

## Musica e potere in Sicilia. Simboli musicali alla corte di Manfredi III Chiaromonte (xiv secolo)\*

ANGELA BELLIA

I dipinti del soffitto della Sala Magna di Palazzo Chiaromonte di Palermo, detto anche Steri,<sup>1</sup> furono commissionati da Manfredi III, appartenente al casato dei Chiaromonte. La potente famiglia aveva assunto in Sicilia un ruolo di grande influenza nel corso del 1300, ed in particolare durante la «guerra del Vespro», così denominata perché scoppiò a Palermo al vespro del lunedì di Pasqua del 1282. La «guerra del Vespro» si concluse nel 1302 con la pace di Caltabellotta e con il passaggio dell'isola a Federico di Aragona, figlio di Pietro, che venne proclamato re di Trinacria, altro nome della Sicilia.<sup>2</sup> Nel 1377, fu proprio re Federico di Aragona, detto il Semplice, ad assegnare a Manfredi III, figlio naturale di Giovanni II Chiaromonte, già conte di Malta e duca dell'isola di Gerba in Tunisia, la prestigiosa contea di Modica.<sup>3</sup> Poco tempo dopo la morte di re Federico, Manfredi divenne uno dei quattro Vicari del Regno di Sicilia e accrebbe ulte-

riormente il suo prestigio anche a seguito del matrimonio, presumibilmente avvenuto nello stesso 1377, con Eufemia Ventimiglia, che faceva parte di una delle grandi famiglie baronali dell'isola.<sup>4</sup> La presenza di iscrizioni in latino sulle travi poste all'inizio e alla fine del soffitto documenta con precisione l'avvio dei lavori dell'opera nella Sala Magna nel 1377 e il loro committente: «[A]nno d[omi]ni Mill[esimo] Trentesimo Septuag[esimo] Septimo, Indizione Q[uin]tadecima, Magnificus d[omi]n[u]s Manfred[us] de Clarom[onte] presens op[us] fieri mandavit, feliciter. Amen».<sup>5</sup> La realizzazione del tetto ligneo è da considerarsi emblema dell'autocelebrazione di Manfredi quale rappresentante dell'aristocrazia feudale e massimo esponente dell'assetto politico e sociale della Sicilia nel secondo Trecento.<sup>6</sup>

Introdotta dai Saraceni, l'uso di dipingere i soffitti di chiese e di abitazioni signorili era largamente diffuso in Sicilia e si protrasse sino alla fine del xv secolo.<sup>7</sup> Stringente il confronto tra i soffitti siciliani con quelli *mudéjares* di origini mo-

\* Ringrazio la Prof.ssa Amalia Collisani e il Prof. Franco Alberto Gallo per gli indispensabili suggerimenti e il Magnifico Rettore dell'Università di Palermo, Prof. Roberto Lagalla, per aver agevolato lo studio del soffitto dipinto della Sala Magna.

<sup>1</sup> Il termine sembra derivare da *hosterium*, palazzo fortificato, con cui venivano denominati numerosi edifici siciliani del tempo. Per l'architettura dello Steri, si vedano Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 7-43; Spatrisano 1972; Pistilli 1999: 608-609; Filangeri 2000; Lima 2006; Sutura 2007: 31-38; Rizzuto 2009: 389-394; Vergara Caffarelli 2009.

<sup>2</sup> Fidando nell'appoggio di Pietro III, sovrano del regno spagnolo d'Aragona, la Sicilia si ribellò al gravoso fiscalismo del dominio angioino e diede avvio alla lotta che durò venti anni. Cfr. Giunta 1980: 307-325.

<sup>3</sup> Come conte di Modica, Manfredi III aveva giurisdizione su Ragusa, Chiaromonte Gulfi, Scicli, Pozzallo, Ispica, Comiso e Santa Croce Camerina. Inoltre, egli era signore di Trapani, Agrigento, Bivona, Licata, Castronovo, Lentini. Possedeva castelli a Palma di Montechiaro e a Mussomeli. In alcune di queste città della Sicilia vi sono edifici, anche di carattere sacro, costruiti durante il periodo del potere della famiglia nel corso del xiv secolo. Essi sono caratterizzati da un particolare stile dell'architettura siciliana, denominata «chiaromontana». Per l'architettura siciliana nel Trecento, si veda Spatrisano 1972.

<sup>4</sup> Per la famiglia Chiaromonte, il suo ruolo nella storia della Sicilia e il rapporto con le altre famiglie baronali siciliane, si vedano almeno Renda 2003; Sardina 2003.

<sup>5</sup> Cfr. Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 65; Bologna 2002<sup>2</sup>: 29, n. 2.

<sup>6</sup> Dopo la morte di Manfredi III (†1391) e la successiva caduta dei Chiaromonte, lo Steri fu dapprima residenza dei viceré di Sicilia e luogo destinato alla celebrazione dei Parlamenti generali del Regno, poi sino alla fine del Settecento sede del Tribunale del Sant'Uffizio e delle sue tette prigioni. Nell'Ottocento lo Steri ha ospitato vari uffici giudiziari e, dopo un lungo e difficile restauro, dal 1975 è divenuto sede del Rettorato dell'Università di Palermo.

<sup>7</sup> Affinità sia nella struttura sia negli intagli e nel criterio decorativo sono state riscontrate nel soffitto ligneo del castello di Carini, probabilmente commissionato dallo stesso Manfredi III. Il soffitto dello Steri può essere considerato il modello seguito per altre opere analoghe realizzate in Sicilia sia in edifici privati che religiosi. Esempi sono il soffitto della sala capitolare del convento di S. Spirito ad Agrigento, e i tetti di S. Agostino a Palermo, di S. Agostino a Trapani e del duomo di Nicosia. Cfr. Bolgia 1999, p. 770. Le raffigurazioni del tetto ligneo di Nicosia, purtroppo poco stu-

resche che si conservano in Spagna.<sup>8</sup> Una corrispondenza puntuale con i soffitti siciliani si può cogliere nel chiostro di Santo Domingo del Silos eseguito dopo il 1384 e nella Cappella di Santa Ágata nel Palau Reial Major a Barcellona realizzata, durante la prima metà del XIV secolo, dall'architetto reale Bertrau Riquer.<sup>9</sup> Il soffitto di Barcellona è stato indicato come una delle possibili fonti di quello di Palermo.<sup>10</sup> Le concordanze e le affinità di struttura e di decorazione dei soffitti dipinti della Sicilia e della Spagna, favorite dai rapporti politici, e dai conseguenti scambi artistici, intercorsi tra i due paesi dopo la «guerra del Vespro», inducono a riconoscere una interdipendenza dell'arte dei due paesi. Tuttavia non va trascurato che il soffitto dello Steri presenta una sua propria originalità sia rispetto alla stessa arte siciliana, sia rispetto a quella spagnola.<sup>11</sup> La sua elaborazione è piuttosto il riflesso di un ampio flusso culturale che si incrociava nel bacino centro-settentrionale del Mediterraneo nel Trecento, al quale non doveva essere insensibile la «cerchia chiaromontana» che concepì l'opera.<sup>12</sup>

diato e non accessibile al pubblico, pongono stringenti confronti con quelle del soffitto dello Steri. Vi sono rappresentate scene con figure di santi, di caccia e di vita quotidiana, oltre che animali selvatici, uccelli, teste umane, grotteschi, *drôleries*, motivi aniconici e puramente decorativi. Il vestiario e gli stemmi araldici della famiglia Ventimiglia inquadrano l'opera tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Si veda De Francisco 1997. Per i confronti Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 78-79. Tre altri esempi di edifici di carattere sacro con soffitto ligneo in Sicilia si trovano nella Cappella Palatina di Palermo, nella Cattedrale di Cefalù e nel Duomo di Messina. Per le raffigurazioni musicali della Cappella Palatina si vedano Gramit 1985: 9-49; Carapezza 1994: 85-87; Johns 2010: 498-509. Per le problematiche storico-artistiche del soffitto dipinto della Cattedrale di Cefalù, si veda Aurigemma 2004.

<sup>8</sup> La costruzione di soffitti lignei secondo l'arte dei *carpinteros* moreschi ebbe una grande fortuna nell'area iberica e persistette anche dopo l'ampia affermazione in Europa dello stile gotico e del Rinascimento. Dopo aver riconquistato Granata nel 1492, i Cristiani incaricarono gli artisti moreschi, denominati *mudéjares*, di realizzare i loro soffitti che furono detti *artesonados* (da *arteson*, cassettone). Cfr. Blair 1999: 775-778; Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 82.

<sup>9</sup> Per questi soffitti, si vedano almeno Ráfols 1953<sup>4</sup> e Gudiol-Ricart 1955: 35-48. Per i confronti con i soffitti palermitani del XII-XIV secolo, si veda Bologna 2002<sup>2</sup>: 39-40.

<sup>10</sup> Bolgia 1999: p. 770.

<sup>11</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 83. Per un'ampia argomentazione sulle analogie e sulle differenze tra il tetto ligneo dello Steri e i soffitti *mudéjares* spagnoli, cfr. Bologna 2002<sup>2</sup>: 43-47.

<sup>12</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 131.

Il soffitto, lungo ventisette metri e mezzo e largo otto metri e mezzo, ha forma piana, copre l'intera superficie del tetto della Sala Magna e dista dal pavimento circa otto metri. Una fascia longitudinale, simile ad una spina dorsale di grandi proporzioni, lo attraversa per tutta la sua lunghezza. Sostengono il soffitto ventiquattro travi a sezione rettangolare, tra le quali occupano lo spazio cinquanta lacunari, e quarantotto mensole d'appoggio delle travi. Lungo il bordo esterno e la trave centrale corrono rispettivamente cinquantaquattro e cinquanta pannelli (Fig. 1).

