. Between the end of the fifteenth century and just after the mid sixteenth century, many other works were carried out, but the characteristics of the ancient architecture of the building and its painted ceiling were no longer fully appreciated.

When, in 1601, the Steri became the seat of the Tribunal of the Inquisition and its meetings were held in the Sala Magna, the encouragement to learn more about the ceiling, through a new historical-artistic reading of the same, ceased, and a different criterion for evaluating the significance of the Steri's paintings was gradually established.

This is because the Sicilian Inquisition favoured local aristocrats more than elsewhere, as well as a type of historiography aimed at enhancing the role of the great noble houses in controlling the circulation of ideas and in establishing an education devoid of stimulating critical content; they were therefore interested in investigating the degree of nobility and antiquity that existed, through research on archaeological and aristocratic elements, to which the ceiling of the Steri lent itself very well.

2.1. Historiographic excursus

The above is evident in the work of Agostino Inveges [1] who, in 1651, re-explored it as a simple repository for material memories, transcribed the inscriptions with errors and arbitrary additions and, from the large number of coats of arms, obtained a heraldic map of Sicilian baronage. During the Enlightenment, unlike what happened in other European countries, Sicilian culture made no progress compared to the previous century, producing, as far as the Steri was concerned, mostly imprecise heraldic studies for figures and documentary repertoires of the nobility of the island, despite the fact that in Palermo, towards the middle of the eighteenth century, a certain artistic interest in medieval monuments began to gain ground.

In 1782, the Tribunal of the Inquisition abandoned the Steri, having been suppressed by royal decree after the arrival of the reformist viceroy, Domenico Caracciolo, in Sicily. This event, however, did not favour the artistic fortunes of the building and helped neither the conservation nor the appreciation of the painted ceiling, which was consequently left in a state of serious neglect. An attempt was made to hide the fact by installing a clumsy false ceiling. From a political point of view, however, a series of events culminated in the collapse of Bourbon power in 1860.

The situation of the Steri did not change under Savoy rule with Sicily's union to Italy. On the contrary, during the first decades it worsened, and it was not until 1898-99 that restoration of the ceiling was started. By that time, it appeared devastated, was partly covered, and had been damaged by rain and bad intervention work.

The restoration was a decisive moment in both the material recovery of the work and its critical history, as it was the result of a reflection whose background was represented by a strongly innovative European cultural thrust. The intervention was accompanied by studies and systematic research on the monument which intersected with those on the ceiling of the Palatine Chapel, leading to the recognition of an Islamizing continuity in subsequent Sicilian art. This allowed the ceilings of the Steri to no longer be considered merely archaeological artifacts to be used in the historic heraldry of the local baronage, but as evidence of the history of art, as in the case of the Islamic ceilings of the Palatine Chapel.

By highlighting the "applied" character and the "practical" nature of the Palermo ceilings, these studies, which denoted a European opening of Sicilian culture towards the Anglo-Saxon world in particular, made it possible to overcome the distinction between major and minor art and to affirm that fittings, such as painted ceilings, were as valuable for art history as were works of a monumental nature.

The pages published by Gioacchino Di Marzo [2-3], first in 1858 and then in 1899, represented a step forward of great importance because, in addition to enhancing the "charm" and "magnificence" of these special painted ceilings, he made a connection

between the ceiling of the Palatine Chapel and that of the Steri. This confirms that a taste for the Islamic prevails in both works, a taste that blends with Sicilian art for at least the following two centuries. He also highlights the extraordinary variety of the ornamental designs, largely deriving from the inexhaustible fantasy of arabesques with human and animal figures, in which Islamic art shines.

After examining the decorative elements, he moves on to the iconography of the “figurative subjects”, identifying several of them, at times accurately, at other times inaccurately, noting however that a systematic study of the complex would allow for a historical interpretation of the monument, also with regard to its relationship with society, of which it is an expression.

Finally, Di Marzo deals with the “field of art” and points to the Sicilian origin of the painters whose signatures he had identified: “Mastru Simuni di Curiglu[ni]” and “Mastro Chicu di Naro”, and giving an entirely Sicilian interpretation of their pictorial language; an erroneous interpretation, even if it must be recognized that a writer of the late nineteenth century could not possess the knowledge and criteria of judgment of the art historians of many years later.

However, Di Marzo had affirmed three fundamental points which would then be confirmed by subsequent historiography: the ceiling of the Sala Magna in the Steri is a work of undisputed primary importance for the history of art; its Islamic origin is similar to that of the ceiling of the Palatine Chapel; it contains a very rich and extremely interesting figurative cycle, whose subjects, in addition to representing a vast repertoire of late medieval Sicilian fables, constitute one of the most relevant examples of late European medieval iconography.

Subsequent studies added nothing new to knowledge of the work until the 1920s. It was Ettore Gabrici [4-7] and Ezio Levi [8-12] who later carried out interesting investigations by first concentrating on the iconographic explanation of the pictorial cycles and then including documentary research. This made it possible to have a clearer picture of the facts related to the events of the Palazzo Chiaromonte. They discovered that the ceiling painters were not two, but three (the third being “Pellegrino Darena” or “de Arena”); and finally, having subjected the work to a systematic historical-artistic investigation, they found some new indications that correlated the tradition of the Islamic origin of Sicilian painted ceilings and the one that had developed on the Iberian Peninsula towards the end of the fourteenth century.

Gabrici then carried out a careful analysis of the inscriptions, coats of arms and other decorative elements, believing that the most significant and original part of it was to be found in the decorations without figures. Furthermore, he identified the work of each of the three painters in the figurative cycles. However, his work did not give satisfactory results, even though, considering the methods and knowledge of the time, Gabrici had managed to summarily indicate the main decorative varieties employed in that context.

The inclusion of the Palermo ceiling in a broader cultural horizon is mainly due to the intervention of Ezio Levi, who not only brought numerous clarifications to the explanation of the stories of each representative cycle, he also maintained that the vast overall design of the work was the result of an “organic mind” and that “a true medieval encyclopaedia was condensed in the paintings on the beams”, namely, “the profane iconography of the Middle Ages”.

In successive years, no appreciable innovations were made in any studies concerning the historical-artistic and historical-cultural fields until the 1940 memoir by Vittorio Lanza [13] on 12th-17th century Sicilian ceilings. Although it was the most organic investigation conducted up to that moment, on that specific kind of artefact in Sicily, it contained numerous generalities, several errors, many uncertainties in the histori-

cal-artistic knowledge of the sectors examined and a radicalization of the continuity of the Sicilian spirit, which in turn, was incorporated into the myth of popular art.

It was not until Toesca [14], in 1950, that the ceiling paintings of the Steri were included in the broader context of Italian art. They were defined as “the most singular work of Sicilian painters”; characterized by “Islamic vestiges” and “Romanesque and Gothic ornamentation” following a “Gothic-like style made up of flat outlines and colours albeit derived through mediation from beyond the Alps”; they were similar to decorated ceilings in Spain, with references made to the illuminated illustrations of the codices that dealt with classical studies, chivalry, bestiaries and ornamentation.

After these insights, no other important scientific contributions appeared apart from that of 1956 by Gianfranco Folena [15], who defined the iconographic cycle of the Chiaromonte ceiling as a figurative summa of all the romance literature of the Middle Ages, until Toesca’s idea on the illustrated manuscripts was taken up again, a unique work in Romance culture, and one of the most original in fourteenth century Italy. Preparatory studies by Ettore Li Gotti [16] followed the same direction when he decided to document the pictorial cycle from scratch by photographing the ceiling with a view to systematically illustrating the paintings afresh. However, he died prematurely, and his project was taken up by Professor Giuseppe Cusimano.

Other studies of a historical-cultural nature also exist, such as the writing by Francesco Bruni [17] for whom the paintings on the ceiling of the Steri are an expression of courtly secularism linked to the world of feudalism.

2.2. The studies of Ferdinando Bologna

Today, the volume dedicated to the ceiling of the Sala Magna at the Steri in Palermo by Ferdinando Bologna [18], is of great importance. It was published in 1975, then re-edited in 2002 to celebrate the bicentenary of the establishment of the University of Palermo.

After an accurate historiographical analysis, Bologna’s work proposes, through a precise study program, to methodically and systematically address the Steri’s problems, which fundamentally relate to its historical-artistic aspects, its iconography and iconological interpretation, and its historical, social and ideological roots; but not without first dealing with the question of its traditionally Sicilian characteristics, in other words, the tendency to want to see everything as being Sicilian without considering any external elements, which frequently influenced them by mixing with local elements, and conversely, the juxtaposed question of the cultural isolation Sicily experienced during the fourteenth century and at other times in its history.

With a very open mind, he proposed to examine the facts and to analyse the ceiling, above all in consideration of the place it deserved in the history of the specific genre, both in Palermo, as well as throughout the Mediterranean area. Neither did he neglect the way in which the genre was suited to the type of decoration it was used for. He then analysed the non-figurative decorative systems and their origin, while for the figurative part, he specified its character and purpose, as well as the reason for its occasional rough approach, also attempting to establish which parts belonged to which master, each one successfully defining their figurative culture.

Considering that Bologna’s volume represents the broadest and most complete contribution to the knowledge of the Steri ceiling, the previously briefly mentioned salient points will be addressed in the following paragraphs along the lines of the study plan he proposed.

3. Historical-artistic aspects of the ceiling

The historical-artistic aspects include an examination of the ceiling's structure and pictorial genre, an analysis of the non-figurative and figurative decorations, identification of the authors, and the distribution of the work with regard to the execution of the various parts and, finally, an examination of the historical, social and ideological context.

3.1. *The structure and painting genre*

Having accurately described the painted surface and the structural texture of the ceiling, Ferdinando Bologna then dwells on how the choice of the warp with partitions and sub-partitions, and the large number of beams and their accentuated proximity were chosen for a special reason, related not only to the matter of the ornamentation, but above all to that of the narrative-didactic aspect, which then unfolded figuratively on the surface of the beams and inside the compartments they delimited. In other words, since the project envisaged an extraordinary decorative and iconographic richness right from the start, this program conditioned the design of the structure to the point of requiring the preparation of sections of the surfaces in such a number as to contain the full development of the narrative. This is an extremely significant observation, since it can be deduced that the Steri ceiling does not represent a simple renewal of traditions, it responds to a particular request and is therefore designed "ex novo", and consequently leads to familiar structural elements being translated into aesthetically new ones.

How the architect-carpenter of Manfredi III reached this result is widely investigated in the following pages.

Notwithstanding a continued taste for the Islamic style in certain Sicilian works produced between the 12th and 14th centuries, including the ceiling of the Palatine Chapel in Palermo, Bologna argues that they cannot have been directly derived from the prototype dating back to more than two centuries earlier; firstly, because in the world of Islamic art, which was also very conservative, significant transformations took place at that time, and secondly, because the manifestation of the forms offers no possibility of comparing the two ceilings, suggesting a more recent source for that of the Steri, which was differently localized, as well as being the expression of a more modern experience. Indeed, the ceiling of the Steri appears to bear a closer resemblance to Spanish mudejar ceilings², although the structure of the latter appear elementary compared with that of the Steri.

A careful examination of the architectural sources, typical of the Mediterranean area between Sicily, Spain and northern Africa, led Bologna to affirm that the Islamic world of northern Africa had had knowledge of some of the elements characteristic of the Chiaromontane ceilings since the 11th century and that it was clearly in that area that the principal architectural source was to be found. Furthermore, the ceiling in Palermo must certainly have been affected by the artistic events which characterized the Maghreb and the city of Granada between the end of the thirteenth century and the first half of the fourteenth century; events which eventually led to the construction of the famous Alhambra complex. The Alhambra immediately became a point of reference whose echo also reached Sicily and the court of Manfredi III Chiaromonte, as evidenced by the textual checks Bologna carried out and the numerous formal and structural comparisons, even though the expressive subtlety of the fourteenth century Hispano-Moorish sources is evidently superior when compared to the ceiling of the Steri.

One last interesting consideration that leads to highlighting how, in Sicily and in Christian Spain, both Islamic style ceilings and more specifically mudejar ones are found in sacred buildings, despite their decorations being of a profane nature. It was a trend that was commonly used, which started with the Palatine Chapel in Palermo until the fourteenth century and later, and stemmed from the particular secular tone of the Islamic vision. Such contrast, between the place of use and the intent of the decorative themes is completely missing in the ceiling of the Steri, where the architect uses an Islamic ceiling to cover a profane environment in a noble residence. The result must have appeared such an innovation that it soon became a model that conditioned not only private works of the same type, but also religious buildings, in Sicily.

3.2. The aniconic decoration, the coats of arms and the writings

As already mentioned, the decoration is of an extraordinary richness, both in the non-figurative sequences, characterized by vegetal and geometric themes, writings, coats of arms, and in the figurative sequences, where, moreover, by combining such diverse motifs, far from determining fragmented and contrasting results, they create an impression of singular unity and homogeneity.

If we then go on to investigate the various parts that make up the ornamental design, individually, we notice that the figurative part, and the non-figurative part which, though based on a great variety of expressions, are not of a very high quality, especially if observed closely. It is therefore difficult to make an evaluation of the artistic quality of the two parts, as if they were two separate antithetical entities. Indeed, that note of mediocrity that is perceived is in reality a characteristic, “a deliberate summary of the execution” determined by practical factors that required the work to be done rapidly and with cursive and ordinary connotations. Approximation, here, refers to the functional aspect of viewing from afar, from the right distance, thus mitigating any aesthetic limits by favouring an overall aesthetic vision. This justifies the “popular” interpretations given to the ceiling which, however, arose from the academic prejudice that a ceiling painter could not be an artist.

The repertoire of the afore-mentioned non-figurative or aniconic parts is vast: they include intertwining plant themes and foliage that combine with others of a graphic design (Figure 2), coats of arms of noble families and reigning dynasties, cities, states, popes and emperors – as Giovanni Travagliato has recently clarified [19] –, openwork rosettes, intertwining arches, triangles and other geometric figures, rich swirls of acanthus leaves, abstract elements and so on, with the significant evidence of a strong, though seemingly impossible relationship between the natural elements and abstract elements that are found, moreover, in all mature Islamic art.

A relationship which, however, weakens towards the final part of the ceiling, because the geometric character of the aniconic repertoire unexpectedly tends to prevail over the naturalistic one.

It is thus possible to identify two distinct aniconic experiences: the first characterized by a variety of directions, the second tending to be more homogeneous and oriented toward increasingly greater abstract simplification.

The next step is to define the cultural matrix of these two sectors.

There is little mention of it in the criticism that precedes Bologna's analysis. There are those who, like Gabrici [4-7], initially refer to Spanish mudejar ceilings and then underline their derivation from the mosaics of the ambos and floors of the Norman age in Sicily and, there are those who, like Lanza [13], dispute the analogies with mudejar art³ and confine their derivation to Sicily. Instead, according to Bologna [18], there is an

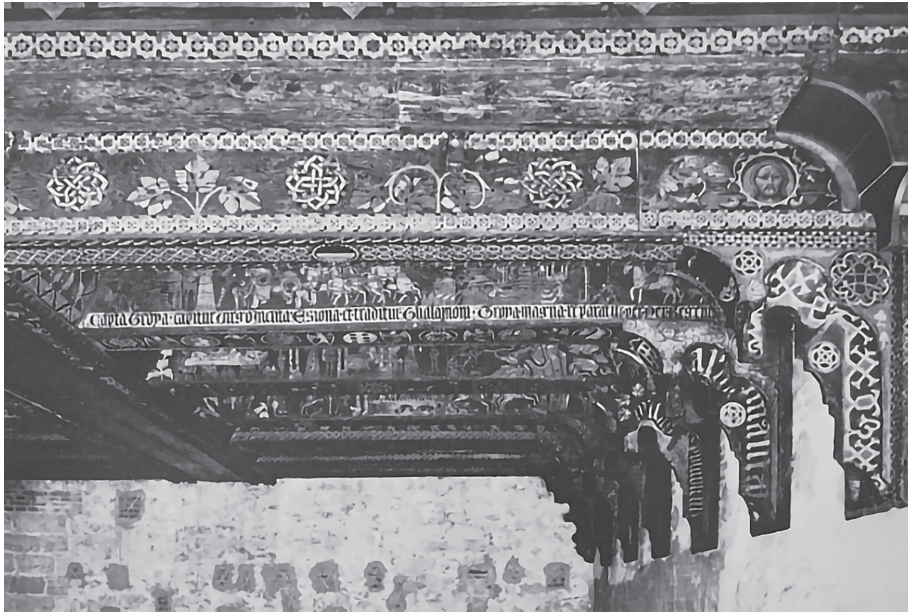


Figure 2. The central band shows three star motifs composed of a pattern of braided ribbon alongside a splay of vine leaves; on the right, a vegetal decoration with the face of Christ [18].

evident similarity between the decorations of the Steri and the Hispano-Moorish ones of the Spanish *artesonados* (ceilings), even if elements of other origin are involved and, in any case, the similarities between specific themes are never literal. Furthermore, in the first sector, something of the art of the Norman age can be seen, whereas for the pictorial-miniature character of the Chiaramonte ceiling, there is the mediation of an illuminated codex, while other elements suggest a western culture of gothic extraction and some of the interweaving has appreciable similarities with the decoration of a group of Islamic vases in damascened bronze, of Syro-Mesopotamian or Iranian origin, dating back to the second half of the 13th century and early 14th century, now dispersed in various collections. The second group of decorations appears more homogenous, and the Islamic element has a more direct role, which allows the precedents and the derivations to be precisely identified according to an underlying theme that progressively develops in the Persian world and moves towards more recent western Islamic circles, such as the Maghreb. Neither can the analogies with the decorations of the palatine ceiling in Palermo be ignored; their aniconic themes also belong to the Islamic art of the East, even if the themes in the Steri presuppose a much more advanced artistic stage, a stage that cannot be conceived as a simple local development, but mediated by the development of the schools of Persia, North Africa, Andalusia, whose work the Steri masters must have had first-hand knowledge of.