Tutta la superficie del soffitto è interamente dipinta. Le scene figurate, realizzate con vivaci colori a tempera applicati sopra uno strato di gesso, si sviluppano sulle travi delle due grandi campate (Fig. 2).<sup>13</sup> Non mancano le decorazioni, a motivi geometrici e floreali, relegate in settori del soffitto secondari o poco visibili.<sup>14</sup> Il criterio scelto per la lettura delle raffigurazioni è da sinistra a destra, dal settore A al settore B, tenendo le spalle rivolte alla scritta 1377: ciò quando le scene sono collocate sulla fascia delle travi rivolta al pavimento e sulla fascia rivolta alla stessa scritta 1377. Il criterio si rovescerà quando le scene sono sulla faccia laterale opposta, cioè rivolta alla scritta 1380.<sup>15</sup> Questo criterio di lettura del ciclo pittorico asseconda la struttura stessa del soffitto e gli apparati informativi voluti da Manfredi III. Nonostante la complessa articolazione, le pitture sono infatti connotate da precisi riferimenti ed espliciti legami al committente, comprensibili all'osservatore del XIV secolo come a quello di oggi. Tale caratteristica è espressa anche dalla presenza dei nomi in volgare siciliano di tre pittori sicuramente impegnati nella decorazione dell'opera: *mastru*

<sup>13</sup> «Il restauro eseguito nel 1956, sebbene accurato per molti aspetti, ha avuto il torto di stendere sulle vivacissime pitturette, realizzate dagli antichi maestri in tempera magra e senza preparazione, un denso strato di vernice lucida, che ha abbassato e alterato gravemente lo straordinario éclat timbrico che quelle tempere avevano per loro natura». Bologna 2002<sup>2</sup>: XII e 56.

<sup>14</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 85-89; Bologna 2002<sup>2</sup>: 59-91.

<sup>15</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 167. Per il criterio di lettura adottato da Gabrici e Levi, si veda Vergara Caffarelli 2009: 24-26.

*Simuni pinturi di Curigluni, mastru Chicu pinturi di Naru, mastru Pillirinu Darenu pingituri di Palermo.*<sup>16</sup>

Sebbene le scene figurate del soffitto chiaromontano siano in alcune parti di difficile interpretazione e contengano significati simbolici ancora da indagare, esse sembrerebbero ideate come un unico coerente e organico programma iconografico.<sup>17</sup> Alle storie dei testi biblici ricavati dall'Antico Testamento più diffuse nel Medioevo, come quelle di Susanna, Giuditta, Salomone; alle rivisitazioni medievali dei poemi omerici e degli antichi miti, come la guerra di Troia, Didone ed Enea; alle storie di amore desunte dai romanzi cavallereschi relativi ai cicli di Artù e di Carlomagno e alla serie di *exempla*, che illustrano vizi e virtù femminili, si aggiunge l'esaltazione dell'ideale cavalleresco, con evidente allusione alle imprese della famiglia Chiaromonte. Tutta la ricca e articolata trama di immagini, di elementi floreali, geometrici e antropomorfi, di stemmi araldici, di scritte d'argomento sacro o morale, di figure grottesche e lo sviluppo delle varie sequenze di rappresentazioni costituiscono la nervatura di una narrazione figurativa tesa a enunciare un messaggio didascalico e celebrativo rivolto alla donna. Un intento, dunque, moraleggiante che probabilmente volle essere un 'avvertimento' e un augurio insieme ad Eufemia Ventimiglia, moglie di Manfredi III.<sup>18</sup>

Nel soffitto dello Steri «è condensata una vera enciclopedia dell'arte medievale, anzi un vero e proprio speculum historiale e summa figurativa»<sup>19</sup> delle più diverse forme letterarie e iconografiche del Medioevo. Non manca dall'«enciclopedia» la presenza di scene musicali e di danza, nonché di figure di suonatrici e suonatori, talvolta mostruosi.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 97-104. Sulle problematiche di identificazione dei pittori, Bologna 2002<sup>2</sup>: 112-120.

<sup>17</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 113; Bologna 2002<sup>2</sup>: 160.

<sup>18</sup> Vergara Caffarelli 2009: 26.

<sup>19</sup> Folena 1956: XIII.

<sup>20</sup> Nel presente studio sono state selezionate tutte le scene con la raffigurazione di esecuzioni musicali e di danza del soffitto, avendo cura di collegare, quando possibile, la presenza dei suonatori e delle suonatrici al contesto narrativo dei cicli pittorici.

### 1. L'homo selvaticus e la fanciulla in fiore

Dopo la scritta d'apertura, le prime sezioni da considerare per la lettura delle immagini musicali sono nei lacunari 3 e 152.<sup>21</sup> Nelle parti conservate del 3 si trovano gli stemmi dei Chiaromonte e dei Ventimiglia, ripetuti numerose volte in altri settori del soffitto.<sup>22</sup> Il 152 presenta due fanciulle con un fiore in mano, una coppia di amanti abbracciati e l'*homo selvaticus* (Fig 3).<sup>23</sup>

Sin dall'inizio, l'opera propone la donna come protagonista dei temi figurativi del soffitto e ne celebra per un verso la gentilezza femminile in contrasto con la ferinità maschile, dall'altro la continenza verginale opposta alla passione dei sensi. Sui margini dei lacunari sono inseriti, e posti sulla trave centrale, i pannelli 4 e 151<sup>24</sup> con la raffigurazione di tre fanciulle, che indossano abiti eleganti, sullo sfondo di alberi fioriti.<sup>25</sup> La prima fanciulla pizzica le corde di un salterio a forma di trapezio rettangolo<sup>26</sup> con la mano destra e lo regge con la sinistra. La figura al centro suona un liuto, forse con il plettro, che ha otto corde e foro centrale di risonanza sulla cassa armonica. Lo strumento presenta cavigliere piegato indietro a forma di falcetto, presumibilmente con pioli laterali. La suonatrice tasta le corde con la mano sinistra, accorciandole con i polpastrelli. La terza figura suona una viella, che ha due fori di risonanza a forma di mezza luna, tenendo le dita della mano destra sopra l'arco e quelle della sinistra sul manico dello strumento, dotato di quattro

<sup>21</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 167-168, tav. VIII.

<sup>22</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 93-94.

<sup>23</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 123-125.

<sup>24</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 103; 113-114 e 168-171, tav. VIII.

<sup>25</sup> La presenza di esecuzioni musicali in un ambiente ricco di elementi vegetali è nel soffitto ligneo della chiesa di Vileña, presso Burgos, realizzata intorno al 1360. Tuttavia, si tratta di un suonatore e di una danzatrice. Su questo soffitto, cfr. Gudiol-Ricart 1955: 48. Per una riflessione sul rapporto tra i pittori di Vileña e quelli siciliani, cfr. Bologna 2002<sup>2</sup>: 104-111, tavv. LXXIV e LXXVI.

<sup>26</sup> Si tratta di una cetra a corde pizzicate la cui presenza è documentata nell'Europa meridionale dopo il 1300. Cfr. Sachs 1996: 344; Baines 1995: 216-217.

corde.<sup>27</sup> Le due fanciulle poste ai lati indirizzano lo sguardo verso la suonatrice al centro sulla quale si concentra l'attenzione della scena (Fig. 4).

La raffigurazione dei particolari strumenti musicali, adatti ad accompagnare il canto e componenti indispensabili dell'educazione musicale dei giovani nobili,<sup>28</sup> è funzionale alla rappresentazione allegorica dei valori nobiliari dei Chiaromonte enunciati dalle immagini. Le tre suonatrici sembrano presentare un adeguato gruppo, che non si esclude possa appartenere al ceto nobiliare, impegnato a condividere un momento musicale collettivo e a svolgere il ruolo di rappresentanza richiesto alle donne nelle occasioni sociali.<sup>29</sup>

Alle spalle delle suonatrici, nel pannello 151, sono raffigurati tre guerrieri crociati con le spade sguainate che hanno appena ucciso un gruppo di 'infedeli', ancora sanguinanti ai loro piedi, feriti e in atteggiamento di terrore o con la testa mozzata (Fig. 5).<sup>30</sup> Il distintivo della croce di Gerusalemme indossato dai tre guerrieri sembrerebbe alludere alle imprese e all'impegno della famiglia Chiaromonte in difesa della cristianità.<sup>31</sup> Si stabilisce una relazione fra le tre fanciulle impegnate nell'esecuzione musicale tra gli alberi in fiore e i tre crociati che fanno massacro di Musulmani raffigurati nei vicini pannelli. Le immagini sembrerebbero rinforzare il simbolismo e l'accostamento per contrasto dei contigui lacunari 3 e 152 suggerito dalla presenza dell'*homo selvaticus* e della fanciulla con il fiore.<sup>32</sup>

È molto significativo che l'*homo selvaticus* sia presente anche nel lacunare 175 dopo una successione di cinque pan-

nelli con scene di lotta di crociati contro gli 'infedeli' che richiamano il rapporto tra bene e male e tra civile e selvaggio.<sup>33</sup> Sono raffigurati due uomini, forse nell'atteggiamento di lotta o, più probabilmente, della danza armata che, sin dall'antichità, era legata agli esseri non inseriti nel sistema civilizzato (Fig. 6).<sup>34</sup> Il loro corpo è coperto da lunghi peli e il viso è racchiuso tra chioma e barba. I due uomini tengono nella destra una clava; nella sinistra, un lungo panno, come uno scudo che ricade in basso.<sup>35</sup>

La raffigurazione dell'*homo selvaticus* costituisce uno dei motivi ricorrenti, oltre che sul soffitto palermitano, anche nell'iconografia profana dei paesi del Nord Europa. Al motivo leggendario dell'uomo selvaggio riconducono molte allusioni della poesia popolare e della poesia siciliana che, come nella lirica trobadorica, richiama il comportamento dell'*om sauvage*, che canta felice quando c'è tempesta e piange infelice, quando fa bel tempo.<sup>36</sup> Come già in quelle dell'antichità, le raffigurazioni dell'*homo selvaticus* nel soffitto di Palermo sembrano rappresentare simbolicamente chi vive ai margini e non all'interno della comunità.<sup>37</sup>

## 2. Scene d'amore e di danza

Nella trave III B 167 è raffigurata una scena con un cavaliere in lotta contro il drago seguita da quattro episodi d'amore e di danza.<sup>38</sup> Nel primo di questi una figura maschile ai piedi di un castello bacia una fanciulla che si allunga verso di lui; nel secondo e terzo i due innamorati sono abbracciati e

<sup>27</sup> Baines 1995: 230-231.