The coats of arms and inscriptions are part of the aniconic decoration which seventeenth and eighteenth-century authors, above all, wrote about, and later, Gabrici [4-7], who only made an accurate list, and merely observed that until then no systematic heraldic study had yet been carried out. Even today there is still no such study, which seems strange given that these coats of arms express a precise desire for noble self-celebration.

An earlier example, dating back to around 1300, which may constitute a model similar to the Chiaromontane one, was identified by Bologna. It is the *Salle aux écus* in the castle of Ravel near Clermont-Ferrand, where a frieze of forty-nine coats of arms of the most important families of France is painted. And yet, when one compares the importance of the Sicilian lineage with that of the kingdom of France, a quite exceptional fact is that the Palermo heraldic display brings together about eighty coats of arms of far superior quality and of a significantly higher number than the French.

As for the inscriptions, of which there are a considerable number, most are written in Latin, but there are also several in the vernacular. In particular, those bearing the signatures of the three painters are in the vernacular, and more precisely in Sicilian vernacular: *Mastru Simuni pinturi di Curiglu[ni]*, *Mastru Chicu pinturi di Naro* and *Mastru [P]illirinu Darenu pigituri de Palermu* (Figures 3-4).



Figure 3. Signature of Simone da Corleone [18].

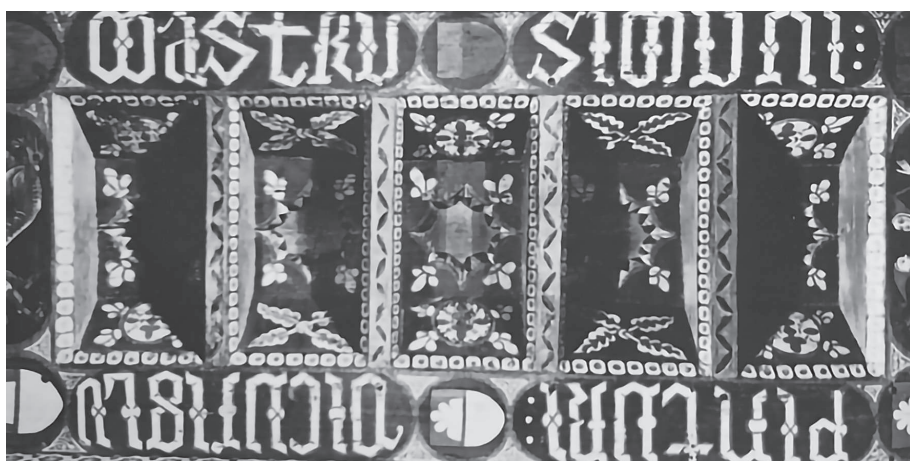


Figure 4. Signature of Cecco di Naro [18].

In the writings, the decorative purpose prevails over the expressive value of the words following an Arabizing influence that had arrived in the West, which is present, above all, in the epigraphic decorations of North African and Andalusian monuments.

Many of them appear in relation to profane scenes of a narrative nature and have an explanatory function, while others are of a sacred or moral nature and, for this reason, are isolated from the narrative context; others subvert the semantic-functional value of the alphabetic signs of the language to which they belonged, as if the Steri painters were looking for a different kind that was of an esoteric-kabalistic order, and thus addressed the semantic value of the letter with the presence of its image. Yet another sign of the adherence of the Steri painters to more recent Islamic art.

Nevertheless, there are Western implications that denote increasing participation in the new profane climate that was establishing itself in European art which, nonetheless, included an interest in oriental art.

3.3. *The figurative decoration*

Among the purely decorative elements is an equal abundance of figurative scenes, whose characteristics, from an historical-artistic point of view, are carefully examined by distinguishing the various stylistic units, matching them when possible, to the aniconic decoration, and identifying their underlying figurative culture.

Also in this case, previous critiques have left summary indications with few ideas and reliable contributions.

According to Gabrici [4-7] the non-figurative and figurative decorations were independent of each other. He indicated the first style, by the hand of Cecco da Naro, for most of the scenes on beam XI; a second hand, which was that of Darenò da Palermo, for the remainder; and a third hand, of greater artistic value, which was that of Simone da Corleone, because of the space separating the first signature and isolating it from the other two.

Levi, likewise, indicates [8-12], for all figurative parts of the ceiling, a strong link with the mudejar style of the Spanish *artesonados*. After these observations, no further studies were made regarding the difference between the Masters involved or the cultural characterization of the paintings, with the exception of those by Toesca [14], who was the only one to reaffirm the correct part of the Hispano-Moorish theses supported by the two authors who had preceded him; to define the “Gothic-like style made up of flat outlines and colours albeit derived through mediation from beyond the Alps”; to reaffirm the affinities with the decorated ceilings of Spain; to find a link with the paintings in the Patio of the Lions at the Alhambra, to be the first to highlight the miniaturist nature of the Chiaromontane paintings and, finally, to indicate the ideas that were to be further explored.

Bologna [18] did precisely this when he examined the paintings once more. First of all, he affirms that there are more than three homogeneous nuclei that can be clearly identified and, that the presence of the three signatures must not condition any judgment, as they most likely indicate groups of workers who belonged to one of the three masters. Secondly, he observes that in one of the sectors, there is a clearly distinct part that appears extraneous to all the rest, also for technical reasons, which is probably the result of restoration work dating to a later period, perhaps the intervention documented in 1438.

Given these premises, Bologna goes on to examine the various sectors, gradually identifying the different hands that worked on the painting. He accompanies each one

with a story, and dwells in particular on the group of painters led by the so-called Master of the “Judgment of Solomon”, who executed the figurative paintings which, using almost the same internal partitions, cover the first sector identified in the aniconic decoration with a very distinct stylistic direction and reflects the style of the Spanish *artesonados*. In this respect, the most meaningful reference for the Chiaromontane paintings is to the ceiling of the parish church in Vileña near Burgos, most probably painted shortly after the mid-fourteenth century by painters whose culture presents a marked Moorish component, especially in the decorative plant motifs.

The miniature elements have already been mentioned. Bologna deems it possible that the Master painter of the Solomon story knew of some Castilian illuminated codex on biblical or chivalric subjects dating back to the same figurative culture as the *artesonado* of Vileña. Similar cases could be the miniatures of the Spanish version of the Roman de Troie at the Escorial and the fourteenth-century miniatures of the Bolognese school, whose influence was endorsed by the constant relations involving university studies between Sicilian law scholars and Bologna. Nor can connections with Neapolitan miniatures be excluded. This hypothesis is confirmed by the fact that the Master painter’s first interventions are flanked by parts executed by other painters who, while moving within the sphere of the culture of Vileña, share direct affinities with both Emilian and Neapolitan art.

The first of these painters demonstrates remarkable artistic quality and, in fact, there are artists who copied his work. His painting makes us better appreciate his talent, which appears to be of a higher calibre than that of the Master painter of Solomon himself, with characteristics resembling those in Bolognese culture.

The second painter identifies with the author of other stories closer to the Neapolitan manner. An overall examination of all the formal, typological and cultural aspects observed so far, in the parts executed by the various masters, refer very precisely to models found in the pages of a notebook kept in the Morgan Library in New York, due to their grotesque and biting spirit, and the proposed topics in which curiosities prevail. Then there is the Master of the acanthus swirls, already indicated by Gabrici [4-7] in the “Giotto tradition”, whose physiognomy is undoubtedly Neapolitan, but looks to the branch of the Neapolitan miniature of Giotto inspiration.

A new direction is taken on the beams from XI to XXIV: a direction which corresponds to that highlighted in the non-figurative decorations of beams VI, VII, VIII. As for the latter, here too, the geometric motifs are accentuated, even if the presence of two different artists should be noted, they express architectural and landscape elements of a fairy-tale and almost lyrical tone for the most vibrant moments; another accentuates the elements bearing coats of arms, creating an even more fabulous overhead suspension, which spreads a light over the decorations giving it a glazed effect, whose general tone, even if the quality is not always excellent, is nonetheless high.

Its cultural provenance, however, is different from that of the other Masters, moving towards Andalusia and the northern coast of Maghreb Africa. In addition to this, it should be noted that the part attributable to this second Master shows evident links with a group of fourteenth century illuminated manuscripts from England, especially as regards the monstrous figures and the fighting between animals, even if, obviously, the Steri Master translates everything into his own Andalusian language using solid colours and no shadows. In conclusion, a further consideration concerns the influence exerted by the Steri’s paintings and its range of propagation which, if it was not what one might have expected, it, nonetheless, had numerous reflections as the prototype of a specific tradition which lasted until the middle of the 15th century, with notable in-

fluences even in the sumptuary⁴ and domestic arts, as demonstrated by some well-known quilted bed covers.

All this also demonstrates that the pictorial cycles of the Chiaromonte ceiling have nothing that can be described as popular, nor do they bear any similarity to Sicilian folk art, owing to the extreme complexity of the culture of reference that emerged, and the capacity it had for its diffusion.

Of course, the general tone of the representations suggests a somewhat dialectical version of the “illustrious” language, but there is a distinction between a dialect that reflects only a popular experience, and a dialect which instead, is based on refined material, as happens in the case of the Steri.

3.4. Identification of the authors and distribution of the work

Focusing on the issue of the authors' identity, the problem of the three signatures has yet to be clarified, but they seem to point to just three painters who produced the varied and enormous quantity of ceiling paintings. Starting from a topographical-palaeographic premise, Bologna hazards a guess, despite acknowledging the enormous difficulty of the question. His hypothesis essentially refers to two points: the first concerns the fact that the signatures of the three painters appear in unusual places, neither at the beginning nor at the end of the pictorial cycle, but in the middle and, while the signature of Simone da Corleone stands alone, the other two – Cecco di Naro and Pellegrino from Palermo – are next to each other; the second, however, refers, to the fact that different gothic fonts are used.

Starting from these observations, Bologna [18] first assumes that, since all three signatures appear after beam V, which is where the first sector ends, one could think that the work of the three painters was limited to the second sector. Besides, since Simone's signature is separate from the other two, his activity must have been limited to the area characterized by the frieze of interwoven star-shaped ribbons, which bears drawing features resembling those in the signature and, therefore, to the decorative elements connected to such friezes. Furthermore, Bologna believed that the creator of the entire decorative system was also the one who determined the character of the entire ceiling by creating the decorative frame which also includes the first sector, and by composing the module which was then continued beyond the XVIII beam up to the end, hypothesizing that this artist was responsible for the entire decorative-pictorial design as well as the project on which the architectural texture of the ceiling was based. This might be confirmed by the detached position of the signature placed precisely at the point where the ornamentation, to which the ceiling owes its character, is most ostentatiously defined.

This hypothesis consequently implies that the other two painters had a subordinate role. Of the two, the more inspired seems to be Cecco di Naro, while it is difficult to express plausible opinions on the role of Pellegrino da Palermo. One could at best hypothesize he was a figure painter and perhaps seek his work in the second sector, but no more than this. If these suppositions were valid, it would consequently follow that the groups identified in the first sector would be extraneous to the three painters: the Master of the Solomon cycle and his assistants, the Master of the Aristotle story and the architectural rosettes, the Master of the courteous couples, the Master of the acanthus swirls. Hence, it is evident there is a divergence between a more ancient culture and a more modern one, exactly as was found when examining the different parts.

4. Iconography: preliminary observations

Before discussing the matter of iconography and its decoding, some observations are necessary. One observation was made previously, when Levi [8-12] and Di Marzo [2-3] were mentioned, regarding the fact that the ceiling of the Steri represents a sort of medieval encyclopaedia. Another, again by Di Marzo, refers to the belief that it must have been “an organic mind” which conceived the design, and another which decided to transfer a material usually used in wall paintings to the beams of a ceiling.

On this last point, however, whereas Levi believes that the creators of the cycle did not realize that by transferring a material used for wall paintings, which have a much larger surface, to a forcibly reduced surface, it would have made their reading difficult, Bologna [18] opines that ease of reading was never a requirement that was deeply felt by medieval artists, despite the belief that paintings should have moral and didactic purposes. If this were not the case, it would be difficult to understand why the upper parts of frescoes or mosaic cycles of the period are not that easy to discern, and even more challenging to read.

4.1. Identification of the depicted subjects

To get to the heart of the matter, it must be said that scholars had already started doing research to interpret the iconography, but greater insight is obtained with Bologna's analysis by eliminating two of the methodological criteria which had limited it until then.

Levi proceeds by classifying the various themes by subject – hunting and love scenes, legendary traditions, the legends of Tristan and, of Troy, biblical legends and so on – without considering the position the various cycles occupy on the ceiling beams and regardless of whether a certain theme is present elsewhere before or after 1377-1380.

This way of proceeding, which flattens the perspective, is overcome by Bologna by relocating the sequences in their place and respecting the typology of the story, and the various themes, places and times of iconographic tradition.

Thus, the cycle is read normally, from left to right, from sector A to sector B with one's back facing the first inscription of 1377, in which the scenes are on the band of the beams facing the floor, and on the band facing the same inscription. The criterion is reversed when the scenes are on the opposite lateral band, i.e., facing the writing of 1380.

Continuing his analysis, Bologna notes that the iconography of certain scenes is re-interpreted respecting tradition, even if, on closer inspection, earlier examples do exist. A good case in point is the story of the Judgment of Solomon (Figure 5) which had such an extraordinary literary and iconographic diffusion that it was illustrated in several ancient works and used in Persian, Arab and Turkish texts and medallions-amulets dating back to the 4th-5th century A.D. where Solomon is depicted as a knight slaying a she-devil.

An allusion to this tradition and in particular a link with the iconography of the medallions can be found in the confrontation between the knight, Solomon, and a demonic entity depicted in the ceiling of the Steri, hypothesizing the possibility that variants of the biblical story followed the direction of the Jewish diaspora, but without ruling out an Arab-Islamic direction, which, however, represented an important link for Sicilian Jews.

What is unusual is the fact that the narration of the Judgment is done in such an analytical way – sometimes including solutions to different themes – as to have no comparison in traditional iconography.



Figure 5. Master of the Judgment of Solomon. Story of the Judgment of Solomon: the two mothers in bed [18].

As for the legend of Tristan and Isolde, from an iconographic point of view, it is difficult to make any comparison due to the scarce European iconography of the story. The few matches made with some French ivories, describe different moments of the legend recurring in other parts of the ceiling. A new element stands out, however, in the narration, one in which the female is the dominant figure compared to the chivalrous hero. It is an element that reappears in other stories, such as, for example, that of Susanna (Figure 6), often mentioned in the medieval debate on the moral value of women. Finding this element in the context we are dealing with is a significant issue, as it reinforces the myth of female reserve which, although undermined and slandered by those who are rejected, ultimately triumphs with public acknowledgement of the woman's preserved chastity and punishment for the slanderer.



Figure 6. Master of the Judgment of Solomon. Story of Susanna: Susanna in the bathroom spied on by the old men [18].

As regards the specific iconographic design of the final scene in Susanna's story, it is worth noting there is a lack of evidence in the biblical text, whereas it can be found in a Tuscan-Venetian version of the story dating back to the 14th century, and in 15th century miniatures and French ivories, which in turn, links them to a theatrical representation of 1477.

Even if it is not known whether the painter of the Steri was familiar with this version, Bologna nonetheless identifies another that goes back as far as the 9th century, from which it can be deduced that this version, to which a precise iconographic tradition was linked, must have been known for several hundred years in Europe.

As to how it arrived in Sicily, Bologna suggests two possible routes: the western one, which was the same source from which the Gothic world drew, or the eastern one of Syro-Palestinian origin, which used the same Jewish or Islamic route hypothesized for the legend of Solomon.

In the following scenes the theme of paying homage to women continues to be a sort of narrative thread, as in the story of Judith and Helen of Narbonne, until it returns and presents itself with the typical features of medieval misogyny, as in the unusual and grotesque scene of Aristotle letting himself be ridden by a courtesan (Figure 7).



Figure 7. Master of Aristotle. Aristotle ridden by a courtesan [18].

The scene of the "Fountain of Youth" also deserves a mention, and is nothing but the figurative projection of the inextinguishable desire for preservation and rebirth in the vigour of life and amorous pastimes, the primary condition of the relationship between man and woman (Figure 8). The oldest memory we have of this scene is that of the Castle of Valenciennes, which dates back to 1375.

Overall, however, it must be said that the iconographic content follows autonomous versions with respect to corresponding ones elsewhere. There are also many minor scenes, which often refer to the theme of the juxtaposition of men and women, and hunting and cavalry scenes. One such scene represents a knight of the Chiaromontanes,

indicated by the saddle cloth of the horse, who unseats an opponent, forcing him to surrender: an example of tribute to the noble life and pride for the caste, confirmed by the series of coats of arms of the most noble Sicilian families which, together with the royal coats of arms of Aragon and Sicily, flank all the representations.

Levi, on the other hand, made a notable contribution by identifying the cycle of the stories of Troy [8-12], and also established that they illustrate some chapters from the "Historia destructionis Troiae" by Guido delle Colonne, a judge from Messina who wrote the Latin text between 1270 and 1287.



Figure 8. Master of Aristotle ridden by a courtesan. The fountain of youth [18].

This cycle is not depicted in a continuous manner on the various side faces of the beams, but is divided into various well-defined episodes, most of which are accompanied by explanatory writings. Once the first nucleus of scenes is concluded, a marked interruption appears followed by scenes that alternate with large aniconic bands. The cycle concludes with scenes of the Judgment of Paris and the Sacrifice of Iphigenia. They include a sequence, however, neglected by Levi, which, due to the disfigurement caused by bad conservation conditions, was almost illegible. It narrates the story of the preparation for the sacrifice of Iphigenia and three other sequences he strangely considered to be separate, which depict episodes relating to the abduction of Helen, the landing of Helen on the Trojan beach with her solemn entry into the city and, finally, the wedding between Helen and Paris.

Bologna supports these matching elements, not only on the basis of logical, topographical and figurative evidence, but also on the basis of the fact that in two Venetian illuminated manuscripts of the fourteenth century, identified by Buchtal [20] in Madrid and Geneva, which contain the text and illustrations of the "Historia" by Guido delle Colonne, exactly the same scenes appear.

This shows that the story is divided into three sections which are arranged in such a way as to make them appear separate from each other. However, the real theme is

not the destruction of Troy, but three parts of it, as indeed in the other stories of Solomon, Judith, Susanna, Helen of Narbonne, etc. And all the examples are centred on female figures relating to misogynistic or philogynous allusions, in a more or less declared way: female figures such as Isolde, Medea, Hesione, Helen, Iphigenia, each of which is linked to a precise moral judgment.

Thus, a series of opposing examples is created which, from an iconographic-iconological point of view, represents a crucial moment to try to understand the meaning of the parts of the ceiling in which they appear.

Not only that, the different moments in the Trojan cycle represent an important reference point, also in verifying the degree of autonomy the designer of the cycle had, with respect to iconographic tradition.

Thanks to Buchtal's systematic studies on the two aforementioned Venetian manuscripts from Madrid and Geneva, it can be stated that in Europe in the late Middle Ages – over a period of one century, from the mid-13th to the mid-14th century, in a geographical area that goes from Paris to Venice and from Castile to Naples – an iconographic continuity of the “Trojan” subject is manifested in numerous examples which are connected to each other.

But perhaps the iconography of the Steri's Trojan cycles has no point of contact with the line of development indicated above and its matrix is very different. Which matrix is it? It could be hypothesized that between 1287, the year in which Guido delle Colonne completed the “Historia”, and 1377, the year in which the painting of the Palermo ceiling began, a codex of the same “Historia” had appeared somewhere, illustrated according to principles that were different from those of the two Venetian codes, and from which the iconographer of the Steri may have drawn, though using it with great freedom.

Among the identified scenes are those of the story of David and Goliath, the legend of Saint George who kills the dragon and saves the princess, of Bathsheba, David and Uriah, all stories in which the theme of women is central.

There are also numerous scenes that are difficult to identify, with subjects taken from the classical world which have been handed down through medieval short story literature in the romantic manner, peculiar to that period.

It is interesting to note how, in some of these scenes, the story once again revolves around a woman and the consequences of her love affairs. From this, it is clear that the iconographer is continuing his discourse on the moral value of the woman, which is the dominant motif and is rendered, moreover, with a truly remarkable variety of allusions.

Bologna then makes a separate statement regarding several scenes from the cycle concerning the story of the death of Dido, the story of King Evil-Merodach, the scenes for the Grant Mersi, and the sequence derived from the Apocalypse. They are stories whose iconography is known, owing to the descriptive features and probable sources, while, from the point of view of interpretation, the usual pro-misogynistic theme prevails, and where, in the last part of the ceiling, examples favouring women stand out.

To sum up, it can be said that:

1. The cycles of the Steri, in which traditions and thematic innovations converge, reveal a remarkable timeliness in the information when one considers the transformations that took place in Gothic Europe during the fourteenth century.
2. It emerges that the iconographer had considerable freedom of expression, in the short story narratives, in the Trojan cycle and in the biblical sequences.
3. This freedom is supported by a series of important changes, concerning both the content in the texts and current iconographic versions, in order to be able to adapt the story to a different context from the one for which it was originally intended.

And this is the focal point of the matter: the figural representation of the various historical, biblical and fictional topics, and their very choice, were made to be understood from a precise didactic-illustrative perspective rather than from a historical-narrative one, a method which has also penetrated the visual arts.

4. The debate on the moral value of woman appears central in the Chiaromonte cycle together with the contrast between the praises and the slanders she receives, but it is, nevertheless, mainly defamatory.
Traces of the origins of the theme of women can be found in echoes of remote eastern, biblical and classical provenance, in the concept of Christianity and in the atavistic and firm conviction of male superiority.
It is a theme that continues to be debated in various forms as time progresses. An interesting parallel is the way in which the theme is treated in the Steri ceiling and in "Contrasto delle donne", written by the Florentine, Antonio Pucci, before 1375-77, a circumstance which, given the substantial similarities, could lead us to hypothesize that the iconographer from Palermo was familiar with the text.
5. The significant convergence between the method and conclusions in Pucci's "Contrasto" and the designs in the ceiling of Palazzo Chiaromonte ends when considering the different paths they then take. In fact, while the "Contrasto" proposes several "exempla" and then discusses them by linking arguments for and against to each one, in the Steri ceiling the criterion of counterposing a negative example to the positive one is used. In this, the ceiling appears closer to another type of literary composition, represented by the Piedmontese novel "Le chevalier errant", also from the fourteenth century.
6. Again on the theme of women, the conclusion on the ceiling appears to be different compared to the previous ones, in that, in the case of the Steri the debate ends, without any compromise, with the apocalyptic vision that reiterates the final victory in the philogynous arguments.

At this point of the investigation, one inevitably wonders who the organiser was, the iconographer, the organic mind that conceived the ceiling and what was the occasion that led Manfredi Chiaromonte to have such a ceiling painted. The answer to the first question may be found at the court of Manfredi III, where in the years in which the work was carried out, it was well-known that the figure of the physician, Perino da Corleone, held a position of great importance, as he was an expert in various fields of knowledge and linked to the Da Cremona family, which counted among its members men of great cultural standing. Perino's prominent position and the historical fact that one of the ceiling painters also came from Corleone, leads us to identify him as the person who planned the iconography of the ceiling, a hypothesis recently confirmed by Evelina De Castro [21].

As for the second question, it is necessary to evaluate an aspect that will give a more than plausible answer to the circumstance in question. In the ceiling, from the first lacunar, the coat of arms of the Ventimiglias is opposite that of the Chiaromontes (Figure 9), a combination which recurs insistently. It is justified by the fact that Eufemia Ventimiglia was Manfredi's second wife, and they were most probably married in 1377. Besides, in the same year, it seems that after the death of Frederick III the Simple, Sicily was divided into four vicariates, one of which fell to the Chiaromontes and one to the Ventimiglias. It is therefore possible that the marriage between Manfredi and Eufemia Ventimiglia was part of Manfredi's desire to extend his power, which also justifies, among other things, the pre-eminent role of the didactic-moralizing theme of women in the iconography of the painted ceiling, due to the need to remind his new wife of the risks and duties associated with her chosen condition.



Figure 9. Master of Aristotle ridden by a courtesan and others. The Chiaromonte and Ventimiglia coats of arms and vegetal friezes [18].

4.2. Iconological interpretation

The symbolic and allegorical meanings of the subjects depicted have already been mentioned in the previous paragraphs, and yet it is worth dwelling further on what appears to be the central theme of the pictorial cycle in question: the moral value of women.

Numerous examples of the theme appear: among them, a girl with a flower in her hand and the *homo selvaticus*, depicted facing each other; another portrays a girl with a flower similar to the previous one and two lovers embracing; they refer, on the one hand, to the contrast between feminine gentleness and wild masculinity, and on the other, virginal modesty and the passion of the senses on the other. In another, on one side, appear three young girls in the act of playing various stringed instruments against a backdrop of flowering trees and, on the other, are three fighting Crusaders with drawn swords who have just finished killing the infidels at their feet: an example which shows an interesting relationship between the three warriors and the three maidens, recalling what Monteverdi would call “the songs of warriors and lovers”.

Another case in which the female role is highlighted is represented in the Judgment of Solomon, where the painter, instead of emphasizing the role of Solomon, highlights the role of the two mothers and their contrasting behaviour by rewarding the innocent and punishing the deceiver.

Even in the stories of Tristan and Isolde, it is the latter who prevails, just as in the story of Susanna, in which importance is given to the ethical myth of female reserve and the value of women, or in the story of Judith, where homage paid to a woman contrasts with the representation of amorous pastimes (Figure 10), or in another, the story of Helen of Narbonne, where, however, the figure of the treacherous chambermaid emerges as the one who causes Elena’s ruin. In fact, the female theme is not always treated in a positive way, and often characteristics featuring misogyny and anti-feminism prevail in the representation.



Figure 10. Master of the Judgment of Solomon. Story of Judith: Judith dines with Holofernes and then kills him in his sleep [18].

Even in the minor scenes there is no shortage of ideas that refer to the initial theme of the contrast between man and woman. Incredibly, this opposition even extends to the animal level, as in the case of two leonine griffins chasing each other, which clearly appear as male and female; or the case of two bears seen from behind, which appear, from their attitude, to be two bears in love, and are clearly identified and diversified in sex by the respective words *Ursus* and *Ursa*. The erotic counterpoint and the theme of women recur countless other times also in the stories of Troy, always with declared misogynistic or philogynous allusions. Thus, in the stories of Medea and Jason, Hesione, Helen, and Iphigenia, not only scenes of offenses, acts of revenge, seduction, sensuality, and dalliances, alternate with each other, virginity, innocence, and sacrifice appear too, each time symbolised in a female figure who embodies either good or evil.

Here, the famous legend of the unicorn deserves a mention, since it is connected to the medieval symbology of female virginity and at the Steri appears in three different sequences. The most interesting depicts a girl who, with her right hand, raises a mirror in the shape of a monstrance, which probably symbolises the relationship between the animal's purity and the woman's virginity and, with her left hand, grabs the long horn of the animal which, as it turns towards the mirror, is mortally wounded by a warrior's sword (Figure 11).

Even the biblical story of David and Goliath is a story about women, where, in the scene in which David advances with his sword and the severed head of Goliath, a girl comes forward with a crown in her hand, probably representing King Saul's daughter, who he promises to David in marriage. The same purpose can be attributed to the scene that depicts the legend of St. George and the dragon with the exemplum of the princess rescued from the jaws of the dragon and also to the scene that illustrates the story of Bathsheba, David and Uriah, which condemns lust and David's adulter-



Figure 11. Second master of the second sector. Above: frieze of warriors and foliage. The capture of the unicorn. Below: detail of the capture of the unicorn [18].

ous and overbearing love for Bathsheba, the wife of Uriah, whom David sends to war, as well as to his death.

Even in the scenes that are not easy to decipher, young girls are always the prominent subject. Hence, it clearly emerges that the dominant motif is always a female one, expressed, moreover, with a truly remarkable variety of allusions and detailed thematic research. The whole expressive range of profane 'courtliness' is in fact there, to underline the guiding motif, interweaving the characteristic themes of female life with those connected to male life, such as hunting and the training of falcons, which then becomes a symbol of the plots devised by women to ensnare and subdue men.

Instead, in the last section of the ceiling depicting the story of Dido and the Apocalypse, there are more scenes which present a favourable view of women. In particular, the scenes in the Apocalypse start with the symbol of the woman-Madonna, against which the forces of evil can do nothing; they then move on to the contrast between Babylon, the great "harlot", and the celestial Jerusalem in which everything is pure, thus affirming the final victory of the philogynous arguments with the exemplum of the Madonna, a position that has never been questioned.

5. The historical, social and ideological context

The true historical and social roots of the Chiaromonte ceiling are to be found, unequivocally, in the feudal world. According to Di Marzo [2-3], the link with feudalism is expressed not so much by the mythical, historical, heroic, and religious representations, as by the various facts, anecdotes, customs and curiosities that give a very precise historical framework to which the ceiling is related.

This framework begins to take shape when, in 1363, a document was signed, with which the Sicilian barons, concluding the feudal disputes that had tormented the island for years, wrested from Frederick III the Simple the approval of a previous agreement, which stipulated that Sicily was to be divided into areas where the most important baronial families had more influence.

Given that Frederick III's (also known as Frederick the Simple) heir, Maria of Aragon was underage, the appointment of the four Vicars after his death, institutionalized the undisputed domination of the island, which, in fact, had already been established with feudalism.

However, while Sicilian baronage maintained its role in part, it suffered a serious blow with the armed return, of the Aragonese in the early 1390s, as they were intent on recovering control of the island and re-establishing the rights of the crown. The main protagonists of these events were the Chiaromontes, the most active undoubtedly being Manfredi III, who managed to considerably increase his personal supremacy, reaching a position of almost royal power, a 'cryptolordship', as the studies of Patrizia Sardina have demonstrated [22].

But the fortunes of the family began to decline with the death of Manfredi III. Nonetheless, he remained a protagonist in these events and a leading figure in Sicily's socio-political matters in the second half of the fourteenth century and it was he who ordered the Steri ceiling to be executed, in 1377, the year in which he was appointed Vicar. Its execution, however, remained an isolated episode in the second half of fourteenth century Sicily, above all as a consequence of the social and ideological detachment of feudalism. Moreover, this is evident from the fact that the baronial palace was part of the urban structure of the city; it was separate and distant compared to the context, with its square shape, a symbol of absolute isolation – spiritual, physical, social – almost as if it were a plastic representation of class discrimination.

This is especially true if one considers the cultural and artistic, or even cosmopolitan, knowledge, underlying the work in question, whose origins are definitely aristocratic: from the Islamic art of the Maghreb and the Alhambra, born in the respective courts, to the Spanish and mudejar art of the courts of Castile and Aragon, to Neapolitan art, a product of the Angevin court, to Franco-English art, expression of a "courtly" vision.

In short, the Steri's culture is part of the international culture of the European aristocracy of the late fourteenth century, a culture which appears to be the exemplary consequence of the isolation of the courts in the social context of belonging.

To better understand Chiaromontane architecture and explain its alternating fortunes during the 19th and 20th centuries, it is useful to read the studies of Emanuela Garofalo, Marco Rosario Nobile and Pierfrancesco Palazzotto [23-24].

It remains to be seen how the ideological adherence of the authors of the ceiling to the specific characteristics of the Courtly Style was expressed⁵. First of all, through the noble coats of arms, whose presence and number symbolically represent the noble self-glorification of the medieval chivalric aristocracy, together with the awareness of the aesthetic value of such self-glorification. It follows that nobility and beauty are as-

pects of one single thing, indeed, beauty is not only a consequence of nobility but is an inherent feature that derives from its social election.

In addition to this, since the coats of arms of other families and the royal houses of Aragon and Naples also appear in the ceiling (together with Bavaria, Bohemia, Burgundy, Brunswick-Monferrato, Castile-Leon, Clermont or Papacy, Jerusalem, Portugal, Hungary) [20], it is probable that the desire to exalt their rank is associated with the idea of exalting their peers, thus transforming the representation of their nobility into a celebration of this institution, driven by a marked pride in their class; pride is seen, moreover, as an ethical ideal or an ideal of life related to piety and virtue, in other words to honour, a key element in the life of these nobles. The heraldic exaltation of the nobility and the incarnation of virtues in the noble figure stems from the secular and profane character of the work, a character that favours a secular life over an ascetic one, typical of the feudal-aristocratic vision of the world, especially in international late Gothic culture. But, in speaking of the Steri, neither can the fact that this phenomenon is also found in the thirteenth-fourteenth century culture of Western Islam, be ignored.

6. From the past to the present: educational opportunities and prospects at the University of Palermo

The Steri passed to the University of Palermo, as mentioned earlier, in 1967, and was the most important moment in the life of the monument, due to the strong symbolic value represented by the bond established between them, which, right from the start, made it the centre of the University. It became the representative seat of the Rectorate and was committed to fully financing its restoration and recovery: a recovery that continued over the years and was not only limited to the Sala Magna, but progressively extended to include the structures of the whole area.

It should also be noted that the Steri became the seat of the University Rectorate at a moment in which it was undergoing a transformation, making it more profoundly democratic and thus, from being an elite cultural institution it became a vital organism, a participant in current problems, the emblem of a culture open to everyone. Not only that, just as in the years when it was the seat of the Inquisition, the Steri was a paradigmatic place for cultural oppression and dogmatic violence, so today, as a university seat, it is a place institutionally suited to freedom of thought and experimentation.

The University of Palermo was founded in 1806. In just over two hundred years, it has become a powerful scientific and cultural force, whose students, teaching and technical-administrative staff and offices (not only in Palermo, but also in Agrigento, Caltanissetta and Trapani), are the expression of a dynamic activity that produces culture, research, innovation, training and employment, while promoting social and territorial development.

The University offers a wide range of courses and is divided into a number of degree syllabi that cover the entire gamut of disciplines from the humanities, including the arts, cultural heritage, communication and social sciences, to law, politics, economics, medicine, biology, chemistry, physics, maths, and agrifood, architectural, engineering and information technologies.

Academic standards are high, and there are a multitude of training and professional opportunities, as well as a strong focus on the dynamics of internationalization and building relations with foreign universities to collaborate on various projects.

Palermo's position, in the centre of the Mediterranean, also makes it the historical crossroads of the peoples from across the water, as indeed is visible in the city's cul-

ture and way of life, which are the result of the encounter, overlapping, crossing and integration of different histories and traditions.

Aware of this historical and cultural reality, the University of Palermo fosters relationships between young people of different nationalities, promoting its network of services, supporting students in their university career with the Centre for Orientation and Tutoring, providing language lessons with the School of Italian for foreigners and legal support with the Human Rights Legal Clinic, medical assistance with the University medical clinic and, lastly, helping disabled students with transport and accompaniment services, personal assistance and peer tutoring.

Special attention is also paid to the possibility of facilitating the study and attendance of young asylum seekers, or those in possession of international protection, as well as that of concretely guaranteeing the right to gender identity, given the fact it is a basis of the fundamental right to personal identity.

Hence, there seem to be numerous reasons to study in Palermo: the geographically strategic position of the city, its international character, the vast and diversified educational offer, the peculiarity of the research objectives with the added value of the research products themselves, the recognition of students' centrality and needs, the wide-ranging cultural offer (the University network of museums and other museum networks, libraries, cultural events, tourist and cultural attractions of excellence, food and wine traditions), the sports available at the University Sports Centre, whose numerous services guarantee students the possibility of combining study and free time, and moreover, provides concessions and benefits for student-athletes attending didactic activities and compulsory internships.

Notes

¹ The name of the building referred to as Steri, derives from the low Latin *Hosterium*, and was used to indicate various Sicilian buildings of the time.

² The mudéjar ceilings, also called *artesonados*, are wooden ceilings in which additional, often, interlacing strips are applied on the beams that support the roof to form decorative geometric patterns.

³ In Spain, the term *mudejares* refers to Muslims who remained faithful to their religion even after the Christian reconquest. To them we owe the continuation of Hispanic-Arab art in a style which, though presenting several variations, is essentially a faithful continuation of the Muslim tradition. It is, essentially, a Christian style that incorporates elements of Arab inspiration.