<sup>28</sup> Per la diffusione del canto accompagnato e sull'apprendimento musicale dei giovani nobili, cfr. Gallo 1992: 95-104.

<sup>29</sup> Casagrande 2009: 105-106.

<sup>30</sup> Per la diffusione del tema figurativo connesso ai Crociati che uccidono gli 'infedeli', cfr. Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 119, n. 11.

<sup>31</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 113-114.

<sup>32</sup> Sembra raffigurato «con molto anticipo quel che in epoca di rinnovato feudalesimo Claudio Monteverdi chiamerà canti guerrieri et amorosi». Bologna 2002<sup>2</sup>: 171.

<sup>33</sup> Per gli aspetti musicali e di danza legati alla vittoria dei Cristiani sugli 'infedeli' nella cultura tradizionale siciliana, cfr. D'Agostino 1999: 71-75.

<sup>34</sup> Per la danza armata, si veda Lorenzetti 1991.

<sup>35</sup> La clava è l'attributo che compare in tutte le raffigurazioni dell'uomo selvaggio del soffitto dello Steri. Tale attributo è costante anche nelle raffigurazioni scultorie delle cattedrali spagnole, dove, nelle scene di lotta, l'uomo selvaggio prende il nome di *maceros*. Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 124-125.

<sup>36</sup> Morini 1996: 572, n. 161.

<sup>37</sup> Nagy 1994: 763.

<sup>38</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: fig. 9; Vergara Caffarelli 2009: 89.

sembra stiano toccandosi vicendevolmente le labbra. Il gesto potrebbe alludere alla solenne promessa di matrimonio e al laccio d'amore che segna l'inizio dell'unione fisica, sancendone simbolicamente l'indissolubilità.<sup>39</sup> La scena si conclude con una danza eseguita dai due giovani e da due personaggi anziani dietro i quali vi sono due suonatori, forse appartenenti al ceto nobiliare o alla cavalleria,<sup>40</sup> che indossano raffinati abiti di colore differente. Le due figure maschili reggono una lunga tromba da cui pende uno stendardo rosso e bianco con lo stemma dei Chiaromonte composto da cinque monti in argento in campo rosso (Fig. 7).<sup>41</sup>

La scena della lotta contro il drago potrebbe essere una versione della storia di Tristano e un'ulteriore presenza del tema figurativo legato al personaggio nei dipinti del soffitto.<sup>42</sup> La mancanza della corona regale sul capo della fanciulla raffigurata, portata da Isotta in tutte le altre scene della Sala Magna, pone dubbi sull'identificazione dei personaggi. L'episodio della lotta contro il drago rievoca anche la leggenda di San Giorgio, santo protettore dei Chiaromonte, raffigurato altre due volte nel soffitto.<sup>43</sup> Il condottiero avrebbe liberato una fanciulla destinata ad essere sacrificata al drago e festeggiato con lei e la sua famiglia l'avvenimento prima che l'imperatore Diocleziano gli imponesse invano di rinunciare alla sua fede.<sup>44</sup>

Tuttavia, potrebbe trattarsi di una esecuzione musicale e di danza nel contesto nuziale di appartenenti ad un casato nobiliare, che potrebbe essere quello dei Chiaromonte, o del riferimento al tema medievale dell'*Estat des ages de gens*.<sup>45</sup>

### 3. «Esbatelements d'enfants»

Il gioco dei dodici putti nudi e alati della trave v A 30 è inserito all'interno di un porticato di dodici arcate a tutto tondo, rette da esili colonne tortili sormontate da un capitello gotico. I putti divisi in sei coppie, che forniscono il ritmo all'intera raffigurazione della trave,<sup>46</sup> sono dediti ad altrettante diverse attività caratterizzate da un vivace movimento e dalla danza (Fig. 8).<sup>47</sup>

Il primo putto danza tenendosi la caviglia destra e reggendosi con la mano sinistra alla colonna. Il compagno che lo segue, anch'esso appoggiato ad un fusto vegetale, sembrerebbe suonare uno strumento a fiato che lo stato di conservazione delle pitture non permette di identificare. La seconda coppia è formata da due putti danzanti che suonano un lungo corno,<sup>48</sup> rivolti l'uno verso l'altro. I putti della terza coppia suonano un liuto e uno strumento ad arco volgendo il viso verso l'alto, forse nell'atteggiamento del canto, ed eseguendo ampi movimenti di danza. La quarta coppia, impegnata in un duello con le spade e gli scudi, sembrerebbe eseguire una danza armata.<sup>49</sup> Davanti al nono putto che suona una lunga tromba, di cui rimane raffigurato il solo padiglione, vi è un altro compagno che sta sguainando o rinfoderando la spada. La serie è chiusa da un putto che sta sventrando un pesce e un altro che gli porge il coltello.

Il tema figurativo degli *Esbatelements d'enfants* è diffuso nel Medioevo e sembra riallacciarsi sia alla tradizione classica che a quella cristiana.<sup>50</sup> Il soggetto presenta una serie di occupazioni umane affidate a piccole figure di putti o di angeli

<sup>39</sup> Frugoni 1977: 901-963.

<sup>40</sup> Come in Oriente, in Europa i suonatori di tromba godevano di privilegi sociali. Cfr. Sachs 1996: 329-330; Monk 1995: 308.

<sup>41</sup> Per la presenza dello stemma dei Chiaromonte, cfr. Bologna 2002<sup>2</sup>: 91-95, tavv. XIV, a e XVI; 178, tav. XXXIII.

<sup>42</sup> Per la presenza del tema legato a Tristano sul soffitto, cfr. Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 137-156; Vergara Caffarelli 2009: 27.

<sup>43</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 114; Bologna 2002<sup>2</sup>: 244.

<sup>44</sup> Kleinberg 2007: 37-40.

<sup>45</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 175-176.

<sup>46</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 207-208.

<sup>47</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 104.

<sup>48</sup> Analogo è lo strumento suonato dai putti del fregio della trave v A 7 con rosoni vegetali e altre figure inscritte. Cfr. Vergara Caffarelli 2009: 84.

<sup>49</sup> Si veda Sachs 1996, 370-371; Guizzi 2002: 15.

<sup>50</sup> Cfr. Winternitz 1982: 58-59; van Marle 1931: 187. Negli affreschi del Palazzo Branda a Castiglione Olona e in quelli della sala d'oro del castello di Torrechiara sono raffigurati putti che suonano strumenti musicali, lottano o rincorrono pavoni e scimmie. Si veda Toesca 1912: 574-588.

che esternano la loro gioia con la musica e la danza, anche durante attività agresti e domestiche.<sup>51</sup>

#### 4. Figure di suonatori e di suonatrici alate e caudate

La trave v B 179<sup>52</sup> presenta una serie di suonatori e di suonatrici alate con ali e coda di pesce sedute<sup>53</sup> o in piedi che verosimilmente sono delle Sirene (Fig. 9). Le figure sono inserite all'interno di un fregio di clipei, che sembrerebbe richiamare la rappresentazione allegorica del cielo,<sup>54</sup> e di cerchi a punte di diamante. Il fregio è delimitato da un bordo a quadrifogli traforati di chiara impronta persiana.<sup>55</sup>

Le figure femminili alate sono rappresentate ai lati di uno stemma con sei palle nere in campo bianco, appartenente agli Alagona, una delle quattro grandi famiglie baronali della Sicilia con la quale Manfredi Chiaromonte condivideva un disegno politico finalizzato a creare l'alleanza di tutte le forze cristiane del Mediterraneo.<sup>56</sup> Davanti allo stemma vi è una figura androgina alata che suona la viella (Fig. 10). A sinistra, il primo gruppo di suonatrici è composto da tre donne alate, la prima delle quali suona un liuto, la seconda un organo portativo<sup>57</sup> e la terza uno strumento musicale non più chiaramente distinguibile, forse una ribeca con cavigliere a falcetto e a terminazione zoomorfa.<sup>58</sup> Il secondo gruppo è composto

da tre Sirene e da una figura femminile alata<sup>59</sup> che suona uno strumento a fiato, inserita all'interno del cerchio a punta di diamante. La prima Sirena suona un aerofono a due canne, la seconda una viella e la terza un organo portativo.