⁴ Sumptuary art is defined as a particularly sumptuous art form, often linked to the processing of precious materials (gold, silver, precious stones, etc.) and to the creation of laquers, stuccos, miniatures, tapestries.

⁵ International Gothic, International Style or Courtly Style, is a style of figurative arts, datable to between the end of the fourteenth century and mid-fifteenth century. As the different names indicate, it spread internationally and had many characteristics in common, as well as many local variables. However, the style did not spread from a central starting point to then propagate itself, it was, rather, the result of a dialogue between the European courts which was favoured by the numerous reciprocal exchanges. Its features included the accentuation of many Gothic mannerisms, particular and realistic observation, accurate presentation of the details, the brightness of the colours, a predilection for extremely elegant, refined forms, thus making it appear to be the fruit of a courtly, privileged society.

References

- [1] Inveges, A., (1651) *La Cartagine siciliana a Palermo*, Palermo, libro II.
- [2] Di Marzo, G., (1858-64) *Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni fino alla fine del sec. XIV*, vol. I, Palermo 1858, pp. 32 et seq; vol. II, Palermo 1859, pp. 188 ss.
- [3] Di Marzo, G., (1899) *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Palermo, pp.28 et seq.
- [4] Gabrici E., (1923) *La materia del “cantare di Elena” nel soffitto Chiaramonte di Palermo*, in “Giornale Di Sicilia”, n. 202.
- [5] Gabrici, E., (1927) *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, in “Bollettino della R. Accademia di Scienze Lettere Arti di Palermo”, pp. 8 et seq.
- [6] Gabrici, E., (1928) *Il soffitto istoriato nel Palazzo Steri di Palermo*, in “La Sicilia-na”, pp. 78 et seq.
- [7] Gabrici, E., Levi, E., (1932) *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*. R. Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo. Supplemento agli Atti n.1, Milano-Roma
- [8] Levi, E., (1924) *L’epopea medievale nelle pitture del palazzo Chiaramonte a Palermo: la storia di Elena*, in “Dedalo”, V, pp. 133 et seq.
- [9] Levi, E., (1925) *Un juglar español en Sicilia, Juan de Valladolid*, in “Homenaje a D. Ramón Menéndez Pidal”, vol. III, pp. 419-439
- [10] Levi, E., (1927) *Il delitto del re Evilmeradac nelle pitture dello “Steri”*, in “Dedalo”, VIII, fasc. 7
- [11] Levi, E., (1928) *Gli inventari dello Steri di Palermo*, in “Studi medievali”, serie III, vol. I, pp.471 et seq. L
- [12] Levi E., (1932) *Un nuovo cimelio d’iconografia virgiliana*, in “Miscellanea di studi su Virgilio nel Medioevo” “Studi medievali”, n.s., Torino, pp. 262-65
- [13] Lanza, V., (1940) *Saggio sui soffitti siciliani dal sec. XII al XVII*, in “Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, serie IV, vol. I, parte II, pp. 178-224
- [14] Toesca, P., (1951) *Il Trecento*, Torino, pp. 695-96, 832-34
- [15] Folena, G., (1956) *Introduzione a La Istoria di Eneas volgarizzata per Angilu di Capua*, Palermo, pp. XIII-XV
- [16] Li Gotti, E., (1956) *Sopravvivenze delle leggende carolingie in Sicilia*. Biblioteca del Centro di Studi filologici e linguistici italiani, IX, pp. 16 et seq.
- [17] Bruni, F., (1973) *Introduzione a Libru di li vitii et di li virtuti*. Palermo, vol. I, pp. LXXIX- LXXX
- [18] Bologna, F., (1975) *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo*, Palermo
- [19] Travagliato, G., (2020) *Un monte in cinque colline*, Palermo, pp. 131-146
- [20] Buchtal, H., (1971) *Historia Troiana*, London
- [21] De Castro, E., (2020) *In gara coi re*, Palermo, pp. 111-129
- [22] Sardina, P., (2020) *I Chiaromonte nella Sicilia del Trecento*, pp. 33-64
- [23] Garofalo, E., Nobile M.R., (2020) *“Cent’anni di solitudine”? L’architettura dei Chiaromonte*, pp. 67-80
- [24] Palazzotto, P., (2020) *La fortuna artistica, avversa, dello Steri nel XX secolo*, pp. 147-168

Biographical notes

Salvatore Lorusso formerly a full Professor in Chemistry of the Environment and of Cultural Heritage at the University of Bologna. He is a Foreign Member of the Russian Academy of Natural Sciences; Emeritus Professor of the Cultural Heritage Institute of

Zhejiang University (China); formerly a Visiting Professor at the Academy of Social Science of Zhejiang University, China; Visiting Professor of the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University, Russia; formerly vice-president and Councilor of the Società Italiana per il Progresso delle Scienze (SIPS, established in 1839). He is the General Director of the Accademia della Cultura Enogastronomica. His biography appears in the 2016 Marquis Edition of Who's Who in the World. He is the author of over 445 publications in national and international journals and 25 volumes and monographs covering commodity science, cultural heritage and environmental issues. In 1997, he founded the Diagnostic Laboratory for Cultural Heritage at the Ravenna Campus of the University of Bologna and was head of the Laboratory for eighteen years. In 2001 he founded the historical-technical Journal "Conservation Science in Cultural Heritage" of which he is Editor-in-Chief. His scientific work deals mainly with the study of the "system: artifact-environment-biota" and diagnostic, analytical, technical and economic evaluation within the context of the protection and valorization of cultural and environmental heritage.

Franco Palla is Associate Professor of Applied and Environmental Botany at the University of Palermo, Italy (2011 to date). He teaches on the five-year Degree in Conservation and Restoration of Cultural Heritage (formerly the co-ordinator from 2015-2021); Master Degree in Biodiversity and Environmental Biology; Degree in Biotechnology. He is the head of the Laboratory of Biology and Biotechnologies for Cultural Heritage at the Department of Biological, Chemical and Pharmaceutical Sciences and Technologies (STEBICEF) at the University of Palermo, Italy. His base and applied research focuses on biotechnologies for the conservation and restoration of cultural heritage, used to characterize microbial deterioration in cultural assets, to isolate and identify bioactive molecules with enzymatic or antimicrobial activity, and in the characterization and use of plant essential oils as bio-pesticides. He is the corresponding author of 198 papers published in international and national scientific journals, books and proceedings, related to the field of Molecular Biology and Biotechnology for the study and conservation of cultural and natural heritage. He is the UNIPA-coordinator for theoretical and practical activities in PROTECTING PALESTINE 2022: Training in Cultural Heritage Conservation at the Service of Academic Institutions and the Palestinian Community. Cooperation Italian Agency; Al Quds University Palestine; University of Palermo, Italy (2022-2025). He is P.I. in the EUROSTART – AS, A Unicum among Art and Sciences, Conservation and enhancement of anatomical reproductions attributed to the Sicilian Ceroplastidic School. (Next Generation EU-MUR-UNIPA 2022). He is the UNIPA-Coordinator in research activity concerning the projects (2022 to date): CHEMINOVA, Novel Technologies for On-site and Remote Collaborative Enriched Monitoring to Detect Structural and Chemical Damage in Cultural Heritage Assets. Call: HORIZON -CL2- 2023-HERITAGE -01-01- Advanced technologies for remote monitoring of heritage monuments and artefacts; MED. PRO.: Mediterranean resources for plant Protection. Call: HORIZON-CL6-2023-FARM2 FORK-01-07 2023 – Fair, healthy and environmentally friendly food systems from primary production to consumption.

Maria Concetta Di Natale has been full professor of Museology and History of Collecting since 2003; she has taught History of Applied Arts and Goldsmithing, History of Medieval Art, History of Modern Art and Restoration Theory at the Faculty of Arts, University of Palermo since 1982. She has written numerous scientific texts on Sicilian painting of the 14th-19th centuries and goldsmithing and applied arts of the 14th-19th centuries; she has participated in several study conferences with papers published in

the relevant proceedings and written in various specialised journals. She has scientifically edited numerous exhibitions and catalogues, including: *L'arte del corallo in Sicilia* (1986), *Ori e argenti di Sicilia* (1989), *Il Tesoro nascosto, gioie e argenti per la Madonna di Trapani* (1995), *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco* (2000), *Materiali preziosi dalla terra e dal mare nell'arte Trapanese e della Sicilia occidentale tra il XVIII e il XIX secolo* (2003).

Since 1992 she has been the scientific curator of the Diocesan Museum of Palermo and since 2010 the scientific director of the Diocesan Museum of Monreale. Since 1998, she has been a member of the Accademia di Scienze Lettere e Arti già del Buon Gusto in Palermo. In 2000, she published the volume *Gioielli di Sicilia*, the first study to reconstruct the history of Sicilian jewellery. Among the conferences she has organised are: 'Storia critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale' in honour of Maria Accascina (2006) and "Argan e l'insegnamento universitario. Gli anni palermitani 1955-1959" (2011).

She has directed the series of studies "Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo" (Salvatore Sciascia Editore) and directs the Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina" (Plumelia Edizioni), Quaderni del "Museo Diocesano Monreale" (Plumelia Edizioni), OADI – Digitalia (www.unipa.it/oadi/digitalia) and the series "Artes" (Palermo University Press).

In 2006 she founded the Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina". Since June 2010, she has been the director of the scientific journal OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina" (www.oadirivista.it).

Giovanni Travagliato, art historian and archivist, he is an associate professor in Medieval Art History (L-Art/01) at the University of Palermo, where he teaches Medieval Art History, Comparative history of medieval art in the Mediterranean and History of book illumination; from 2004-2020, he was vice-director of the Diocesan Historical Archives of Palermo (ASDPa). He deals mainly with sources and tools for Art History; his areas of research include book illumination and maculaturae; Arab-Norman art; gold, silver, ivories and enamels; late Gothic painting and sculpture; ecclesiastical, noble and confraternal patronage and collecting; heraldry for art history. He is a founding member of the Centro di studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali"; a member of the Società Internazionale di Studi di Storia della Miniatura, of the Consulta Universitaria Nazionale degli Storici dell'Arte (CUNSTA) and member of numerous scientific committees of national and international congresses, series and journals, and of the research groups *Ius illuminatum* (Universidade Nova de Lisboa) and ARCA (Arquitectura, Ciudad y Arte), University of Cordoba. He has to his credit the editing of international conferences with related proceedings; since 1991 he has written numerous scientific publications, including monographs, essays and articles, papers in conferences, catalogs for national and international exhibitions, entries in encyclopedias and dictionaries. Among his latest achievements: a scientific project and exhibition design for Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro (Palermo, Steri, 2020), and *Constancia. Donne e potere nell'impero mediterraneo di Federico II* (New York, Italian Cultural Institute, 2022).

Summary

The aim of the paper is to present the study carried out by the art historian Ferdinando Bologna on the painted ceiling of the Steri in Palermo in an informative but less

formal way, so as to make it more accessible and, therefore, more enjoyable for a wider audience of enthusiasts and not just experts of the subject.

The study examines a monument of exceptional importance for the city of Palermo, highlighting not only the nature of its extraordinary repertoire of late medieval fables, but also its significance as a document of important historical, iconographic, documentary and literary value.

It also underlines what the Steri represents for Palermo University as a symbol of its roots in the city context and of the historical-evolutionary continuity of Sicilian society.

The work concludes with a brief reference to the importance that the University of Palermo has assumed in the little more than two hundred years since its establishment, transforming itself from a cultural institution for the few, to a symbol of a culture open to all, dynamically projected towards a future of growth and innovation.

Nel corso dei decenni una sequenza di fasi ha contraddistinto il recupero dello Steri e la sua destinazione: nel 1939 a Pinacoteca, nel 1958 a Palazzo dei Congressi dell'Assessorato regionale per il Turismo, nel 1967, su richiesta del Rettore Gerbasi e per concessione del Demanio dello Stato, provvisoriamente a Rettorato.

Fanno seguito negli anni successivi i lavori di restauro, lo studio dei monumenti arabo-normanni e le esplorazioni nel sottosuolo con il rinvenimento di colonne arabe e di reperti di archeologia medievale.

Nel 1970, con il Rettore D'Alessandro, iniziano i lavori di recupero, di sistemazione interna e di destinazione dello Steri a Rettorato che danno luogo, nel 1984, all'insediamento del Rettore La Grutta nel Palazzo.

Con l'ultimo stralcio dei lavori, durante il Rettorato di Melisenda Giambertoni (1984-99) e il definitivo completamento con il Rettore Gullotti, nel 1999, viene stipulato l'atto di concessione del complesso demaniale dello Steri all'Università di Palermo.

Questo squarcio storico e l'eccezionale patrimonio insito nello Steri, con le varie stratificazioni che si sono succedute nel corso dei secoli, hanno condotto ad una prima edizione del volume dedicato, in particolare, al soffitto della Sala Magna dello Steri e pubblicato nel 1975, a cui ha fatto seguito la riedizione nel 2006, dal titolo "Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo", da parte dell'insigne storico dell'arte Ferdinando Bologna.

Sono ora, con questa breve premessa, a sottolineare come il presente lavoro focalizzi l'attenzione sugli aspetti più significativi di questo monumento di eccezionale importanza per la città di Palermo, non solo a livello nazionale ma anche a livello internazionale.

E a tal riguardo, ancorchè già oggetto di attenzione e di studio da parte di frequentatori e studiosi, desidero evidenziare, anche, come l'edificio qui descritto e pubblicato nel Journal "Conservation Science in Cultural Heritage", il cui plauso scientifico a livello internazionale è senza dubbio ben noto, potrà vieppiù essere oggetto di lettura, interesse e studio.

Vi è, però, un altro aspetto che vorrei sottolineare, rivolgendo l'attenzione alla insita e distinta peculiarità formativa degli autori del lavoro, riconducibile alla integrazione e sinergia, dal punto di vista scientifico, del tecnico e dello storico che essi rappresentano, che risponde peraltro ai canoni su cui poggia, in sul nascere e nel corso del ventennio di pubblicazione, il Journal "Conservation Science in Cultural Heritage": interdisciplinarietà e internazionalizzazione. Il presente lavoro ne testimonia l'esempio concreto quale risultato emblematico nell'affrontare e risolvere le tematiche nell'ambito culturale.

E con profondo sentimento di riconoscenza rivolgo la mia gratitudine agli Autori del lavoro anche per il messaggio che da esso emerge e per la funzione che svolgerà per l'Università di Palermo, per la società siciliana, italiana e internazionale. A tal proposito, riprendo la premessa del Rettore Silvestri nel volume di Ferdinando Bologna, sottolineando il "... riferimento alto alla cultura e allo studio del passato, all'amore per la cultura, al dovere di preservarne le fonti e le testimonianze".

Massimo Midiri
Rettore Università di Palermo

L'UNIVERSITÀ DI PALERMO: SEDE STORICA, OFFERTA E PROSPETTIVE FORMATIVE

Salvatore Lorusso*

Foreign Member of the Russian Academy of Natural Sciences

Franco Palla

Dipartimento STEBICEF

Università di Palermo, Italy

Maria Concetta Di Natale, Giovanni Travagliato

Dipartimento Culture e Società

Università di Palermo, Italy

Keywords: Palermo University, historical value, iconographic value, cultural institution

1. Introduzione

L'eccezionale importanza del volume di Ferdinando Bologna "Il soffitto della Sala magna allo Steri di Palermo", pubblicato nel 1975 e ristampato nel 2002, in occasione della celebrazione del bicentenario della istituzione dell'Università di Palermo, ha trovato ampio riscontro nell'entusiasmo che ha suscitato presso il pubblico colto e la cerchia degli specialisti.

Tuttavia la complessità scientifica di tale studio, l'ampiezza della trattazione e la sua quasi esclusiva circolazione nel ristretto ambito degli studiosi della materia hanno suggerito la realizzazione di una redazione divulgativa dello stesso, ma non per questo meno puntuale e rigorosa, a beneficio di un pubblico più ampio, meno specializzato e tuttavia interessato alle innumerevoli problematiche culturali poste dall'opera oggetto della ricerca.

L'auspicio è di contribuire in tal modo ad un rinnovato interesse per la sua conoscenza e a ricordare alla città e alla Regione di possedere, tra gli altri tesori, anche quest'opera di straordinario valore monumentale e artistico, la cui storia, nell'arco degli oltre seicento anni della sua vita, è la storia stessa di Palermo.

2. Lo Steri di Palermo: cenni storici

Poco meno di 650 anni fa, nel luglio del 1380, la famiglia Chiaromonte, nella persona di Manfredi III, allora all'apice delle sue fortune, completò la costruzione del palazzo baronale, chiamato Steri¹ di Palermo, realizzando in prossimità del mare, ai margini della cittadella degli emiri arabi, una fortezza più che un'abitazione, simbolo dell'orgoglio di una famiglia che si sentiva erede del più autentico spirito siciliano (Figura 1).

* Corresponding author: salvatore.lorusso@unibo.it



Figura 1. Palazzo Chiaromonte – Steri, Palermo (fonte: Wikipedia).

Undici anni dopo, le sorti dei Chiaromonte precipitarono. Nel 1391, morto Manfredi, il suo successore Andrea non riuscì a tener testa all'esercito aragonese sbarcato in Sicilia. Re Martino si insediò a Palermo, i Chiaromonte furono sconfitti e Andrea fu decapitato proprio davanti al palazzo fatto costruire da Manfredi. Negli anni successivi lo Steri si trasformò via via in reggia aragonese, residenza ufficiale del Vicerè, Tribunale del Patrimonio, Tribunale dell'Inquisizione, sede degli uffici giudiziari borbonici e poi dell'Italia sabauda, fino all'acquisizione da parte dell'Università di Palermo.

Il Palazzo entrò in possesso dell'Università nel 1967 mentre era in corso un restauro che andò avanti per diversi anni e divenne sede del Rettorato nel 1984 prima ancora che il restauro e l'allestimento della Sala Magna venissero completati. Cosa che avvenne ben quattordici anni dopo.