La prima documentazione figurativa della Sirena con la coda di pesce è nel bassorilievo copto di Ahnas del IV-V secolo che presenta due figure femminili caudate inserite in un contesto ornamentale e non narrativo.<sup>60</sup> Una precoce attestazione letteraria è in una descrizione contenuta nel *Liber monstrorum de diversis generibus*, una raccolta di esseri mirabilmente difformi, risalente alla fine del VII e l'inizio dell'VIII secolo.<sup>61</sup> Le Sirene sono descritte come fanciulle marine, che seducono i marinai con la bellezza del corpo e la dolcezza del canto. Tuttavia, è nelle enciclopedie mitografiche, nel *Physiologus greco*, poi tradotto in latino, capostipite e ispiratore dei bestiari medievali, e nei bestiari stessi, che vanno rintracciate le origini della Sirena e la sua metamorfosi da donna-uccello a donna-pesce.<sup>62</sup> Nello scritto di un ignoto narratore, identificato in passato con Lattanzio Placido, erudito vissuto forse nel V secolo, le Sirene sono presentate come esseri viventi in mare.<sup>63</sup> Come le Muse, esse hanno una voce melodiosa che spinge i naviganti a gettarsi in mare per ascoltarle e a morire. Fino a metà corpo hanno forma umana, per l'altra metà di uccello, tuttavia hanno zampe d'oca e sono capaci di nuotare. Il processo di trasformazione, dovuto anche ai mutamenti dell'iconografia delle Sirene nei manoscritti miniati,<sup>64</sup> investe il cosiddetto *Physiologus latino*, circolante nell'VIII secolo.

<sup>51</sup> La raffigurazione di un altro putto che danza tra i fiori è nella trave xxii B 282. Si veda Vergara Caffarelli 2009: 127.

<sup>52</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 168, tav. XIII, a, fig. 10; Vergara Caffarelli 2009: 93.

<sup>53</sup> Si tratta probabilmente di donne-angelo.

<sup>54</sup> Per la funzione allegorica della raffigurazione del cielo nell'arte medievale, cfr. Bussagli 1993: 740.

<sup>55</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 121.

<sup>56</sup> L'intento era quello di cacciare i corsari tunisini, nemici comuni. Da questa operazione Manfredi Chiaromonte sperava di ristabilire la sua signoria nelle isole Gerba e Kerkene delle quali aveva ottenuto nel 1388 l'investitura del Papa Urbano VI. Cfr. Giunta 1980: pp. 351-352. Oltre ai Chiaromonte, ai Ventimiglia e agli Alagona, l'altro potente casato del Trecento siciliano era quello dei Peralta. Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 94. Si veda inoltre Bologna 2002<sup>2</sup>: 91-92.

<sup>57</sup> Per l'organo portativo, cfr. Sachs 1996: 336; Clutton 1995: 53. Si vedano anche Staiti 2002: 332; Dessì 2008.

<sup>58</sup> Cfr. Sachs 1996: 326, fig. 79; Boyden 1995: 112-113.

<sup>59</sup> Per la presenza di angeli suonatori nella pittura del Trecento e Quattrocento, cfr. Winternitz 1982: 54-121 e Staiti 1997: 30-31 a cui si rimanda per la bibliografia.

<sup>60</sup> Leclercq-Marx 1997: 65-67.

<sup>61</sup> Bologna 1977: 42 e 77. Si vedano inoltre Bettini e Spina 2007: 136; Faral 1973: 433-506.

<sup>62</sup> Per le metamorfosi della Sirena da donna-uccello a donna-pesce e i possibili apparentamenti con altre figure mitiche e collegamenti con la Sicilia, si veda Bettini e Spina 2007: 112-115 e 136-144 con ampia bibliografia precedente.

<sup>63</sup> Bettini e Spina 2007: 34.

<sup>64</sup> Muratova 1985: 1321, tavv. III, 3 e v, 8.

Nel XII capitolo dedicato a questi esseri viene descritta la pericolosità del loro canto in grado di attirare i naviganti ammalinandone orecchi e sensi, fino a farli addormentare. Una volta assopiti, li aggrediscono e li fanno a pezzi. Sebbene siano descritte come tre fanciulle per metà uccelli, l'una cantatrice, le altre suonatrici di strumento a fiato e a corda, le Sirene del *Physiologus latino* vivono nelle onde generate da Venere e sono simbolo degli inganni muliebri e della lussuria.<sup>65</sup> Nella didascalia ecfraistica del bestiario romano del XII secolo di Philippe de Thaün,<sup>66</sup> il cui manoscritto originale prevedeva la presenza di illustrazioni, forse eseguite dallo stesso autore, le Sirene sono presentate come allegoria delle ricchezze del mondo. Sebbene abbiano penne e piedi d'uccello e coda di pesce, sono donne sino al ventre che inducono al peccato la nave e il marinaio, simboli dell'anima e del corpo.<sup>67</sup> Un secolo più tardi, il *Bestiaire* di Gervaise<sup>68</sup> semplifica la raffigurazione: la Sirena è femmina sino all'ombelico e pesce sotto la vita. Con il loro canto le Sirene diletano i marinai che, quando si sono addormentati, vengono uccisi e divorati. La loro azione è simile a quella del diavolo che attira tutti coloro che amano maghi, danzatrici e giullari.<sup>69</sup> A metà del XIII secolo il Be-

*stiaire d'Amours* di Richard de Fournival, accompagnato da miniature trasferite dalla tradizione letteraria all'iconografia contemporanea, descrive tre specie di Sirene, due delle quali sono metà donne e metà pesce, la terza è metà donna e metà uccello.<sup>70</sup> Ciascuna specie è formata da suonatrici di strumenti a fiato e a corda, che accompagnano il loro canto. La loro melodia è tanto piacevole che nessun uomo può udirle senza resistere ad avvicinarsi. Una volta vicino, il malcapitato si addormenta e viene ucciso dalle Sirene.<sup>71</sup>

Dalle testimonianze scritte e figurative<sup>72</sup> emerge che la Sirena, nella sua duplice condizione di donna-uccello o di donna-pesce, ha la grave colpa di uccidere l'uomo a tradimento. La sua musica e il suo canto fatale, simbolo delle insidie della parola, parlata o cantata, e delle tentazioni della conoscenza, sono una sventura per l'uomo che, una volta caduto nella trappola, è in suo potere. Tra coloro che diventano vittime vi sono anche gli uomini che ricorrono al matrimonio: non abbastanza forti da resistere alle passioni, vengono sedotti dalle donne che, una volta sposate, sono simili alle Sirene.<sup>73</sup>

Nella raffigurazione della trave v A 179<sup>74</sup> i decoratori hanno avuto cura di presentare due gruppi ben distinti, il primo composto da figure di donne-angelo musicanti, il secondo dalle Sirene.<sup>75</sup> Potrebbe essere espresso simbolicamente

<sup>65</sup> Morini 1996: 33. Il riferimento a Venere è forse un accenno alla trasformazione delle Sirene in prostitute descritta da Evemero da Messina, lo storico romanzesco di età ellenistica, vissuto nel III sec. a.C., noto per avere umanizzato le divinità. Di Afrodite riteneva che fosse una prostituta di Cinira, re di Cipro. Si vedano Bettini e Spina 2007: 140-141 e Morini 1996: 282, n. 50.

<sup>66</sup> Di Philippe de Thaün o Thaün si sa che era un poeta anglo-normanno, probabilmente originario di Caen, in Normandia, attivo nel XII secolo. Cfr. Morini 1996: 105-109.

<sup>67</sup> Morini 1996: 182-185.

<sup>68</sup> Per la possibile provenienza dall'area normanna di Gervaise, vissuto agli inizi del XIII secolo, si veda Morini 1996: 289-290.

<sup>69</sup> Bettini e Spina 2007: 141-142; Morini 1996: 306-308. Bollata da una serie di anatemi è la professione della giullaresca, danzatrice o suonatrice girovaga. Queste attività, legate al peccato della lussuria, erano considerate simili a quelle della pericolosa figura di Salomè che con le sue danze ammaliatrici aveva indotto il riluttante Eroe a decapitare Giovanni Battista. Canti e danze a cui partecipano le donne, considerate per questo vere e proprie sacerdotesse del demonio, sono paragonate ai riti diabolici in cui viene mimata la cerimonia religiosa. Si vedano Frugoni 2009: 445-446; Casagrande 2009: 106.

<sup>70</sup> Il *Bestiaire d'Amours*, composto intorno al 1250 dallo scrittore e troviere francese Richard de Fournival, propone una interpretazione fantastico-erotica dei bestiali. Cfr. Fournival 2009. Si veda anche Morini 1996: 365-368.

<sup>71</sup> Morini 1996: 382-385.

<sup>72</sup> Per la presenza delle illustrazioni nei bestiari medievali, talvolta eseguite dagli stessi autori sia in funzione didattica, che per fornire una sintesi dei tratti tipici degli animali, cfr. Morini 1996: 109.

<sup>73</sup> In un testo, attribuito in passato a san Bernardo, la donna sposata è paragonata ad una Sirena. Si veda Frugoni 2009: 426-427.

<sup>74</sup> Si segnala la presenza nella mensola della stessa trave dei segni-suoni *A ma mam Marmamamar* che potrebbero suggerire la ricerca e l'utilizzo dei segni alfabetici a scopo esoterico e cabalistico da parte dei pittori. Cfr. Bologna 2002<sup>2</sup>: 99.

<sup>75</sup> L'accostamento di angeli e Sirene è presente nel soffitto dipinto del XII secolo della Chiesa di San Martino a Zillis (Svizzera). Si vedano Murbach e Heman 1967; Bolgia 1999: 773.

mente il contrasto fra la virtù femminile e la corruzione seducente della Sirena, creatura d'amore e di morte.<sup>76</sup>

Non può essere escluso che la raffigurazione delle Sirene e delle donne-angelo musicanti (Muse?) sul tetto di Palermo richiami anche il loro indispensabile ruolo nell'architettura delle otto sfere celesti, che si muovono accompagnate dalla loro armonia, a cui fa riferimento Platone nel racconto di Er.<sup>77</sup> La funzione cosmogonica delle Sirene platoniche sembra risentire delle concezioni pitagoriche dell'armonia e della sua sostanza numerica a cui è legata anche un'altra interpretazione del mito delle Sirene del neoplatonico Proclo (v secolo d.C.). Nel commento alla *Repubblica*, Proclo identifica le otto Sirene con le Muse e sostiene che Platone le ha chiamate Sirene perché, se è vero che esse compongono quasi un coro armonico intorno ad un unico corifeo, l'anima del mondo, il filosofo voleva indicare la sostanza corporea per quell'accordo.<sup>78</sup>

### 5. La musica nel ciclo troiano

Le scene delle travi v A 31 (Fig. 11),<sup>79</sup> viii B 198<sup>80</sup> e ix B 204<sup>81</sup> appartengono al ciclo delle storie di Troia, uno dei temi favoriti dai decoratori delle dimore signorili contemporanee alle pitture dello Steri.<sup>82</sup> La serie troiana si snoda sopra otto travi, cinque delle quali hanno il commento delle iscrizioni che formano una specie di didascalia.

Le iscrizioni hanno consentito di riconoscere e di risalire agli episodi dell'*Historia destructionis Trojae* attribuito a Guido

delle Colonne.<sup>83</sup> L'opera, scritta in latino dal giudice messinese fra il 1272 e il 1287 per incarico del vescovo di Salerno Matteo della Porta, aveva presenti i testi dell'*Ephemeris belli troiani* e dell'*Historia de excidio Trojae*. I due libri attribuiti a Ditti Cretese e a Darete Frigio<sup>84</sup> erano la fonte di tutte le leggende troiane del Medioevo compresa quella scritta da Benoît de Sainte-Maure, il poeta francese, originario della regione di Tours, che nel decennio 1160-1170 compose il *Roman de Troie* in 30.000 ottosillabi, arricchendolo di elementi avventurosi, amorosi e decorativi.<sup>85</sup> Il *Roman de Troie* di Benoît avrebbe suscitato anche l'interesse degli artisti dei numerosi monumenti figurati realizzati durante il XIII e il XIV secolo che potrebbero avere avuto presente questa fonte della leggenda troiana.<sup>86</sup> In un poema del XIII secolo, l'*Intelligenza*,<sup>87</sup> vengono descritte le pitture di uno splendido palazzo che hanno come soggetto la leggenda di Troia. Il proposito espresso dal rimatore sembrerebbe fornire indicazioni precise agli artisti che, dall'iconografia descritta dalla parola, potevano trarre suggerimenti da impiegare per la pittura o per la scultura.<sup>88</sup> Nella *Historia destructionis Trojae* usata dai pittori del soffitto di Palermo come fonte testuale e forse anche figurativa,<sup>89</sup> Guido Delle Colonne dimostra di conoscere il poema del troviere Benoît de Sainte-Maure, pur senza citarlo mai.<sup>90</sup>

<sup>83</sup> Per la biografia e l'opera di Guido delle Colonne, si veda Chiantera 1956; Spampinato Beretta 1980: 415-416; Bottari 1980: 173-174. Per l'identificazione delle scritte con il testo dell'*Historia* di Guido delle Colonne, cfr. Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 157-160. Si veda inoltre Bologna 2002<sup>2</sup>: 179-180.

<sup>84</sup> Per le problematiche dell'attribuzione dei due libri a Ditti Cretese e Darete Frigio, cfr. Grillo 1988: 34-58.

<sup>85</sup> Per l'accoglimento della leggenda troiana nella letteratura e nell'arte nel tardo medioevo, cfr. McKendrick 1992: 71-80. Per il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, si veda Hansen 1971.

<sup>86</sup> Trebbi 2005: 48.

<sup>87</sup> Mistruzzi 1928: CLIII-CLVII.

<sup>88</sup> Per la complessa ricostruzione della relazione fra fonti figurative e letterarie, cfr. Bologna 2002<sup>2</sup>: 179-199.

<sup>89</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 169.

<sup>90</sup> L'opera dello scrittore siciliano ebbe fortuna grandissima, tale da oscurare la sua fonte. Se ne fecero tre versioni in francese, due in castigliano, tre in tedesco, due in fiammingo, due in inglese. Un notaio di Firenze, ser Filippo Ceffi, ne diede

<sup>76</sup> Mancini 2005: 226.

<sup>77</sup> Platone, *Repubblica* x 614a-621d. Sull'argomento si vedano Boyancé 1946: 3-16; Bettini-Spina 2007: 107-109.

<sup>78</sup> Festugière 1970: 192-196.

<sup>79</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 164; Bologna 2002<sup>2</sup>: 180; Vergara Caffarelli 2009: 92.

<sup>80</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 165-166; Bologna 2002<sup>2</sup>: 179, fig. 19; Vergara Caffarelli 2009: 98.

<sup>81</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 165-166; Bologna 2002<sup>2</sup>: fig. 20; Vergara Caffarelli 2009: 99.

<sup>82</sup> Bandinelli Predelli 1986: 13-21; Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 159-160.

Le scritte *Recederunt furtim Medea et Jason. Jason et Hercules. Castore et Pollux. Classis Grecorum et Reges urbem Troye destruxeru[nt]* riproducono letteralmente nella fascia inferiore della trave v A 31 il testo del vi capitolo della *Historia* di Guido delle Colonne. La prima scena si riferisce ancora alla storia di Medea e Giasone<sup>91</sup> e rappresenta la nave degli Argonauti con la quale i due amanti abbracciati lasciano la città del re Oeta. Le due scene seguenti affrontano il racconto della prima distruzione di Troia. Il primo episodio ha come protagonisti Eracle e Giasone che si recano a Sparta. Sul trono della città vi sono Castore e Polluce ai quali Eracle e Giasone chiedono alleanza e li informano della cattiva accoglienza loro riservata da re Laomedonte, che li aveva respinti a Troia. Nel secondo episodio della scena l'esercito sbarca a Troia con una nave nella quale vi sono soldati armati di spade e rematori. Spicca dal gruppo un suonatore con una lunga tromba.

L'esercito greco affronta quello del re Laomedonte che nello scontro viene ferito a morte. Dagli edifici della città di Troia, assediata dalla cavalleria, le donne assistono preoccupate. La storia prosegue nelle scene della trave v A 189 dove è raffigurata la fine della città di Troia, la cattura di Esione, sorella di Laomedonte, la ricostruzione di Troia e il corteo di nobili guidati da re Priamo, figlio ed erede di Laomedonte.

La sequenza di scene della trave viii B 198 (Fig. 12) ha come soggetto la vendetta di Priamo per il rapimento di Esione. Nel primo quadro il re è sul trono e indica ai troiani la scena che sta descrivendo, dove la sorella appare in visione scarmigliata e scalza e trattenuta con la forza da due sgherri. Il secondo quadro raffigura Paride e Deifobo, figli

di Priamo che, per vendicare l'oltraggio subito dalla zia Esione, si imbarcano per raggiungere la Grecia e rapire una regina. Nella nave, dove i marinai sono impegnati a remare, spiccano la figura di Paride, che tiene il pomo della discordia, e di Deifobo che suona una lunga tromba. Dallo strumento pende uno stendardo, legato all'estremità e alla ghiera convessa, che marca l'inizio di uno dei segmenti della tromba.<sup>92</sup>

Nel terzo quadro è rappresentata la nave che giunge a Cipro dove si trova la regina Elena, moglie di Menelao, re di Sparta, in pellegrinaggio al tempio di Afrodite. Paride, che si innamora a prima vista di Elena, è proteso verso la regina. L'ultimo quadro presenta la terribile mischia scatenata dal rapimento di Elena da parte dei troiani che trascinano la regina sulla nave. Lo scontro avviene davanti alla gradinata del tempio di Afrodite, raffigurato come una chiesa gotica a tre navate, dove giacciono a terra i soldati morti.

La narrazione prosegue nelle scene della trave ix B 204 (Fig. 13). La regina entra nella città di Troia su un cavallo, tenuto per le briglie da Priamo, seguita da un gruppo di soldati. Precedono il corteo Paride, che avanza tenendo il pomo in mano, e tre personaggi che indossano lo stesso copricapo e hanno le medesime dimensioni dei dignitari a cavallo della città di Troia.<sup>93</sup>

Rivolti verso il seguito, il primo pizzica un salterio a forma di trapezio rettangolo, gli altri due suonano verosimilmente uno strumento ad arco e a uno corde pizzicate. Il secondo quadro presenta le mura, le torri e le costruzioni di Troia dove la folla gaudente si raduna battendo le mani alla nuova regina. Dalla prima torre sporge una figura femminile, forse Ecuba, moglie di Priamo. La scena raffigurata ha una puntuale corrispondenza nel vii capitolo dell'*Historia destructionis Trojae* di Guido delle Colonne:<sup>94</sup> «Pervenientibus enim eis ad civitatis portam, ubi multitudo populi infinita profluxerat gaudia celebrans et immensa tripudia omni

un volgarizzamento nel 1324 e successivamente nel 1333 Mazzeo Bellebuoni da Pistoia ne redasse un'altra versione. Di poco posteriore la terza versione anonima della quale si ha il testo in siciliano. Si veda Chiantera 1956. Per la versione in siciliano, cfr. Di Marzo 1863.