Lo Steri in ogni caso, fin dal momento della sua costruzione, subì non poche deturpazioni, manomissioni e adattamenti che ne hanno compromesso per sempre una completa restituzione.

Dopo gli eventi del 1392, culminati con la morte di Andrea Chiaromonte, si succedettero vari interventi e lavori di manutenzione in diverse parti dell'edificio e in particolare nel soffitto dipinto della Sala magna, a testimonianza del fatto che l'opera continuava a godere di grande considerazione in quanto monumento meritevole di essere conservato e tramandato al di là degli avvenimenti politici, nel solco di una tradizione di interventi conservativi dello stesso tipo a favore di opere di natura simile a quella dello Steri, di cui si conservano numerosi esempi nella Spagna andalusa e in Sicilia (il soffitto musulmano della Cappella Palatina posta all'interno del complesso architettonico di Palazzo dei Normanni a Palermo, il soffitto del Duomo di Monreale, il soffitto ligneo del Duomo di Cefalù).

Peraltro, tale interesse a mantenere in buone state opere come i soffitti dipinti, appartenenti per lo più alla tradizione islamica, conduce a pensare che ci fosse una diffusa consapevolezza della loro specificità e la conse-

guente volontà che non andassero perduti manufatti di cui si percepiva la singolarità storico-artistica. Verso la fine del Quattrocento, nei primi anni e poco dopo la metà del Cinquecento, molti altri lavori furono eseguiti, ma non ci si preoccupò più di soffermarsi ad apprezzare i caratteri dell'antica architettura del palazzo e del suo soffitto dipinto.

Quando poi, nel 1601, lo Steri divenne sede del Tribunale dell'Inquisizione e le sue riunioni si tennero proprio nella Sala Magna, si smise di incoraggiare la conoscenza del soffitto attraverso una nuova lettura storico-artistica dello stesso mentre andò affermandosi un diverso criterio di valutazione del significato delle pitture dello Steri.

Ciò fu dovuto al fatto che l'Inquisizione siciliana favorì più che altrove gli aristocratici locali e un tipo di storiografia rivolta ad esaltare il ruolo delle grandi casate nobiliari nel controllo della circolazione delle idee e nella instaurazione di una istruzione priva di stimolanti contenuti critici, interessata a investigare il grado di nobiltà e antichità attraverso una ricerca archeologico-nobiliare a cui benissimo si prestava il soffitto dello Steri.

2.1. Excursus storiografico

Quanto sopradetto è dimostrato dall'opera di Agostino Inveges [1] che nel 1651 lo riesplorò come puro deposito di memorie materiali, ne trascrisse con errori e aggiunte arbitrarie le iscrizioni, ricavando dal gran numero di stemmi gentilizi la mappa araldica del baronaggio siciliano.

Durante l'Illuminismo, a differenza di quanto avveniva in altri paesi d'Europa, la cultura siciliana non fece progressi rispetto al secolo precedente, producendo, per quel che riguardava lo Steri, più che altro imprecisi studi araldici per figure e repertori documentari della nobiltà dell'isola, nonostante il fatto che a Palermo, verso la metà del Settecento, ricominciasse a farsi strada un certo interesse d'ordine artistico per i monumenti medievali.

Nel 1782 il Tribunale dell'Inquisizione abbandonò lo Steri essendo stato soppresso per decreto regio dopo l'arrivo in Sicilia del viceré riformatore Domenico Caracciolo.

Tale evento, tuttavia, non favorì le sorti artistiche del palazzo e non giovò né alla conservazione né all'apprezzamento del soffitto dipinto. Esso fu lasciato in stato di grave abbandono che si cercò di nascondere con una maldestra controsoffittatura mentre si succedevano, dal punto di vista politico, una serie di restaurazioni e repressioni borbonico-baronali culminanti nel crollo finale del 1860.

La situazione non cambiò con l'unione all'Italia sabauda anzi si aggravò durante i primi decenni fino a quando, finalmente, nel 1898-99 venne avviato il restauro del soffitto che si presentava devastato, in parte coperto, danneggiato dalle piogge e dai pessimi interventi.

Il restauro rappresentò il momento decisivo sia per il recupero materiale dell'opera che per la sua storia critica in quanto esito di una riflessione il cui retroterra era rappresentato da una spinta culturale di matrice europea, fortemente innovatrice.

L'intervento fu accompagnato da studi e ricerche sistematiche sul monumento che si incrociarono con quelle sul soffitto della Cappella Palatina portando al riconoscimento di una continuità islamizzante nell'arte siciliana

successiva e consentendo di considerare i soffitti dello Steri non più come semplici documenti archeologici, funzionali alla storica araldica del baronaggio locale, ma come testimonianza di storia dell'arte, esattamente come i soffitti islamici della Cappella Palatina.

Oltre a ciò, tali studi, che denotavano un'apertura europea della cultura siciliana soprattutto verso il mondo anglosassone, evidenziando il carattere "applicato" e la natura "pratica" dei soffitti palermitani, consentirono di superare la distinzione fra arte maggiore e arte minore e di affermare che i manufatti accessori, come potrebbero essere considerati i soffitti dipinti, valgono per la storia dell'arte quanto le opere di carattere monumentale.

Le pagine pubblicate nel 1858 e poi nel 1899 da Gioacchino Di Marzo [2-3] rappresentano un avanzamento delle conoscenze in tal senso di grandissimo rilievo.

Egli, oltre a valorizzare il genere particolare dei soffitti dipinti, la loro "vaghezza" e "magnificenza", stabilisce un collegamento tra il soffitto della Cappella Palatina e il soffitto dello Steri, confermando che il gusto musulmano prevale in entrambe le opere fondendosi nel gusto artistico dei siciliani almeno nei due secoli successivi. Sottolinea poi la straordinaria varietà degli ornati, in gran parte derivante dall'inesauribile fantasia di arabeschi con figure umane e animali di cui si nutriva l'arte islamica.

Esaminati gli ornati, passa ad affrontare l'iconografia dei "soggetti figurati", identificandone parecchi, ora con maggiore ora con minore esattezza, rilevando peraltro che uno studio sistematico del complesso permetterebbe una interpretazione storica del monumento in relazione anche al rapporto con la realtà sociale di cui è espressione.

Infine, il Di Marzo affronta il "campo dell'arte" e indica una origine siciliana dei pittori di cui aveva identificato le firme: "Mastru Simuni di Curiglu[ni]" e "Mastro Chicu di Naro", dando un'interpretazione del tutto sicilianista del loro linguaggio pittorico; interpretazione peraltro errata, pure se è doveroso riconoscere che uno scrittore di fine Ottocento non poteva possedere conoscenze e criteri di giudizio propri degli storici dell'arte di molti anni più tardi.

Al di là di tutto ciò, resta tuttavia il fatto che il Di Marzo aveva affermato tre fatti fondamentali che saranno poi confermati dalla storiografia successiva: il soffitto della Sala Magna dello Steri è opera di indiscussa e primaria importanza per la storia dell'arte; ha un'origine islamica simile a quella del soffitto della Cappella Palatina; contiene un ciclo figurativo ricchissimo e di enorme interesse, i cui soggetti oltre a rappresentare un vasto repertorio della favolistica tardomedievale siciliana costituiscono uno dei più rilevanti esempi dell'iconografia tardomedievale europea.

Gli studi successivi non aggiunsero nulla alla conoscenza dell'opera fino al primo ventennio del Novecento. Successivamente, Ettore Gabrici [4-7] e Ezio Levi [8-12] portarono avanti interessanti indagini, dapprima concentrate sulla spiegazione iconografica dei cicli pittorici e poi estese alla ricerca documentaria, che permisero di offrire una migliore conoscenza dei fatti legati alle vicende del palazzo Chiaromonte, di scoprire che i pittori del soffitto non erano due ma tre e, infine, avendo sottoposto l'opera ad una sistematica indagine storico-artistica, di pervenire ad alcune nuove indicazioni che mettono in correlazione la tradizione di origine musulmana dei soffitti dipinti siciliani con quella sviluppatasi nella penisola iberica verso la fine del Trecento.

Sempre il Gabrici svolse poi un'accurata analisi delle iscrizioni, stemmi ed altri elementi decorativi, ritenendo che la parte più significativa e originale fosse nelle decorazioni senza figure, non tralasciando di individuare nei cicli figurativi ciò che spetta a ciascuno dei tre pittori individuati.

Questo tentativo di identificazione non diede risultati soddisfacenti pur se, tenuto conto dei metodi e delle conoscenze del tempo, il Gabrici riuscì a indicare sommariamente le principali varietà operanti in quel contesto.

L'inserimento del problema del soffitto palermitano in un più vasto orizzonte culturale si deve soprattutto all'intervento di Ezio Levi, che non solo apportò numerosi chiarimenti alla spiegazione delle storie di ciascun ciclo rappresentativo, ma sostenne anche che il disegno complessivo e vastissimo dell'opera si doveva ad una "mente organica" e che "nelle pitture delle travi era condensata una vera enciclopedia medievale" ovvero "l'iconografia profana del Medioevo".

Negli anni successivi nel campo degli studi non ci furono apprezzabili novità, sia sul fronte storico-artistico sia su quello storico-culturale, fino alla memoria del 1940 di Vittorio Lanza [13] sui soffitti siciliani dal sec. XII al XVII che, pur contenendo l'indagine più organica condotta fino a quel momento su quel genere di prodotti artistici in Sicilia, presentava numerose genericità, taluni errori, molte incertezze nelle conoscenze storico-artistiche dei settori esaminati e una radicalizzazione della continuità dello spirito siciliano confluyente a sua volta nel mito dell'arte popolare.

Bisogna arrivare al Toesca [14], nel 1950, perché i dipinti del soffitto dello Steri siano inseriti nel più ampio contesto dell'arte italiana, definiti come "la più singolare opera di pittori siciliani", caratterizzati da "residui musulmani" e "ornati romanici e gotici" secondo un "fare gotico a contorni e a tinte piatte derivato sia pure per mediazione da oltralpe", affini ai soffitti decorati di Spagna con richiami anche alle illustrazioni miniate dei codici di materia classica, cavalleresca, di bestiari e di ornati.

Dopo questi spunti non sono comparsi altri contributi scientifici importanti a parte quello del 1956 di Gianfranco Folena [15], che definisce il ciclo iconografico del soffitto chiaromontano una summa figurativa di tutta la letteratura romanzesca del medioevo, fino a recuperare lo spunto del Toesca sui manoscritti miniati, opera unica nella cultura romanza, complesso più originale del Trecento italiano.

Sulla stessa linea si collocano i lavori preparatori di Ettore Li Gotti [16] che fece eseguire ex novo la documentazione fotografica del ciclo pittorico nella prospettiva di tornare ad illustrare sistematicamente il soffitto.

Essendo egli prematuramente scomparso, il suo progetto fu ripreso dal prof. Giuseppe Cusimano.

Non mancano peraltro altri studi di carattere storico-culturale come, ad esempio, lo scritto di Francesco Bruni [17] per il quale le pitture del soffitto dello Steri sono espressione di laicismo cortese collegato al mondo della feudalità.

2.2. Lo studio di Ferdinando Bologna

Arrivando ai giorni nostri, risulta fondamentale il volume dedicato al soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo da Ferdinando Bologna [18], pubblicato nel 1975 e rieditato nel 2002 in occasione della celebrazione del bicentenario dell'istituzione dell'Ateneo palermitano.

L'opera del Bologna, dopo una puntuale analisi storiografica, si propone, attraverso un preciso programma di studio, di affrontare con metodo e sistematicità i problemi dello Steri che fundamentalmente fanno capo agli aspetti storico-artistici, all'iconografia e interpretazione iconologica, alle radici storiche, sociali e ideologiche, non senza aver prima risolto la questione della sicilianità, ovvero la tendenza a voler sicilianizzare tutto senza considerare l'apporto di elementi esterni che frequentemente agivano mescolandosi a quelli locali e, di contro, la giustapposta questione dell'isolamento culturale della Sicilia nel Trecento e in altri momenti della sua storia.

Con ampia apertura mentale egli si propone di accertare i fatti e di analizzare il soffitto anzitutto nella considerazione del posto che gli spetta nella storia del genere specifico sia a Palermo che nell'intera area mediterranea, senza trascurare il modo in cui il genere fu reso funzionale al tipo di decorazione per cui fu utilizzato. Successivamente passa ad analizzare i sistemi decorativi non figurati e le loro fonti, mentre per quel che riguarda la parte figurata ne precisa il carattere e la finalità, come pure la ragione della sua occasionale sommarietà, tentando altresì di stabilire quanto spetti ai singoli maestri, di ciascuno dei quali non manca di definire la cultura figurativa.

Dato che il volume del Bologna rappresenta il contributo più ampio e completo per la conoscenza del soffitto dello Steri, sarà opportuno affrontare i temi salienti, in precedenza sommariamente indicati, in successivi paragrafi sulla falsariga del piano di studio da lui proposto.

3 Aspetti storico-artistici del soffitto dello Steri

Per quanto riguarda gli aspetti storico-artistici, questi comprendono l'esame della struttura del soffitto e del genere pittorico, l'analisi della decorazione non figurata e di quella figurata, l'identificazione degli autori e la distribuzione del lavoro per quel che riguarda l'esecuzione delle varie parti e, da ultimo, un esame del contesto storico, sociale, ideologico.

3.1. La struttura e il genere pittorico

Ferdinando Bologna, dopo una precisa descrizione della superficie dipinta e della trama strutturale del soffitto, si sofferma a considerare come la scelta dell'ordito a partizioni e sottopartizioni, il gran numero di travi e la loro accentuata vicinanza fossero volute per una ragione speciale da identificarsi non solo con il discorso ornamentale, ma soprattutto con quello narrativo-didascalico, quale poi andò svolgendosi figurativamente sia sulle superfici delle travi sia negli scomparti da queste delimitati. Ovvero, poiché il progetto prevedeva fin dal principio una straordinaria ricchezza decorativa e iconografica, tale programma condizionò il disegno della struttura al punto di richiedere la predisposizione di porzioni di superfici in numero tale da contenere l'enorme sviluppo narrativo. Osservazione, questa, assai rilevante in quanto se ne deduce che il soffitto dello Steri non rappresenta il semplice rinnovarsi della tradizione, ma risponde ad una richiesta particolare e perciò è pensato "ex novo", con la conseguenza che elementi strutturali già noti vengono tradotti in un risultato affatto nuovo dal punto di vista estetico.

Per quali vie l'architetto-carpentiere di Manfredi III sia pervenuto a tale risultato viene ampiamente indagato nelle pagine successive.

Fermo restando la continuità del gusto musulmano in talune opere siciliane fra il XII e il XIV sec., tra cui il soffitto della Cappella Palatina di Palermo, non si può sostenere, rileva il Bologna, una derivazione diretta da quel prototipo risalente a più di due secoli prima, sia perché nel mondo artistico musulmano, che pure era assai conservatore, si determinarono trasformazioni rilevanti in quel lasso di tempo, sia perché il manifestarsi delle forme non offre possibilità di paragone fra i due soffitti, lasciando presumere per quello dello Steri una fonte più recente, diversamente localizzata, espressione di una esperienza più aggiornata..

Più stretta appare invece la somiglianza fra il soffitto dello Steri e i soffitti "mudéjares" di Spagna ², sebbene le strutture di questi ultimi appaiano elementari nel confronto con quelle dello Steri.

Un preciso esame delle fonti architettoniche proprie dell'area mediterranea fra Sicilia, Spagna e Africa settentrionale porta il Bologna ad affermare che il mondo islamico dell'Africa settentrionale conosceva sin dal secolo XI alcuni elementi caratterizzanti i soffitti chiaromontani e che proprio in quell'area va rilevata la fonte architettonica maggiore. E ancora, il soffitto palermitano deve aver sicuramente risentito degli avvenimenti artistici che, fra la fine del XIII sec. e la prima metà del XIV, caratterizzarono l'Africa maghrebina e la città di Granata, portando alla realizzazione del celeberrimo complesso dell'Alhambra, che divenne subito un punto di riferimento la cui eco raggiunse anche la Sicilia e la corte di Manfredi III Chiaromonte, come testimoniano le verifiche testuali eseguite dall'Autore e i numerosi riscontri formali e strutturali, sebbene sia evidente la superiore sottigliezza espressiva delle fonti ispano-moresche del XIV sec. rispetto al soffitto dello Steri.

Un'ultima interessante considerazione è quella che porta ad evidenziare come, tanto in Sicilia quanto nella Spagna cristiana, sia i soffitti di gusto islamico sia quelli più specificamente "mudéjares" si trovano in edifici sacri nonostante le loro decorazioni siano di carattere profano. Si tratta di una tendenza che trova un uso costante dal soffitto palermitano della Cappella Palatina fino al XIV sec. avanzato e che è dovuta al tono laico proprio della visione islamica.

Tale divisione fra luogo d'impiego e intento dei temi decorativi manca invece del tutto nel soffitto dello Steri dove l'architetto copre con un soffitto islamizzante un ambiente profano inserito in una dimora nobiliare.

E tanto nuovo dovette apparire questo risultato da divenire ben presto in Sicilia un modello che condizionò non solo opere private dello stesso tipo, ma anche edifici religiosi.

3.2. La decorazione aniconica, gli stemmi e le scritte

Quanto alla decorazione, questa, come si è già detto, è di una ricchezza straordinaria sia per quel che riguarda le sequenze non figurate, caratterizzate da temi vegetali, geometrici, scritte, stemmi, sia per quanto riguarda le sequenze figurate, laddove peraltro il mettere insieme motivi tanto diversi, lungi dal determinare esiti frammentari e contrastanti, crea un'impressione di singolare unità e omogeneità.

Se si passa poi ad indagare individualmente le varie parti che compongono il programma ornamentale, si nota che tanto la parte figurata quanto quella non figurata, che pure si basa su una grande varietà di espressioni, non denotano una qualità molto alta specie se osservate da vicino, per cui non è possibile una distinzione di qualità artistica fra le due parti come se rappresentassero entità separate e antitetiche. Anzi, quella nota di mediocrità che si percepisce è in realtà una caratteristica, "una voluta sommarietà di esecuzione" determinata da fattori funzionali richiedenti una realizzazione rapida, dai connotati corsivi e ordinari. Sommarietà a sua volta funzionale alla visione da lontano, da una giusta distanza, che ne attutisce i limiti estetici favorendo la visione estetica complessiva. Il che giustifica le interpretazioni "popolaresche" del soffitto che, d'altra parte, nascevano dal pregiudizio accademico che un pittore da soffitto non può essere un pittore d'arte.