<sup>91</sup> Il primo nucleo della storia di Giasone e Medea e della conquista del Vello d'Oro da parte degli Argonauti è nella trave iv A 25 ed è replicata con qualche variante nella trave v B 178. La narrazione segue nella trave iv B 174, poi nella v A 31 e si conclude nella trave v B 180. Cfr. Vergara Caffarelli 2009: 27.

<sup>92</sup> Cfr. Sachs 1996: 246, fig. 55; Monk 1995: 300-301.

<sup>93</sup> Si veda la scena della trave ix A 55. Cfr. Vergara Caffarelli 2009: 100.

<sup>94</sup> Griffin 1970.

genere musicorum, Rex Priamus primo descendit ab equo et reginam Helenam pedes habenis aureis equi sui in multitudine majorum Trojae et multa veneratione deducit». Un confronto con questo episodio è offerto dal mosaico della Cattedrale di Pesaro, dove l'entrata di Elena a Troia dopo il rapimento, è accompagnata da un suonatore di strumento a corde, forse un'arpa.<sup>95</sup>

Nel terzo e ultimo quadro la folla è accalcata davanti al tempio di Pallade presentato come una chiesa gotica. Rivolti verso la cerimonia nuziale che si sta svolgendo davanti al tempio, sono raffigurati gli stessi suonatori presenti al corteo che ha accompagnato l'arrivo di Elena, disposti in ordine invertito. Ad essi si aggiungono un personaggio accovacciato, che percuote con i mazzuoli, forse terminanti a testina, il centro di due tamburi che sembrerebbero di differenti dimensioni. Gli strumenti sono sistemati sul terreno ed inclinati non verso il suonatore, ma dall'altra parte, probabilmente per agevolare il movimento della percussione.<sup>96</sup> Sovrastano il gruppo di musicisti due suonatori con lunghe trombe.<sup>97</sup> Le nozze sono celebrate da un vescovo mitrato, dietro il quale si innalza il Palladio, una statuetta del dio Eros posta sopra un'asta processionale, che congiunge le mani agli sposi. Dietro Elena, la piccola Ermione regge il

mantello nuziale alla madre. Dalla porta del tempio avanza Cassandra che tiene il libro delle profezie aperto e sta per lanciare la tremenda previsione della fine di Troia.

## 6. Lo strumento musicale spezzato

Le raffigurazioni della trave XI A 65 pongono problemi di identificazione del tema e dei personaggi della scena, anche per lo stato di conservazione delle immagini. A complicare la lettura è la sua continuità con la scena della trave XI B 214 affiancata e in evidente rapporto con le immagini della trave XI A 65.<sup>98</sup>

Nel primo quadro è raffigurato un vecchio che parla con una giovane donna incoronata; nel secondo, davanti a un drago minaccioso, la stessa donna incoronata giace a letto fra le braccia di un giovane che non porta la corona; il terzo quadro della trave XI B 214 presenta il parto della donna con la corona, probabilmente conseguenza dell'amplesso consumato con il giovane non coronato (Fig. 14).

La storia riprende nel primo quadro della scena della trave XI A 65 dove, sullo sfondo di un paesaggio alberato, si sta svolgendo un banchetto. Un re, che sembrerebbe avere sul petto il giglio franco-angioino, e una regina incoronati siedono dietro un'ampia tavola. Alla loro destra vi sono tre giullari, che indossano un berretto a punta, e compiono vivaci movimenti dietro un tavolo di piccole dimensioni (Fig. 15).

Come le due ancelle e il paggio, i due personaggi regali hanno espressione di stupore e di terrore e sono rivolti verso un grande mostro, che ha unghie ai piedi, ali da pipistrello, corpo di serpente e testa da grifo. Il drago, che sta arrivando in volo, sembrerebbe insidiare la regina, sussurrandole le parole della tentazione o protendendo le mandibole schiuse verso la bocca di lei.<sup>99</sup>

<sup>95</sup> «Una nave bireme, che reca guerrieri e dame, è preceduta da un'altra figura maschile e da due donne che sembrano abbracciarsi, una di queste velata, poggia sulla scaletta della bireme. In alto a sinistra sono ancora parzialmente leggibili due leoni che si affrontano, su di un fondo geometrico, probabilmente un emblema araldico; sotto si trovano un suonatore di arpa (?) e una donna sul cui capo è la scritta *Iohannis Derna*, indicante o il nome del suonatore poeta o l'offerente del riquadro. A destra una grande scacchiera con ai lati due guerrieri, probabile collegamento con il sottostante episodio troiano (Ulisse e Palamede giocano a scacchi durante l'assedio di Troia). A prua sventola sul pennone della bireme l'orifiamma con un'aquila, in riferimento o all'arma dei troiani o in relazione con l'arma gentilizia del committente del pannello (forse una possibile connessione con gli Estensi governatori a Pesaro nel XIII sec.). A sinistra in alto, in verticale la scritta *Paris rex Trog(a)e Menelau(m) privat Helenae p(er) q(uam) Troja perit, (Grae)cia l(a)eta redit*. Si tratterebbe della raffigurazione del ratto di Elena o del ritorno di Elena dopo la distruzione di Troia». Trebbi 2005: 48.

<sup>96</sup> Potrebbe trattarsi delle naqqāra giunte in Europa dopo le Crociate. Cfr. Sachs 1996: 294; Blades 1995: 354.

<sup>97</sup> Cfr. Sachs 1996: 246, fig. 55; Monk 1995: 300-301.

<sup>98</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 174; Bologna 2002<sup>2</sup>: figg. 30-31; Vergara Caffarelli 2009: 104-105.

<sup>99</sup> Il drago descritto nel *Bestiaire d'amours* di Richard de Fournival non morde nessuno, tuttavia avvelena leccando con la lingua. Il mostro è paragonato a coloro

Nel secondo quadro un giovane sta entrando attraverso una porta in una stanza dove, dietro sbarre di ferro, è inginocchiato un cavallo pezzato che ha un corno al centro del capo. Potrebbe trattarsi di un Unicorno, simbolo dell'esaltazione della virtù femminile.<sup>100</sup> L'ultimo quadro presenta un'alta cattedra con tre alti gradini, alla cui sommità è seduto un giovane sovrano. Ai piedi della scala<sup>101</sup> un uomo anziano, vestito con abito dottorale orlato di vejo, tiene con la mano sinistra uno strumento a corde spezzato, con manico ricurvo terminante a testa di leone (Fig. 16).<sup>102</sup> Rivolto verso l'adolescente e con la mano destra sollevata, sembrerebbe perorare o tenere qualcosa.<sup>103</sup> A sinistra, la figura posta al centro di un gruppo di tre personaggi regge una trave del tetto.

Il mistero su questa scena è fitto. Tra le proposte di lettura vi è quella di riconoscervi la storia del figlio del diavolo, una delle più diffuse leggende medievali,<sup>104</sup> e quella del banchetto di Fineo infestato dall'arrivo delle Arpie.<sup>105</sup> Più convincente è l'interpretazione delle immagini come evocazione di un argomento, forse di origine classica,<sup>106</sup> conosciuto nel Medioevo e incentrato su una donna e sulle conseguenze dei suoi amori illeciti.<sup>107</sup> In mancanza di riferimenti letterari

ai quali fanno finta di essere leali ma non sanno mantenere alcun segreto e colpiscono tradendo con le parole. Cfr. Morini 1996: 415.

<sup>100</sup> Per la simbologia dell'Unicorno, cfr. Morini 1996: 39-41. L'animale fantastico è raffigurato altre volte nel soffitto. Si veda Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 198-199.

<sup>101</sup> Nella *Scala delle Virtù*, una miniatura tratta dall'*Hortus deliciarum* di Herrad di Hohenbourg del XII secolo, è raffigurata una scala sulla quale cercano disperatamente di salire i cristiani, rappresentati secondo le loro scelte di vita. Le donne occupano i gradini più bassi perché sono le prede più facili del demonio e sono esse stesse l'incarnazione della tentazione. Cfr. Frugoni 2009: 431-432.

<sup>102</sup> Si tratta probabilmente di una ribeca, strumento ad arco che presenta cavigliere a falcetto, la cui denominazione deriva dall'arabo *rabāb*. Cfr. Sachs: 326; Baines 1995: 228-229.

<sup>103</sup> Potrebbe trattarsi dell'arco, tuttavia lo stato di conservazione dell'immagine non consente di essere più precisi.

<sup>104</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 133-134.

<sup>105</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 174-175.

<sup>106</sup> Per il tema figurativo della cetra spezzata nella ceramica attica e magno-greca, cfr. Arias 1995: 33-52.

<sup>107</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 199-180.

e figurativi, resta sconosciuto il significato della presenza dello strumento musicale spezzato.