Il repertorio delle parti non figurate o aniconiche è, come già detto, vastissimo: si tratta di temi vegetali ad intrecci e fogliami che si affiancano ad altri di impianto grafico (Figura 2), a stemmi di casate gentilizie, a rosoni traforati, ad intrecci di archi, triangoli ed altre figure geometriche, a ricchi girali di foglie d'acanto, a elementi astratti e così via, come Giovanni Travagliato ha recentemente chiarito [19] con la significativa evidenza di una forte, anche se apparentemente impossibile, equivalenza fra elementi della natura ed elementi astratti presente, d'altronde, in tutta l'arte islamica matura. Equivalenza che però, verso la parte finale del soffitto, si riduce in quanto, imprevedibilmente, il carattere geometrizzante del repertorio aniconico tende a prevalere su quello naturalistico.



Figura 2. Al centro, a sinistra: Tre stelle a nastro archeggiato e intrecciato con cespi di foglie di vite. Al centro, a destra: Fregio vegetale con volto di Cristo (fonte: [18]).

È così possibile individuare due distinte esperienze aniconiche: la prima caratterizzata da una varietà di indirizzi, la seconda tendenzialmente più unitaria e incline ad una sempre maggiore semplificazione astratta.

A questo punto si passa a definire la matrice culturale di questi due settori.

Ci sono scarsi accenni nella critica che precede l'analisi del Bologna. C'è chi, come il Gabrici [4-7], si rifà in un primo tempo ai soffitti "mudéjares" di Spagna per poi sottolineare la derivazione dai mosaici degli amboni e dei pavimenti di età normanna in Sicilia e c'è chi, come il Lanza [13], contesta le analogie con l'arte "mudéjar"³ e confina le derivazioni entro la Sicilia.

Secondo il Bologna [18], invece, esiste una evidente somiglianza fra le decorazioni dello Steri e quelle ispano-moresche degli "artesonados" di Spagna, pur se intervengono elementi di altra origine e, in ogni caso, le somiglianze fra temi specifici non sono mai letterali. Inoltre, si può confermare per il primo settore una qualche attenzione all'arte di età normanna e, per quel che riguarda il carattere pittorico-miniatorio del soffitto chiaromontano, alla mediazione di un codice miniato, mentre altri elementi fanno pensare alla cultura occidentale di estrazione gotica e alcuni tipi di intrecci hanno apprezzabili somiglianze con la decorazione di un gruppo di vasi islamici in bronzo ageminato d'origine siro-mesopotamica o iranica risalenti alla seconda metà del XIII sec. inizi del XIV, oggi dispersi in varie collezioni.

Più omogeneo, culturalmente parlando, appare il secondo gruppo di decorazioni, dove l'elemento islamico ha un ruolo più diretto che consente di indicare con precisione i precedenti e le derivazioni secondo un filo conduttore che dal mondo persiano si svolge progressivamente verso gli ambienti islamici occidentali più recenti, quale quello maghrebino. Né è possibile ignorare le analogie con le decorazioni del soffitto palatino di Palermo i cui temi aniconici appartengono anch'essi all'arte islamica d'Oriente, pur se la realizzazione dei temi presenti allo Steri presuppone uno stadio artistico molto più avanzato, uno stadio non concepibile come semplice sviluppo locale, ma mediato dallo sviluppo delle scuole di Persia, Africa settentrionale, Andalusia, dei cui prodotti i maestri dello Steri dovettero avere una conoscenza diretta e di prima mano.

Della decorazione aniconica fanno parte gli stemmi e le scritte, di cui scrissero soprattutto gli autori sei e settecenteschi e, più tardi, il Gabrici [4-7] che ne fece solo un elenco accurato, limitandosi a osservare che fino a quel momento non ne era stato ancora realizzato uno studio sistematico di carattere araldico.

Tale studio peraltro manca a tutt'oggi, la qual cosa appare strana dato che questi stemmi esprimono una precisa volontà di autocelebrazione nobiliare.

Un precedente, risalente circa al 1300, che possa costituire un modello simile a quello chiaromontano è individuato dal Bologna [18] nella "Salle aux écus" del castello di Ravel presso Clermont-Ferrand, dove è dipinto un fregio di quarantanove stemmi delle maggiori casate di Francia. E tuttavia, fatto veramente singolare, la parata araldica palermitana mette insieme un numero di stemmi, circa ottanta, di gran lunga superiore, non solo dal punto di vista numerico, laddove si vada a confrontare l'importanza della casata siciliana con quella del regno di Francia.

Quanto alle scritte, il cui numero è rilevante, esse sono per lo più in latino, ma anche in volgare. In particolare, sono in volgare, più esattamente in volgare siciliano, quelle che riportano le firme dei tre pittori: Mastru Simuni pinturi di Curiglu[ni], Mastru Chicu pinturi di Naro e Mastru [P]jillirinu Darenu pigituri de Palermu (Figure 3 - 4).

Nelle scritte prevale l'intenzione decorativa sul valore espressivo delle parole secondo una tendenza arabizzante arrivata nell'Occidente, presente soprattutto nelle decorazioni epigrafiche dei monumenti maghrebini e andalusi.

Molte di esse appaiono in rapporto a scene profane di carattere narrativo con funzione, quindi, esplicativa, altre sono invece di carattere sacro o morale e per questo sono isolate dal contesto narrativo, altre ancora sovvertono il valore semantico-funzionale dei segni alfabetici della lingua cui appartengono come se i pittori dello Steri ne cercassero un altro di tipo esoterico-cabalistico, risolvendo il valore semantico della lettera nella presenza della sua immagine. E questo è un altro segnale dell'adesione dei pittori dello Steri all'arte islamica più recente.

Non mancano, comunque, implicazioni occidentali che denotano la partecipazione, via via più estesa, al nuovo clima profano che si andava affermando nell'arte europea della quale, comunque, faceva parte l'interesse per l'arte orientale.



Figura 3. Firma di Simone da Corleone (fonte: [18]).



Figura 4. Firma di Cecco di Naro (fonte: [18]).

3.3. La decorazione figurata

Frammiste agli elementi di carattere puramente decorativo sono, altrettanto abbondanti, le scene figurate, le cui caratteristiche, sotto il profilo storico-artistico, sono vagliate distinguendo le varie unità stilistiche, collegandole quando è possibile con la decorazione aniconica, individuando la cultura figurativa ad esse sottesa.

Anche in questo caso la critica precedente ha lasciato indicazioni sommarie con scarsi spunti e contributi attendibili.

Secondo il Gabrici [4-7] le decorazioni non figurate e quelle figurate erano indipendenti fra loro. Egli indicava una prima mano, quella di Cecco da Naro, per la maggior parte delle scene comprese entro la trave XI; una seconda mano, quella di Dareno da Palermo, per la totalità del rimanente; una terza mano, di maggiore valore artistico, quella di Simone da Corleone, per lo stacco isolato della prima firma rispetto alle altre due.

A sua volta il Levi [8-12] indicava, per tutte le parti figurate del soffitto, un forte legame con lo stile "mudéjar" degli "artesonados" spagnoli.

Ai loro studi non ne seguirono altri sul problema della distinzione fra i Maestri né sulla qualificazione culturale delle pitture ad eccezione di quelli del Toesca [14], che fu l'unico a riaffermare la parte corretta delle tesi ispano-moresche sostenute dai due autori che lo avevano preceduto, a parlare di "fare gotico a contorni e tinte piatte derivate sia pure mediatamente d'olttralpe, a ribadire le affinità con i soffitti decorati di Spagna, a riscontrare un legame con le pitture presenti nel padiglione del "cortile dei leoni" all'Alhambra, a evidenziare per primo il carattere miniatorio dei dipinti chiaromontani, a indicare, infine, degli spunti da approfondire.

Ed è quello che fa il Bologna [18] che, nel rinnovare l'analisi delle pitture, per prima cosa afferma che i nuclei omogenei chiaramente individuabili sono più di tre e che la presenza delle tre firme non deve condizionare il giudizio in quanto esse molto probabilmente stanno ad indicare gruppi di maestranze facenti capo ognuno a ciascuno dei tre maestri. Secondariamente osserva che in uno dei settori si distingue chiaramente, anche per ragioni tecniche, una parte estranea a tutto il resto che, probabilmente, è dovuta ad un restauro risalente ad un momento successivo, forse all'intervento documentato nel 1438.

Date queste premesse, il Bologna passa ad esaminare i vari settori, individuando via via varie mani a ciascuna delle quali abbina varie storie, soffermandosi in particolare sul gruppo di pittori guidato dal cosiddetto Maestro del "Giudizio di Salomone", il quale eseguì le pitture figurate che coprono, quasi con le stesse partizioni interne, il primo settore individuato nella decorazione aniconica, con un indirizzo stilistico ben distinto rispecchiante la maniera degli "artesonados" spagnoli.

Al riguardo, il rimando più pregnante per le pitture chiaromontane è al soffitto della chiesa parrocchiale di Vileña presso Burgos eseguito molto probabilmente poco dopo la metà del Trecento da pittori la cui cultura presenta, specie nelle decorazioni vegetali, una spiccata componente moresca.

Della componente miniatoria si è già accennato. Riguardo ad essa, il Bologna ritiene possibile che il maestro di Salomone conoscesse qualche codice miniato castigliano di argomento biblico o cavalleresco risalente alla medesima cultura figurativa dell'artesonado di Vileña. Altri antecedenti potrebbero essere le miniature della versione spagnola del "Roman de Troie"

all'Escorial e le miniature trecentesche di scuola bolognese, la cui penetrazione è avallata dai costanti rapporti per motivi di studi universitari fra gli studiosi siciliani di diritto e Bologna. Né si possono escludere connessioni con le miniature napoletane. Tale ipotesi trova conferma nel fatto che i primi interventi del maestro di Salomone sono affiancati da parti realizzate da altri pittori che, pur muovendosi nell'ambito della cultura di Vileña, dichiarano dirette affinità sia con l'arte emiliana che con quella napoletana.

Il primo di questi pittori dimostra una qualità artistica notevole. Egli ha diversi imitatori, la cui produzione ci fa apprezzare meglio le sue doti che appaiono di levatura superiore a quelle dello stesso maestro di Salomone con caratteristiche vicine alla cultura bolognese.

Il secondo pittore si identifica con l'autore di altre storie più vicine alla maniera napoletana. Un esame complessivo di tutti gli aspetti formali, tipologici e culturali sin qui osservati nelle parti eseguite dai vari maestri rimanda in modo molto preciso alle pagine del taccuino di modelli conservato alla Morgan Library di New York sia per lo spirito grottesco e mordace, sia per gli argomenti proposti in cui prevalgono le curiosità.

C'è poi il maestro dei girali d'acanto, già indicato dal Gabrici [4-7], di "tradizione giottesca", la cui fisionomia è senz'altro napoletana, ma rivolta al ramo della miniatura napoletana di ispirazione giottesca.

Un indirizzo nuovo si manifesta dalla trave XI alla trave XXIV: un indirizzo che corrisponde a quello messo in evidenza nelle decorazioni non figurate delle travi VI, VII, VIII. Qui come là, peraltro, si riscontra l'accentuarsi dei motivi geometrici anche se va evidenziata la presenza di due mani distinte che, comunque, si esprimono elementi architettonici e paesistici, un tono favolistico e quasi lirico nei momenti più vibranti; un'altra che accentua gli elementi stemmati realizzando una sospensione ancora più favolosa, che stende sugli ornati una luce quasi smaltata il cui tono generale, anche se la qualità non sempre è eccelsa, è comunque alto.

Quanto alla cultura di provenienza, questa è diversa da quella degli altri maestri, spostandosi verso l'Andalusia e la costa settentrionale dell'Africa maghrebina. Oltre a ciò, si fa presente che la parte attribuita a questo secondo maestro manifesta evidenti rapporti con un gruppo di codici miniati dell'Inghilterra del XIV sec. specie per quel che concerne le figure mostruose e le lotte fra animali, pur se, ovviamente, il maestro dello Steri traduce tutto nel suo linguaggio andaluso a tinte unite e senza ombre.

Per concludere, un'ulteriore considerazione riguarda la influenza esercitata dalle pitture dello Steri e il suo raggio di propagazione, che se non fu quale ci si sarebbe potuto aspettare, nondimeno ebbe numerosi riflessi come prototipo di una tradizione specifica che si prolungò fino alla metà del XV sec. con influssi notevoli persino nelle arti sontuarie⁴ e domestiche, come dimostrano alcune ben note coperte trapunte.

Tutto ciò anche a dimostrare che i cicli pittorici del soffitto chiaromontano non hanno assolutamente "tono" popolare o prossimo all'arte folcloristica siciliana sia per l'estrema complessità della cultura di riferimento emersa, sia per la capacità di diffusione che ebbe.

Certo, il tono generale delle figurazioni fa pensare ad una versione in qualche misura dialettale della lingua "illustre", ma esiste una distinzione fra il dialetto che rispecchia solo l'esperienza popolare e il dialetto che, invece, si basa su una materia colta, come accade appunto allo Steri.

3.4. L'identificazione degli autori e la distribuzione del lavoro

Soffermandosi sul tema dell'identificazione degli autori, resta da chiarire il problema delle tre firme che sembrerebbero ricondurre a tre soli pittori l'enorme e varia quantità dei dipinti del soffitto. Il Bologna, partendo da una premessa topografico-paleografica, azzarda un'ipotesi pur nella consapevolezza dell'enorme difficoltà della questione.

Tale ipotesi fa riferimento essenzialmente a due punti. Il primo riguarda il fatto che le firme dei tre pittori compaiono in luoghi insoliti, non al principio né alla fine del ciclo pittorico, ma nel mezzo e, mentre la firma di Simone da Corleone è da sola, le altre due di Cecco di Naro e Pellegrino da Palermo sono accoppiate. Il secondo si riferisce, invece, al fatto che le firme sono in caratteri gotici diversi fra loro.

Partendo da queste osservazioni, il Bologna [18] suppone anzitutto che, comparando tutte e tre le firme dopo la trave V, indicante il limite del primo settore, si potrebbe pensare che l'opera dei tre pittori abbia riguardato solo il secondo settore. D'altra parte, essendo la firma di Simone isolata rispetto alle altre due, la sua attività dovette limitarsi alla zona caratterizzata dal fregio di fettucce intrecciate e stellate con cui la firma ha evidenti somiglianze disegnative e, quindi, all'intero sistema decorativo connesso a tali fregi.

Inoltre il Bologna, riprendendo il concetto che l'ideatore dell'intero sistema decorativo fu colui che determinò il carattere di tutto il soffitto, sia creando l'intelaiatura decorativa che comprende anche il primo settore, sia componendo il modulo che fu poi proseguito oltre la XVIII trave fino alla fine, ipotizza la possibilità che questo artista fosse il vero responsabile di tutto il piano decorativo-pittorico nonché del progetto in base al quale fu realizzato l'ordito architettonico del soffitto. Una conferma di ciò potrebbe provenire dalla posizione staccata della firma collocata proprio nel punto in cui è più ostentatamente definito il repertorio ornamentale a cui il soffitto deve il suo carattere.

Tale ipotesi comporta di conseguenza che gli altri due pittori ebbero un ruolo subalterno. Fra i due il più ispirato sembra essere Cecco di Naro, mentre sul ruolo di Pellegrino da Palermo è difficile esprimere opinioni verosimili. Si potrebbe al massimo ipotizzare che fu pittore di figure e forse cercare la sua mano nel secondo settore, ma non più di questo.

Se tali supposizioni risultassero valide, ne verrebbe di conseguenza che ai tre pittori sarebbero estranei i gruppi individuati nel primo settore: maestro di Salomone e aiuti, maestro di Aristotele e dei rosoni architettonici, maestro delle coppie cortesi, maestro dei girali d'acanto. Dal che risulterebbe evidente la divergenza fra una cultura più antichizzante e una più moderna, quale appunto è risultata dall'esame delle varie parti.

4. Iconografia: osservazioni preliminari

Il discorso relativo all'iconografia e alla sua decodificazione deve essere preceduto da alcune osservazioni. Di una si è già detto nel riportare le considerazioni del Levi [8-12] e del Di Marzo [2-3] riguardo al fatto che il soffitto dello Steri rappresenta una sorta di enciclopedia medievale. Un'altra, dovuta sempre al Di Marzo, si riferisce alla convinzione che dovette essere

“una mente organica” a concepirne il disegno e un'altra ancora alla decisione di trasferire sulle travi di un soffitto una materia solitamente trattata nelle pitture parietali.

Su quest'ultimo punto, però, mentre il Levi ritiene che i realizzatori del ciclo non si resero conto che trasferire su una superficie forzosamente ridotta una materia trattata dalle pitture murali su superfici ben più vaste ne avrebbe reso disagevole la lettura, il Bologna [18] opina che la facilità di lettura non fu mai l'esigenza più sentita degli artisti medievali, nonostante la convinzione che le pitture dovessero avere fini morali e didattici. Se così non fosse, non si comprenderebbe perché sono così difficili da vedere, tanto più da leggere, le parti alte dei cicli ad affresco o a mosaico dell'epoca.

4.1. Identificazione dei soggetti raffigurati

Entrando nel vivo dell'argomento, c'è da dire che già i precedenti studiosi avevano con le loro ricerche avviato l'opera di interpretazione iconografica, che trova però un vero approfondimento con l'analisi che ne fa il Bologna partendo dalla rimozione di due criteri metodologici che fino a quel momento l'avevano limitata.

Il Levi procede raggruppando i vari temi per classi di argomento – scene d'amore e di caccia, tradizioni leggendarie, la leggenda di Tristano, la leggenda di Troia, la leggenda biblica e così via – senza considerare la posizione che i vari cicli occupano sulle travi del soffitto e senza tener conto se un certo tema è presente altrove prima o dopo il 1377-80.