### 7. Suonatrici in groppa ai leoni

Fa parte di una serie di scene del soffitto di difficile comprensione quella del fregio della trave xv B 240<sup>108</sup> dove sono raffigurate due donne sedute sul dorso di leoni<sup>109</sup> tra elementi paesistici e farfalle.<sup>110</sup> La prima sembrerebbe suonare con l'indice della mano destra un organo portativo, di cui si conserva la parte inferiore. La seconda suona un liuto, che presenta un lungo manico e una piccola cassa piriforme, tenendo il plettro nella mano destra (Fig. 17).<sup>111</sup>

### 8. Danzatrici?

Le figure femminili della trave xviii A 107, poste all'interno di tabernacoli, compiono gesti accentuatamente orientali, forse di danza (Fig. 18).<sup>112</sup> Le prime due sono sedute e portano le mani davanti al corpo con movimenti rigidi; una terza raccoglie i frutti da un albero, la quarta sta di fronte ad un'altra fanciulla. Il quinto personaggio femminile ha le ali e compie gli stessi gesti delle prime due. Le immagini sembrerebbero il seguito della scena della trave xviii B 256 dove una figura in piedi compie movimenti rigidi con le mani (Fig. 19).<sup>113</sup>

<sup>108</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 204, fig. 35; Vergara Caffarelli 2009: 113.

<sup>109</sup> Per la presenza dell'immagine del leone nei bestiari, cfr. Muratova 1985: 1353.

<sup>110</sup> Nel *Bestiario moralizzato*, composto tra il XIII e il XIV secolo, che presenta frequenti analogie, di temi e di forma, con il cosiddetto bestiario del siculo-toscano Chiaro Davanzati (morto nel 1303), sono descritte le proprietà degli animali, utilizzate come metafore erotiche, nel solco della tradizione lirica trobadorica e poi siciliana. Il LIV sonetto descrive le farfalle come creature simili all'uomo peccatore. Come queste girano attorno alla luce, così l'uomo gira intorno alla donna, attratto pericolosamente dalla sua bellezza. Cfr. Morini 1996: 489 e 520.

<sup>111</sup> Per il liuto lungo, cfr. Sachs 1996: 299-300 e 320-322, fig. 75; Baines 1995: 223-224.

<sup>112</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 204, fig. 38; Vergara Caffarelli 2009: 119.

<sup>113</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 204, fig. 39; Vergara Caffarelli: 118.

Nel primo quadro è raffigurata una donna che dorme osservata minacciosamente da un drago, nell'ultimo una fanciulla che accarezza l'Unicorno. L'animale fantastico le si prostra davanti consentendo al cacciatore di trafiggerlo con la lancia. Il tema legato all'Unicorno, che costituisce una parte significativa del *Physiologus latino*,<sup>114</sup> compreso l'episodio del colpo mortale inferto dal guerriero, è connesso simbolicamente alla verginità e alla intimità femminile.<sup>115</sup> Le raffigurazioni presentano un'interessante contaminazione di elementi orientali e occidentali.<sup>116</sup>

### 9. La suonatrice a caccia

Nella raffigurazione della trave XIX A 113 vi è una giovane donna che suona il corno da caccia di colore avorio, forse l'olifante,<sup>117</sup> sorreggendolo con la mano destra e portando l'estremità verso l'alto (Fig. 20). Davanti a lei, una fanciulla regge una gabbia, posta ai piedi di un albero, che contiene un coniglio. Una terza donna tiene una cordicella con cui trattiene un falco bianco. Ai piedi del grande uccello, che ha ali spiegate ed è rivolto verso la figura femminile, è accovacciato un coniglio (Fig. 21).<sup>118</sup>

Il tema figurativo della donna che suona il corno o ammaestra il falco può forse essere considerato una femminizzazione del motivo iconografico della caccia, e dello strumento ad essa connesso, che nel soffitto è più legato alla sfera maschile.<sup>119</sup> Un esempio è offerto nel pannello 148 della trave centrale dove un cacciatore suona il corno du-

rante una battuta di caccia con il falco che si conclude con la cattura di un cerbiatto (Fig. 22).<sup>120</sup> L'arte della caccia con il falco che ha come protagoniste figure femminili potrebbe rappresentare simbolicamente le trame ordite dalla donna per attrarre l'uomo:<sup>121</sup> la raffigurazione evocherebbe il rischio per l'uomo dell'esercizio di prerogative maschili da parte della donna.<sup>122</sup>

### 10. La suonatrice di organo

Il fregio della trave XX A 119, che purtroppo ha ampie parti consunte, presenta una figura femminile seduta, che indossa un elegante vestito, intenta a suonare un organo positivo.<sup>123</sup> Lo strumento raffigurato, poggiato su due cavalletti, ha una cassa di colore rosso e presenta dodici canne cilindriche, aperte, con bocche inferiori, digradanti da sinistra verso destra (Figg. 23-24).<sup>124</sup>

Dietro lo strumento vi è un altro personaggio che, per lo stato di conservazione della pittura, non è identificabile. L'acconciatura e l'ampia scollatura dell'abito che lascia scoperto il collo suggeriscono di riconoscervi una figura femminile impegnata ad azionare i mantici dell'organo. Segue le due figure una maschera leonina, che costituisce il tronco di un albero i cui rami fuoriescono dalla bocca e dalle orecchie dell'animale, e una farfalla. Rivolta verso la suonatrice di organo, è una grande Sirena, con le ali e la coda di pesce, che forse in origine doveva essere anch'essa una suonatrice.<sup>125</sup>

L'immagine femminile della suonatrice di organo potrebbe rinviare all'illustrazione della personificazione della musica<sup>126</sup> o alle arti liberali.<sup>127</sup> La raffigurazione potrebbe

<sup>114</sup> Morini 1996: 106-107.

<sup>115</sup> Muratova 1985: 1346-1347.

<sup>116</sup> Per le interferenze orientali e occidentali in altre scene del soffitto, cfr. Bologna 2002<sup>2</sup>: 206.

<sup>117</sup> Si tratta di una forma di corno ricavato da una zanna di elefante, presente in Occidente dal X secolo. Lo strumento richiedeva un grande sforzo di fiato ed emetteva un suono potente udibile anche a grandi distanze. Cfr. Sachs 1996: 329.

<sup>118</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 200; Bologna 2002<sup>2</sup>: fig. 39, tav. XIV a; Vergara Caffarelli 2009: 120.

<sup>119</sup> Per il motivo figurativo della caccia nel soffitto dipinto di Palermo, cfr. Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 117-118.

<sup>120</sup> Vergara Caffarelli 2009: 136. Non risulta la presenza del suonatore di corno citata da Levi nell'ultimo quadro della scena XVII A 103. Cfr. Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 201.

<sup>121</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 207.

<sup>122</sup> Frugoni 2009: 441-442.

<sup>123</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: tav. XXXII b; Vergara Caffarelli 2009: 122.

<sup>124</sup> Una descrizione di organo positivo in Staiti 2002: 20, n. 35.

<sup>125</sup> Presenta caratteristiche analoghe alle Sirene della trave V B 179.

<sup>126</sup> Cfr. Seebass 1983: 77-78.

<sup>127</sup> Frugoni 2009: 437, fig. 20.

forse essere connessa con la presenza a Palermo del medico Perino proveniente da Corleone, come *mastru Simuni*, uno dei tre pittori del soffitto. Maestro di logica, di filosofia e di arti liberali, e coinvolto anche in delicate questioni politiche,<sup>128</sup> Perino godette della fiducia di Manfredi Chiaromonte che probabilmente gli affidò il progetto compositivo del soffitto di cui egli potrebbe essere la «mente organica».<sup>129</sup>

L'organo positivo, strumento polifonico e politimbrico, «tangibile e audibile figurazione sonora delle infinite armonie celesti», è emblema del nesso tra musica e verginità.<sup>130</sup> Come tale, a partire dal xv secolo, in area fiamminga e tedesca, in Spagna e in Francia, poi soprattutto in Italia, diverrà attributo principale di santa Cecilia.<sup>131</sup> Interessante che, nel contesto figurativo del fregio, alla presenza della donna che suona l'organo, forse simbolo della purezza che rende gli esseri umani simili agli angeli, sia accostata, probabilmente per contrasto, quella della Sirena, il cui canto lascivo infiamma i sensi, immagine negativa del potere seduttivo della donna.

### 11. Drôleries

Nelle travi v A 29 (Fig. 25), xxi A 127 (Fig. 26), xxi B 276 (Fig. 27) sono raffigurati singolari assemblee di personaggi maschili e femminili alati e mostruosi e di animali affrontati a due a due, impegnati a suonare strumenti musicali di potente sonorità.

Le due figure della trave v A 29 sono uomini sino alla vita e draghi con una lunga coda nel resto del corpo. Il primo percuote un tamburo appeso al braccio sinistro con una bacchetta che tiene nella mano destra e suona una lunga tromba che presenta un elemento di raccordo di forma sferica (Fig.

28). Lo strumento sembrerebbe simile a quello del secondo personaggio, purtroppo mal conservato.<sup>132</sup> Nella trave xxi A 127 resta traccia di un fuoco verso cui sono rivolti quattro guerrieri armati. Alla scena segue la raffigurazione di due personaggi maschili nudi e affrontati che suonano una tromba sopra cui è raffigurata una farfalla in volo che sembrerebbe elevarsi da un vaso che contiene fiori o frutti rotondi. Dietro al personaggio di destra è raffigurato un mostro, con testa e busto umani e corpo di serpente o di mostro marino, che suona una tromba ricurva. La rappresentazione sembrerebbe continuare nella trave xxi B 276 dove un cacciatore, che esce dalla testa di un leone, è rivolto verso una pantera (Fig. 29).<sup>133</sup>

Entrambi suonano una tromba rivolti verso un personaggio posto al centro che sembrerebbe avere la parte inferiore del corpo a coda di drago o formata da elementi vegetali. Il gruppo di figure che segue è composto da due figure che hanno la testa di cane. Quella a destra, che si muove sulle zampe anteriori, è rivolta verso uno strano personaggio che ha zampe di uccello e suona una tromba. Dalla sua testa esce un volatile che con il lungo becco colpisce una figura trattenuta dalla coda della figura a sinistra. Segue la raffigurazione di una grande figura femminile, forse una Sirena che tiene due code con le mani.<sup>134</sup> Verso di lei è rivolta una figura femminile alata che sembra avanzare velocemente suonando una tromba.