Questo modo di procedere, che appiattisce la prospettiva, viene dal Bologna superato ricollocando le sequenze al loro posto e attenendosi al rispetto della storia tipologica dei vari temi e dei luoghi e tempi della tradizione iconografica.

Il ciclo viene così letto normalmente da sinistra verso destra, dal settore A al settore B avendo le spalle rivolte alla scritta iniziale del 1377, quando le scene sono collocate sulla fascia delle travi rivolta al pavimento e sulla fascia rivolta alla stessa scritta. Il criterio viene rovesciato quando le scene sono sulla fascia laterale opposta cioè rivolta alla scritta del 1380.

Proseguendo nell'analisi, il Nostro nota che l'iconografia di certe scene viene reinterpretata rispetto alla tradizione anche se, a guardar bene, dei precedenti si possono rinvenire. Esempio in questo senso la storia del Giudizio di Salomone (Figura 5) che ebbe una straordinaria diffusione letteraria e iconografica tanto da essere raffigurata in parecchie opere antiche e ricorrere in testi persiani, arabi e turchi, medaglioni-amuleti risalenti al IV-V sec. d.c. in cui Salomone è raffigurato come un cavaliere che uccide una diavolessa.

Un'allusione a questa tradizione e in particolare un legame con l'iconografia dei medaglioni si può riscontrare nello scontro fra Salomone cavaliere ed una entità demoniaca raffigurata nel soffitto dello Steri, ipotizzando una possibilità di trasmissione delle varianti del racconto biblico sulla via della diaspora ebraica, pur senza escludere la via arabo-islamica che d'altronde rappresentava un importante tramite di collegamento per gli stessi Ebrei siciliani.

Singolare invece appare il fatto che la narrazione del Giudizio si svolga in maniera così analitica – comprendente talvolta anche soluzioni proprie di temi diversi – da non avere riscontri nell'iconografia tradizionale.

Per quel che riguarda la leggenda di Tristano e Isotta, essa, dal punto di vista iconografico, non trova riscontri con la scarsa iconografia europea della storia. I pochi riscontri con taluni avori francesi riguardano momenti diversi della leggenda ricorrenti in altre parti del soffitto. Un elemento nuovo spicca, invece, nella narrazione, quello in cui prende rilievo la figura femminile rispetto all'eroe cavalleresco. Elemento che ricompare in altre storie come, ad esempio, quel-

la di Susanna (Figura 6) spesso menzionata nel dibattito medievale sul valore morale della donna. Trovare tale elemento nel contesto di cui ci si sta occupando è questione significativa in quanto rafforza il mito della riservatezza femminile che, se pure insidiata e calunniata da coloro che vengono respinti, alla fine trionfa con il riconoscimento pubblico della castità conservata e la punizione dei calunniatori.

Ora, per quanto attiene alla specifica redazione iconografica della scena finale della storia di Susanna, c'è da dire che mancano riscontri nel testo biblico che, invece, si trovano in una versione tosco-veneta del racconto risalente al XIV sec., in miniature e in avori francesi del XV sec. collegati a loro volta ad una rappresentazione teatrale del 1477.

Naturalmente, pur se non è dato sapere se il pittore dello Steri conoscesse questa versione, il Bologna tuttavia individua un precedente, addirittura del IX secolo, da cui si deduce che tale versione, a cui si legava una precisa tradizione iconografica, doveva essere nota da diverse centinaia di anni in Europa.

Riguardo poi alla via, per mezzo della quale essa arrivò in Sicilia, il Bologna fa riferimento a due possibili strade: quella occidentale, la stessa cui attinge il mondo gotico, o quella orientale di origine siro-palestinese che utilizzò lo stesso percorso ebraico o islamico ipotizzato per la leggenda di Salomone.



Figura 5. Maestro del Giudizio di Salomone, Storia del Giudizio di Salomone. Le due madri a letto (fonte: [18]).



Figura 6. Maestro del Giudizio di Salomone, Storia di Susanna: Susanna al bagno spiata dai vecchioni (fonte: [18]).

Nelle scene successive il tema dell'omaggio alla donna continua ad essere una specie di filo conduttore, come nella storia di Giuditta e in quella di Elena di Narbona, finché esso non torna a presentarsi con i tratti tipici della misoginia medievale, come nella scena insolita e grottesca di Aristotele che si fa cavalcare da una cortigiana (Figura 7).



Figura 7. Maestro di Aristotele cavalcato da una cortigiana, Aristotele cavalcato dalla cortigiana (fonte: [18]).

Una menzione merita anche la scena della “Fontana della giovinezza” che altro non è se non la proiezione figurata dell’inestinguibile desiderio di conservazione e rinascita nel vigore della vita e degli svaghi amorosi, condizione primaria del rapporto fra uomo e donna (Figura 8). Di tale scena il più antico ricordo che se ne ha è quello del Castello di Valenciennes che risale al 1375.

Nel complesso c’è comunque da dire che generalmente le soluzioni iconografiche praticate seguono versioni autonome rispetto a quelle altrove corrispondenti.

Numerose sono anche le scene minori, che spesso riportano al tema dell’accostamento uomo donna, e le scene di caccia e cavalleria, quale quella di un cavaliere dell’arma chiaromontana, come indica la gualdrappa del cavallo, che disarciona un avversario costringendolo alla resa: esempio di elogio della vita nobiliare e dell’orgoglio di casta come del resto conferma la serie di stemmi delle più nobili casate siciliane che, insieme agli stemmi reali di Aragona e di Napoli, fiancheggiano tutte le rappresentazioni.

Quanto al ciclo delle storie di Troia, alla sua identificazione contribuì in maniera notevole il Levi [8-12], il quale stabilì anche che esse illustrano alcuni capitoli della “Historia destructionis Troiae” di Guido delle Colonne, l’opera che il giudice messinese scrisse in latino fra il 1270 e il 1287.



Figura 8. Maestro di Aristotele cavalcato da una cortigiana, La fontana della giovinezza (fonte: [18]).

Questo ciclo non si svolge in maniera continuativa sulle varie facce delle travi, ma è diviso in vari episodi ben definiti, la maggior parte dei quali accompagnati da scritte esplicative. Concluso il primo nucleo di scene, appare una marcata interruzione seguita da scene che si alternano a grandi fasce aniconiche. Con le scene del Giudizio di Paride e il sacrificio di Ifigenia si conclude il ciclo, nel quale tuttavia rientrano una sequenza trascurata dal Levi, in quanto sfigurata dal pessimo stato di conservazione e perciò

quasi illeggibile, narrante la vicenda preparatoria del sacrificio di Ifigenia, e altre tre sequenze, da lui considerate stranamente a parte, raffiguranti gli episodi del rapimento di Elena, dello sbarco di Elena sulla spiaggia troiana con il suo ingresso solenne nella città e, infine, le nozze tra Elena e Paride.

Tale appartenenza è sostenuta dal Bologna non solo sulla base di riscontri logici, topografici e figurativi, ma anche sulla base del fatto che in due codici miniati veneziani del Trecento, identificati dal Buchtal [20] a Madrid e Ginevra, contenenti il testo e le illustrazioni della "Historia" di Guido delle Colonne, compaiono esattamente le stesse scene.

In tal modo il racconto risulta suddiviso in tre sezioni, la cui collocazione le fa apparire come entità separate. In realtà, però, il tema non è quello della distruzione di Troia, ma di tre parti di essa, come del resto nelle altre storie di Salomone, Giuditta, Susanna, Elena di Narbona, eccetera. E tutti gli esempi sono centrati su figure di donna a cui si riferiscono, in maniera più o meno dichiarata, allusioni misogine o filogine: figure femminili come Isotta, Medea, Esione, Elena, Ifigenia a ciascuna delle quali è legato un preciso giudizio morale.

Viene così a crearsi un insieme di esempi contrapposti che, dal punto di vista iconografico-iconologico, rappresenta un momento essenziale per il possibile significato delle parti di soffitto in cui compare.

Non solo, i diversi momenti del ciclo troiano rappresentano un punto di riferimento importante anche per verificare il grado di autonomia del progettista del ciclo rispetto alla tradizione iconografica.

Grazie agli studi sistematici del Buchtal sui due manoscritti veneziani di Madrid e Ginevra si può affermare che nell'Europa dell'ultimo Medioevo – in un arco di tempo di un secolo, dalla metà del XIII alla metà del XIV sec. e in un'area geografica che va da Parigi a Venezia e dalla Castiglia a Napoli – si manifesta una continuità iconografica d'argomento "troiano" in numerosi esempi collegati fra loro.

Diversamente, l'iconografia dei cicli troiani dello Steri non ha alcun punto di contatto con la linea di sviluppo sopra indicata e la sua matrice è assai diversa. Ma di quale matrice si tratta?

Si potrebbe ipotizzare che fra il 1287, anno in cui Guido delle Colonne completò l'"Historia", e il 1377, anno in cui si cominciò a dipingere il soffitto palermitano, fosse comparso da qualche parte un codice dell'Historia, illustrato secondo principi diversi da quelli dei due codici veneziani, a cui potrebbe aver attinto l'iconografo dello Steri, utilizzandolo peraltro con grande libertà.

Tra le scene identificate ci sono inoltre quelle della storia di Davide e Golia, della leggenda di San Giorgio che uccide il drago salvando così la principessa, di Betsabea, Davide e Uria, tutte storie in cui è centrale il tema della donna.

Numerose sono anche le scene di difficile identificazione con soggetti in ogni caso provenienti dal mondo classico ma tramandati dalla letteratura novellistica medievale nel modo romanzesco che le è proprio.

Interessante notare come in alcune di queste scene il racconto sia imperniato ancora una volta su di una donna e sulle conseguenze dei suoi amori. Dal che si evince che l'iconografo sta continuando il suo discorso sul valore morale della donna che risulta così motivo dominante reso per di più con una varietà di allusioni veramente notevole.

Un discorso a parte fa poi il Bologna a proposito di alcune scene del ciclo riguardanti la storia della morte di Didone, la storia del re Evilmeradac, le scene del "Grant Mersi", la sequenza ricavata dall'Apocalisse. Si tratta di storie la cui iconografia è nota sia dal punto di vista descrittivo che da quello delle probabili fonti, mentre, dal punto di vista interpretativo, si impone il solito tema filo-misogino, prevalendo nell'ultima parte del soffitto gli esempi favorevoli alla donna.

Da quanto si è detto, per sintetizzare la situazione, si può dire che:

1. I cicli dello Steri, in cui convergono tradizioni e innovazioni tematiche, rivelano una notevole tempestività di informazione rispetto alle trasformazioni verificatesi nell'Europa gotica nel corso del Trecento.

2. Sia nelle narrazioni novellistiche, sia nel ciclo troiano, sia nelle sequenze bibliche emerge una sostanziale autonomia da parte dell'iconografo.

3. Questa autonomia è sostenuta da una serie di importanti cambiamenti riguardanti sia la lettera dei testi sia le versioni iconografiche correnti in modo da poter adattare la storia ad un contesto diverso da quello per cui in origine era stata pensata.

Ed è questo il punto focale della questione: sia la redazione figurale dei vari argomenti storici, biblici, romanzeschi, sia la loro stessa scelta risultano operate per un preciso intendimento didattico-esemplificativo più che storico-narrativo: metodo, questo, penetrato da tempo anche nelle arti figurative.

4. Il dibattito sul valore morale della donna appare centrale nel ciclo chiaro-montano insieme con il contrasto fra le lodi e le calunnie della stessa, con prevalenza, tuttavia, del coro dei denigratori.

Tema, questo della donna, le cui origini vanno dagli echi di remota provenienza orientale agli echi biblici e classici, dalla concezione cristiana alla atavica e ferma convinzione della superiorità maschile.

Si tratta di un tema che con l'avanzare del tempo continua ad essere dibattuto in varie forme. Un parallelo interessante è fra il modo in cui il tema è trattato nel soffitto dello Steri e quanto si legge nel "Contrasto delle donne" che il fiorentino Antonio Pucci scrisse prima del 1375-77, circostanza per la quale sarebbe possibile, data la sostanziale contestualità espositiva, ipotizzare la conoscenza del trattato da parte dell'iconografo palermitano.

5. La sostanziale convergenza, per quanto riguarda il metodo e le conclusioni, fra il "Contrasto" del Pucci e il programma del soffitto di palazzo Chiaromonte si arresta davanti alle differenze di procedimento. Infatti, mentre il "Contrasto" propone degli "exempla" e poi li discute collegando ad essi di volta in volta gli argomenti favorevoli e i contrari, nel soffitto, invece, si usa il criterio di contrapporre all'esempio negativo quello positivo. In questo il soffitto appare più vicino ad un altro tipo di composizioni letterarie, quello rappresentato dal romanzo piemontese "Le chevalier errant" anch'esso trecentesco.

6. Sempre restando sul tema della donna, diversa appare nel soffitto la conclusione rispetto ai precedenti, nel senso che allo Steri il dibattito si conclude, senza compromessi, nella visione apocalittica che ribadisce la vittoria finale degli argomenti filogini.

Giunti a questo punto dell'indagine, ci si chiede inevitabilmente chi sia stato il programmatore, l'iconografo, la mente organica che concepì il soffitto e quale sia stata l'occasione che portò Manfredi Chiaromonte a far dipingere un tale soffitto.

Per quel che riguarda la prima domanda, è ben noto che alla corte di Manfredi III, negli anni in cui fu realizzata l'opera, rivestì grande importanza la figura del medico Perino da Corleone esperto in vari campi del sapere, legato alla famiglia Da Cremona che annoverava tra i suoi componenti uomini di grande spessore culturale. La posizione di rilievo di Perino e il dato storico che da Corleone proveniva anche uno dei pittori del soffitto induce a identificare proprio in lui colui che pianificò l'iconografia del soffitto una ipotesi recentemente confermata da Evelina Di Castro [21].

Quanto al secondo quesito, occorre valutare un aspetto che può senz'altro dare una risposta più che plausibile alla circostanza in questione. Nel soffitto, sin dal primo lacunare, è presente lo stemma dei Ventimiglia a fronte di quello dei Chiaromonte (Figura 9). Tale accoppiata torna insistentemente e la cosa si giustifica col fatto che Eufemia Ventimiglia fu la seconda moglie di Manfredi che, molto probabilmente, la sposò proprio nel 1377. D'altra parte, proprio nello stesso anno, morto Federico III il Semplice, la Sicilia fu divisa in quattro Vicariati, uno dei quali toccò ai Chiaromonte e uno ai Ventimiglia. È possibile, quindi, che le nozze fra Manfredi ed Eufemia Ventimiglia rientrasero nella volontà di Manfredi di estendere il proprio potere, il che giustifica fra l'altro la preminenza del tema didascalico-moraleggiante della donna nell'iconografia del soffitto dipinto dovuta alla necessità di ricordare alla nuova moglie i rischi e i doveri connessi alla condizione prescelta.



Figura 9. Maestro di Aristotele cavalcato da una cortigiana e altri, Stemmi Chiaromonte e Ventimiglia, fregi vegetali (fonte: [18]).

4.2. Interpretazione iconologica

Dei significati simbolici e allegorici dei soggetti raffigurati si è già accennato nel paragrafo precedente. E tuttavia si ritiene opportuno soffermarsi ulteriormente su quello che appare il tema centrale del ciclo pittorico in questione: il valore morale della donna.

Numerose appaiono le esemplificazioni del tema: quelle, per fare degli esempi, in cui sono raffigurati affrontati una fanciulla con un fiore in mano e l' homo selvaticus, un'altra fanciulla con un fiore simile al precedente e una coppia di amanti abbracciati, che rimandano al contrasto fra gentilezza fem-

minile e mascolinità selvaggia da una lato, pudore verginale e passione dei sensi dall'altro o quella in cui da una parte appaiono tre fanciulle in atto di suonare vari strumenti a corda sullo sfondo di alberi fioriti e dall'altra tre guerrieri crociati con le spade sguainate che hanno appena finito di uccidere gli infedeli ai loro piedi: esempio di una interessante relazione fra i tre guerrieri e le tre fanciulle che rimanda a quelli che Monteverdi chiamerà "canti guerrieri ed amorosi".

Altro caso in cui è posto in risalto il ruolo femminile è quello della raffigurazione del Giudizio di Salomone, dove il pittore anziché dare rilievo al ruolo di Salomone pone in evidenza il ruolo delle due madri e i loro differenti comportamenti, premiando l'innocente e punendo l'ingannatrice.

Anche nelle storie di Tristano e Isotta è quest'ultima che prevale, così come nella storia di Susanna, in cui viene data importanza al mito etico della riservatezza femminile e al valore della donna, o nella storia di Giuditta, dove l'omaggio alla donna viene accostato ad una rappresentazione di svaghi amorosi (Figura 10), o ancora nella storia di Elena di Narbona, dove però emerge la figura della camerista traditrice che provoca la rovina di Elena. Non sempre, infatti, il tema femminile è trattato in modo positivo, prevalendo spesso nella rappresentazione caratteri di misoginia e antifemminismo.



Figura 10. Maestro del Giudizio di Salomone, Storia di Giuditta: Giuditta cena con Oloferne e lo uccide nel sonno (fonte: [18]).

Anche nelle scene minori non mancano gli spunti che rimandano al tema iniziale della contrapposizione fra uomo e donna. Incredibilmente, anzi, tale contrapposizione è estesa anche a livello animale, come nel caso di due grifi leonini che si inseguono, i quali appaiono chiaramente qualificati come maschio e femmina, o come nel caso di due orsi visti da tergo che sembrano, dall'atteggiamento, due orsi in amore, quali del resto vengono chiaramente individuati e diversificati nel sesso dalle rispettive scritte "Ursus" e "Ursa".

Il contrappunto erotico e il tema della donna tornano innumerevoli altre volte anche nelle storie di Troia sempre con dichiarate allusioni misogine o filogine. Così nelle storie di Medea e Giasone, di Esiona, di Elena, di Ifigenia dove si alternano offese, vendette, seduzione, ardore dei sensi, “amorzazzi”, ma anche verginità, innocenza, sacrificio ogni volta resi emblematici in una figura di donna che incarna ora il bene ora il male.

Per restare sempre sullo stesso tema, un cenno merita anche la famosa leggenda dell'unicorno che, come è noto, si connette alla simbologia medievale della verginità femminile. Qui allo Steri essa compare in tre diverse sequenze, di cui la più interessante è quella in cui il pittore raffigura una fanciulla che, con la mano destra, solleva un ostensorio con al centro un disco bianco simbolo della verginità e, con la mano sinistra, agguanta il lungo corno dell'animale che, mentre si volge verso l'ostensorio, viene ferito a morte dalla spada di un guerriero (Figura 11).



Figura 11. Secondo maestro del secondo settore. In alto, Fregio di guerrieri e fogliami. La cattura dell'unicorno. In basso, particolare della cattura dell'unicorno (fonte: [18]).

E persino la storia biblica di Davide e Golia è una storia di donne laddove, nella scena in cui Davide avanza con la spada e la testa recisa di Golia, gli si fa avanti, con una corona in mano, una fanciulla raffigurante probabilmente la figlia che re Saul gli ha promesso in moglie.

La stessa finalità si può attribuire alla scena che raffigura la leggenda di S. Giorgio e il drago con l'“exemplum” della principessa sottratta alle fauci del drago e alla scena che illustra la storia di Betsabea, Davide e Uria contenente la condanna della lussuria e dell'amore adultero e prepotente di Davide per Betsabea, moglie di Uria, che Davide manda a morire in guerra.

E perfino nelle scene che non appaiono decifrabili sono sempre le fanciulle ad apparire in risalto, sicchè emerge con tutta evidenza che il motivo dominante è sempre quello femminile espresso, peraltro, con una varietà di allusioni e ricerca tematica veramente notevole.

Tutta la gamma espressiva della “cortesìa” profana è infatti presente a sottolineare il motivo guida, intrecciando i temi caratteristici della vita femminile con quelli collegati alla vita maschile, come la caccia e l'ammaestramento dei falchi, che diviene simbolo delle trame ordite dalla donna per irretire e sottomettere l'uomo.

Nell'ultima parte del soffitto, con la storia di Didone e l'Apocalisse, prevalgono invece gli esempi favorevoli alla donna. In particolare, nelle scene dell'Apocalisse si procede dal simbolo della donna-Madonna, contro cui le forze del male nulla possono, alla contrapposizione tra Babilonia, la grande “meretrice”, e la Gerusalemme celeste in cui tutto è puro, affermando la vittoria finale degli argomenti filogini con l'exemplum della Madonna che mai era stato messo in discussione.

5. Il contesto storico, sociale e ideologico

Le vere radici storico-sociali del soffitto chiaromontano sono da ricercarsi inequivocabilmente nel mondo feudale. Il legame con la feudalità è espresso, secondo il Di Marzo [2-3], non tanto dalle rappresentazioni mitiche, storiche, eroiche, religiose, quanto dai fatti, dagli aneddoti, dai costumi e da curiosità d'ogni tipo che delineano un quadro storico ben preciso su cui il soffitto si colloca.

Tale quadro comincia a delinarsi con la sottoscrizione di un documento del 1363 con cui i baroni siciliani, concludendo le contese feudali che da anni tormentavano l'isola, strapparono a Federico III il Semplice l'assenso all'accordo, in precedenza pattuito, che prevedeva la spartizione della Sicilia in zone di influenza delle famiglie baronali più importanti.

La morte di Federico III il Semplice, data la minore età dell'erede Maria d'Aragona, con la nomina dei quattro Vicari, istituzionalizzò l'incontrastato dominio sull'isola che la feudalità aveva di fatto già stabilito.

Il baronaggio siciliano, pur mantenendo in parte questo ruolo, subì però un grave colpo con il ritorno armato, nei primi anni Novanta del Trecento, degli Aragonesi, intenzionati a recuperare il controllo dell'isola e a ristabilire i diritti della corona.

I maggiori protagonisti di tali vicende furono i Chiaromonte, il più attivo dei quali fu senz'altro Manfredi III, che riuscì ad accrescere notevolmente la supremazia personale, raggiungendo una posizione di potere quasi regale come gli studi di Patrizia Sardina hanno dimostrato [22].

Le fortune della famiglia cominciarono però a decadere con la morte di Manfredi III che resta comunque il protagonista di queste vicende, massimo esponente dell'aspetto politico e sociale della Sicilia della seconda metà del

Trecento, colui che ordinò l'esecuzione del soffitto dello Steri nel 1377, anno in cui fu nominato Vicario.

A proposito di tale esecuzione c'è da dire, però, che essa rimase isolata nella Sicilia del secondo Trecento, soprattutto come conseguenza del distacco sociale e ideologico del feudalesimo. Lo dimostra del resto l'inserimento del Palazzo baronale nella struttura urbana della città: separato e distante rispetto al contesto con la sua mole quadrata, simbolo di un isolamento assoluto – spirituale, fisico, sociale – quasi fosse la rappresentazione plastica di una discriminazione di classe.

Ciò appare tanto più vero se si considerano le conoscenze culturali e artistiche, addirittura cosmopolite, sottese all'opera in questione, le cui origini sono assolutamente aristocratiche: dall'arte islamica del Maghreb e dell'Alhambra, nata nelle rispettive corti, all'arte spagnola e "mudéjar" delle corti di Castiglia e Aragona, all'arte napoletana, prodotto della corte angioina, a quella franco-inglese espressione della visione "cortese".

La cultura dello Steri è, insomma, partecipe della cultura internazionale dell'aristocrazia europea del tardo Trecento, cultura che appare la conseguenza esemplare dell'isolamento delle corti nel contesto sociale di appartenenza.

Per capire meglio l'architettura Chiaromontana e spiegarne le alterne fortune durante il XIX e il XX secolo è utile consultare gli Studi di Emanuela Garofalo, Marco Rosario Nobile e Pierfrancesco Palazzotto [23-24].

Resta da vedere in che maniera si esprime l'adesione ideologica degli autori del soffitto ai caratteri specifici dell'internazionalismo "cortese"⁵.

Anzitutto attraverso gli stemmi nobiliari, la cui presenza e il cui numero rappresentano emblematicamente l'autoesaltazione nobiliare propria dell'aristocrazia cavalleresca medievale, unitamente alla consapevolezza del valore estetico di tale autoesaltazione. Ne deriva che nobiltà e bellezza sono aspetti di una stessa cosa, anzi la bellezza non solo è una conseguenza della nobiltà, ma un carattere ad essa connaturato che le deriva dall'elezione sociale.

Oltre a ciò, poiché nel soffitto appaiono anche gli stemmi di altre famiglie e delle case reali d'Aragona e Napoli, è probabile che alla volontà di esaltare il proprio rango sia associata l'idea di una esaltazione del rango dei pari, trasformando così la rappresentazione della propria nobiltà in una celebrazione di questa come istituto, sulla spinta di un accentuato orgoglio di classe: orgoglio che è anche un ideale etico ovvero un ideale di vita posto in relazione con la pietà e la virtù ossia con l'onore, elemento centrale della vita dei nobili.

Dall'esaltazione araldica della nobiltà e dall'incarnazione delle virtù nella figura nobiliare deriva a sua volta il carattere laico e profano dell'opera, carattere che privilegia la vita secolare rispetto a quella ascetica come è proprio della visione aristocratico-feudale del mondo specie nella cultura internazionale del tardo gotico. Né, d'altra parte, parlando dello Steri, si può ignorare che tale fenomeno si riscontra anche nella cultura due-trecentesca dell'Islam occidentale.

6. Dal passato al presente: offerta e prospettive formative dell'Ateneo palermitano

Il passaggio dello Steri all'Università di Palermo, avvenuto come già detto nel 1967, costituisce il momento più importante nella vita del monumen-

to per il forte valore simbolico rappresentato dal legame instauratosi fra lo stesso e l'Università che, sin dall'inizio, ne fece il luogo centrale dell'Ateneo, assumendolo a sede rappresentativa del Rettorato con l'impegno di finanziare per intero il suo restauro e recupero: recupero che è proseguito negli anni non limitandosi alla Sala magna, ma progressivamente estendendosi alle strutture afferenti a tutto il comprensorio.

Va rilevato altresì che lo Steri diviene sede del Rettorato dell'Università nel momento in cui questa si trasforma in senso più profondamente democratico, passando da istituzione culturale d'élite a organismo vitale, partecipe dei problemi dell'attualità, emblema di una cultura aperta a tutti. Non solo, come negli anni in cui fu sede dell'Inquisizione lo Steri fu luogo paradigmatico dell'oppressione culturale e della violenza dogmatica, così oggi in quanto sede di una struttura universitaria è luogo istituzionalmente vocato alla libertà di pensiero e di sperimentazione.

L'Università di Palermo fu fondata nel 1806. In poco più di duecento anni essa è divenuta un potente motore scientifico e culturale, i cui numeri fra iscritti, personale docente e tecnico-amministrativo, sedi (oltre che a Palermo, ad Agrigento, Caltanissetta e Trapani), sono espressione di una attività dinamica che produce cultura, ricerca, innovazione, formazione, lavoro, favorendo nel contempo lo sviluppo sociale e territoriale.

Ampia si presenta l'offerta formativa che si articola in un numero di Corsi di laurea che copre l'intera gamma del sapere dalle discipline umanistiche, compreso il settore delle arti, del patrimonio culturale e della comunicazione, a quelle giuridiche, politiche, sociali, economiche, mediche, biologiche, agroalimentari, chimiche, fisiche, matematiche, informatiche, tecniche dell'architettura e dell'ingegneria.

Alti sono gli standard di studio e molteplici le possibilità di formazione e sbocchi professionali, come pure notevoli appaiono l'attenzione alle dinamiche di internazionalizzazione e i rapporti di collaborazione scientifica con Università straniere.

La posizione di Palermo, al centro del Mediterraneo ne fa, inoltre, il crocevia storico dei popoli che a questo si affacciano, come del resto è provato dal modo di vivere e dalla cultura della città che sono il risultato dell'incontro, della sovrapposizione, incrocio e integrazione di storie e tradizioni diverse.

Nella consapevolezza di questa realtà storica e culturale, l'Università di Palermo favorisce i rapporti fra giovani di nazionalità diverse, promuovendo la rete dei servizi, supportando gli studenti nel percorso universitario con il Centro Orientamento e Tutorato, nell'apprendimento della lingua con la Scuola di italiano per stranieri, nell'appoggio legale con la Clinica legale dei diritti umani, nell'assistenza medica con l'Ambulatorio medico di Ateneo e, infine, nell'aiuto agli studenti diversamente abili con servizi di trasporto e accompagnamento, assistenza alla persona, tutorato alla pari.

Attenzione, infine, è posta alla possibilità di agevolare il percorso di studio e di frequenza dei giovani richiedenti asilo o in possesso di protezione internazionale, come pure a quella di garantire in concreto l'esercizio del diritto all'identità di genere in quanto elemento alla base del fondamentale diritto all'identità personale.

Numerose, dunque, appaiono le ragioni per studiare a Palermo: la posizione geograficamente strategica della città, il suo carattere internazionale, la vasta e differenziata offerta formativa, la peculiarità degli obiettivi di ricer-

ca unitamente alla valorizzazione dei prodotti della ricerca medesima, alla centralità riconosciuta allo studente e ai suoi bisogni, all'offerta culturale in senso lato (Sistema museale di Ateneo, rete di Musei, Sistema bibliotecario, eventi culturali, mete turistiche e culturali d'eccellenza, tradizioni enogastronomiche), all'offerta nel campo dello sport attraverso il Centro universitario sportivo, che con i suoi numerosi servizi garantisce agli studenti la possibilità di coniugare l'impegno didattico al tempo libero, prevedendo anche per gli studenti Atleti facilitazioni e agevolazioni per quel che riguarda le frequenze alle attività didattiche e ai tirocini obbligatori.

Note

¹ La denominazione del palazzo con il termine *Steri*, che deriva dal basso latino "Hosterium", fu utilizzata per indicare vari edifici siciliani del tempo.

² I soffitti "mudéjares", altrimenti detti "artesonados", sono soffitti in legno in cui listelli supplementari sono intrecciati nelle travi che sostengono il tetto per formare motivi geometrici decorativi.

³ Con il termine "mudéjares" si indicarono in Spagna i musulmani rimasti fedeli alla loro religione anche dopo la riconquista cristiana. A loro si deve la continuazione dell'arte ispano-araba in uno stile che, pur presentando qualche variante, è in sostanza il proseguimento fedele della tradizione musulmana. Si tratta in sostanza di uno stile cristiano che incorpora elementi di ispirazione araba.

⁴ Si definisce arte sontuaria una forma artistica particolarmente sontuosa, spesso legata alla lavorazione di materiali preziosi (oro, argento, pietre preziose, ecc.) e alla realizzazione di smalti, stucchi, miniature, arazzi.

⁵ L'internazionalismo cortese o gotico internazionale è uno stile delle arti figurative, databile fra la fine del sec. XIV e la metà del sec. XV. Come sottolinea il nome, questa fase stilistica ebbe un'estensione internazionale, con caratteri comuni, ma anche con molte variabili locali. Tale stile non si diffuse a partire da un centro di irradiazione, ma fu piuttosto frutto di un dialogo tra le corti europee, favorito dai numerosi reciproci scambi. Esso ebbe come caratteristica l'accentuazione di molti manierismi gotici, l'osservazione particolare e realistica, l'accurata presentazione del dettaglio, la vivacità del colore, la predilezione per le forme più eleganti e raffinate che lo fanno apparire frutto di una società cortese e privilegiata.

Note bibliografiche

- [1] Inveges A., (1651). *La Cartagine siciliana a Palermo*, Palermo, libro II
- [2] Di Marzo G., (1858-64). *Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni fino alla fine del sec. XIV*, vol. I, Palermo 1858, pp. 32 ss.; vol. II, Palermo 1859, pp. 188 ss.
- [3] Di Marzo G., (1899). *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Palermo, pp. 28 ss.
- [4] Gabrici E., (1923). *La materia del "cantare di Elena" nel soffitto Chiaromonte di Palermo*, in "Giornale Di Sicilia", n. 202
- [5] Gabrici E., (1927). *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, in "Bollettino della R. Accademia di Scienze Lettere Arti di Palermo", pp. 8 ss.

- [6] Gabrici E., (1928). *Il soffitto istoriato nel Palazzo Steri di Palermo*, in "La Siciliana", pp. 78 ss.
- [7] Gabrici E. - Levi E., (1932). *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*. R. Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo. Supplemento agli Atti n.1, Milano-Roma
- [8] Levi E., (1924). *L'epopea medievale nelle pitture del palazzo Chiaromonte a Palermo: la storia di Elena*, in "Dedalo", V, pp. 133 ss.
- [9] Levi E., (1925). *Un juglar español en Sicilia, Juan de Valladolid*, in "Homenaje a D. Ramón Menéndez Pidal", vol. III, pp. 419-439
- [10] Levi E., (1927). *Il delitto del re Evilmeradac nelle pitture dello "Steri"*, in "Dedalo", VIII, fasc. 7
- [11] Levi E., (1928). *Gli inventari dello Steri di Palermo*, in "Studi medievali", serie III, vol. I, pp.471 ss.L
- [12] Levi E., (1932). *Un nuovo cimelio d'iconografia virgiliana*, in "Miscelanea di studi su Virgilio nel Medioevo "Studi medievali", n.s., Torino, pp. 262-65
- [13] Lanza V., (1940). *Saggio sui soffitti siciliani dal sec.XII al XVII*, in "Atti della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, serie IV, vol. I, parte II, pp. 178-224
- [14] Toesca P., (1951). *Il Trecento*, Torino, pp. 695-96, 832-34
- [15] Folena G., (1956). *Introduzione a La Istorìa di Eneas volgarizzata per Angilu di Capua*, Palermo, pp. XIII-XV
- [16] Li Gotti E., (1956). *Sopravvivenze delle leggende carolingie in Sicilia*. Biblioteca del Centro di Studi filologici e linguistici italiani, IX, pp. 16 ss.
- [17] Bruni F., (1973). *Introduzione a Libru di li vitii et di li virtuti*. Palermo, vol. I, pp. LXXIX- LXXX
- [18] Bologna F., (1975). *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo*, Palermo
- [19] Travagliato, G., (2020) *Un monte in cinque colline*, Palermo, pp. 131-146
- [20] Buchtal, H., (1971) *Historia Troiana*, London
- [21] De Castro, E., (2020) *In gara coi re*, Palermo, pp. 111-129
- [22] Sardina, P., (2020) *I Chiaromonte nella Sicilia del Trecento*, pp. 33-64
- [23] Garofalo, E., Nobile M.R., (2020) "Cent'anni di solitudine"? *L'architettura dei Chiaromonte*, pp. 67-80
- [24] Palazzotto, P., (2020) *La fortuna artistica, avversa, dello Steri nel XX secolo*, pp. 147-168

Riassunto

Il lavoro si propone di presentare in maniera divulgativa lo studio realizzato dallo storico dell'arte Ferdinando Bologna sul soffitto dipinto dello Steri di Palermo per renderlo accessibile e, dunque, ampiamente fruibile ad un più vasto pubblico di appassionati e non di soli cultori della materia.

Lo studio prende in esame un monumento di eccezionale importanza per la città di Palermo ponendo l'accento non solo sul suo carattere di straordinario repertorio della favolistica tardo medievale, ma anche sul suo significato di documento di rilevante valore storico, iconografico, documentale e letterario.

Esso sottolinea altresì ciò che lo Steri rappresenta per l'Ateneo palermitano in quanto simbolo del radicamento nel contesto cittadino e della continuità storico-evolutiva della società siciliana.

Il lavoro si conclude con un breve richiamo all'importanza che l'Università di Palermo ha assunto nei poco più di duecento anni dalla sua istituzione, trasformandosi da istituzione culturale per pochi a organismo simbolo di una cultura aperta a tutti, dinamicamente proiettata verso un futuro di crescita e innovazione.