Si tratta di figure bizzarre e grottesche<sup>135</sup> di suonatori e suonatrici di cui non si può non notare l'analogia con quelle delle miniature inglesi.<sup>136</sup> La presenza di questi strani perso-

<sup>132</sup> Gabrici e Levi 2003<sup>2</sup>: 91-92; Bologna 2002<sup>2</sup>: 127-132; Vergara Caffarelli 2009: 92 e 124-125.

<sup>133</sup> Per le «proprietà» della pantera, cfr. Morini 1996: 55.

<sup>134</sup> La raffigurazione richiama la descrizione di Scilla del III Libro dell'*Eneide* (vv. 426-428). La creatura, fanciulla fino all'inguine, con volto umano, e un bel seno e enorme pesce con code di delfino e ventri di lupo in basso, vive sugli scogli assordati dai lividi cani. Si veda Bettini e Spina: 138-139.

<sup>135</sup> Per la presenza di queste figure fantastiche nei manoscritti, si veda Wirth 2008.

<sup>136</sup> Cfr. Abbate 1998: 107-114; Bologna 2002<sup>2</sup>: 128.

<sup>128</sup> Bresc 1970: 137-144.

<sup>129</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 222.

<sup>130</sup> Per la relazione fra musica e verginità e per l'evoluzione dell'immagine di santa Cecilia, si rimanda a Staiti 2002: 16-28.

<sup>131</sup> Le più antiche immagini della santa raffigurata con attributi musicali sono italiane. La prima è una miniatura databile al 1260, la seconda una statua datata al 1300. Cfr. Staiti 2002: 19-20, figg. 2-3.

naggi tra le raffigurazioni del soffitto di Palermo può essere legata allo scambio artistico e culturale intercorso tra la Sicilia e l'Inghilterra intorno al XII-XIII secolo<sup>137</sup> e alla presenza di miniatori inglesi che, durante il Trecento, erano attivi a Palermo e operavano nell'ambiente colto della città.<sup>138</sup> Le figure sono poste tra altri elementi ornamentali orientalizzanti simili alle raffigurazioni arabo-ispaniche<sup>139</sup> dei pannelli di legno scolpito della Casa de la Ciudad di Valenza del XVI secolo, dove simili personaggi mostruosi tengono il liuto, il tamburo e i cimbali.<sup>140</sup>

Le immagini musicali dei cicli pittorici dello Steri hanno evidenziato una notevole tempestività di informazione, da un lato rispetto ai rilevanti movimenti culturali verificatisi in Europa nel corso del Trecento e alla connessa produzione artistica, dall'altro rispetto al recupero di temi e motivi figurativi ripresi dall'antichità.<sup>141</sup>

Tranne alcuni esempi, emerge una sostanziale autonomia delle scene musicali nel loro complesso sia dai testi, sia dalle versioni iconografiche coeve. Sembra che i pittori siciliani abbiano avuto il proposito di adattare la presenza dei suonatori e degli eventi musicali alla narrazione figurata e ai diversi contesti iconografici. Anche nelle riprese di temi classici, l'attività dei decoratori pare rispondere ad un principio didattico-esemplificativo, prima che storico-narrativo, indirizzato ad esaltare o a denigrare il valore della donna. È in questa opposizione, come è stato evidenziato, che va ricercato il criterio di lettura delle scene musicali del soffitto senza trascurare la relazione con la sua unità concettuale sul piano iconografico più generale, conforme ad un modello della donna elaborato da una cultura fondamentalmente misogina.<sup>142</sup>

Le scene musicali rivelano una stretta connessione con il mondo aristocratico e presuppongono un internazionalismo «cortese» e una visione feudale del mondo che celebra la nobiltà come istituto e si avvia verso una progressiva laicizzazione culturale. Il tema legato alla donna si innesta e si intreccia con l'elogio della vita nobiliare e con l'orgoglio di casta espressi dalla presenza di particolari strumenti musicali, alcuni dei quali provenienti dalla sfera culturale islamica, particolarmente adatti ad accompagnare il canto e a celebrare i momenti significativi del ceto aristocratico o a rappresentarne il potere militare.

L'internazionalizzazione e l'apertura verso le tendenze artistiche e culturali che si incrociavano nel Mar Mediterraneo nel secondo Trecento, si manifesta nel soffitto dipinto di Palermo anche attraverso l'accoglimento di forme dell'arte spagnola e *mudèjar*, che gravitava intorno alle corti aragonesi e di Castiglia, di quella napoletana, prodotto diretto di quella angioina,<sup>143</sup> di quella franco-inglese<sup>144</sup> e delle rispettive eredità ed espressioni musicali. Nella reinterpretazione dei pittori dello Steri i protagonisti delle scene musicali diventano preziose presenze, funzionali alla glorificazione della corte di Manfredi III e dei suoi valori.

<sup>137</sup> Per i rapporti artistici tra Sicilia e Inghilterra nel Medioevo, cfr. Santucci 1981: p. 190; Muratova 1985: 1349-1355.

<sup>138</sup> Bologna 2002<sup>2</sup>: 128, n. 196.

<sup>139</sup> Si segnala che l'ultima parte del soffitto è quella che presenta un maggiore confronto con l'arte islamica. Si veda Bologna 2002<sup>2</sup>: 207.

<sup>140</sup> Byne e Stapley 1920: 78, tav. 20.

<sup>141</sup> Per la ripresa dei miti e temi musicali nell'iconografia del primo Rinascimento, cfr. Guidobaldi 1998: 171-178.

<sup>142</sup> Casagrande 2009: 88-128

<sup>143</sup> Bologna 1969; Perriccioli Maggese 1979.

<sup>144</sup> Santucci 1981: 187-192; Bologna 2002<sup>2</sup>: 237.

## ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Abbate 1998 = FRANCESCO ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma, Donzelli, 1998.

Arias 1995 = PAOLO ENRICO ARIAS, *La cetra spezzata (o la rabbia di Tamiri)*, in *Modi e funzioni del racconto mitico nella ceramica greca italota ed etrusca*. Atti del Convegno Internazionale, Raito di Vietri sul mare, 29-31 maggio 1994, Salerno, Centro studi salernitani 'Raffaele Guariglia', 1995, pp. 33-82.

Aurigemma 2004 = MARIA GIULIA AURIGEMMA, *Il cielo stellato di Ruggero II*, Milano, Silvana Editoriale, 2004.

Baines 1995 = ANTHONY BAINES, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Rizzoli, 1995.

Bandinelli Predelli 1986 = MARIA BANDINELLI PREDELLI, *La storia di Alessandro Magno nel palazzo Chiaromonte di Palermo*, «Prospettiva», 46, 1986, pp. 13-21.

Bettini e Spina 2007 = MAURIZIO BETTINI - LUIGI SPINA, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007.

Blades 1995 = JAMES BLADES, *Gli strumenti a percussione nell'orchestra*, in *Storia degli strumenti musicali*, a cura di Anthony Baines, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 354-378.

Blair 1999 = SHEILA S. BLAIR, *Soffitto. Islam*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 10, 1999, pp. 775-778.

Bolgia 1999 = CLAUDIA BOLGIA, *Soffitto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 10, 1999, pp. 767-775.

Bologna 1977 = CORRADO BOLOGNA, *Libro delle mirabili difformità*, Milano, Bompiani, 1977.

Bologna 1969 = FERDINANDO BOLOGNA, *I pittori della corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma, Bozzi, 1969.

Bologna 2002<sup>2</sup> = FERDINANDO BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo*, Palermo, Flaccovio, 2002<sup>2</sup>

Boyancé 1946 = PIERRE BOYANCÉ, *Les Muses et l'harmonie des sphères*, in *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, Paris, Pecqueur-Grat, 1946, pp. 3-16.

Boyden 1995 = DAVID D. BOYDEN, *Il violino*, in *Storia degli strumenti musicali*, a cura di Anthony Baines, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 50-64.

Bottari 1980 = STEFANO BOTTARI, *La cultura latina sotto gli Svevi*, in *Storia della Sicilia antica*, Napoli, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1980, 4, pp. 161-178.

Bresc 1970 = HENRI BRESCH, *Un épisode de la guerre de course: l'échec d'une ambassade sicilienne auprès de Martin, duc de Montblanc (1383)*, «Archivio storico per la Sicilia orientale», 66, 1970, pp. 137-144.

Byne e Stapley 1920 = ARTHUR BYNE - MILDRED STAPLEY, *Decorated wooden ceiling in Spain*, New York and London, Putnam's Sons, 1920

Bussagli 1993 = MARIO BUSSAGLI, *Cielo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 4, 1993, pp. 739-748.

Carapezza 1994 = PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *La musica dipinta*, «Nuove Effemeridi», 27, 1994, pp. 80-89.

- Casagrande 2009 = CARLA CASAGRANDE, *La donna custodita*, in *Storia delle donne. Il Medioevo*, a cura di Cristiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 88-128.
- Chiantera 1956 = RAFFAELE CHIANTERA, *Guido Delle Colonne, poeta e storico latino del sec. XIII e il problema della lingua della nostra primitiva lirica d'arte*, Napoli, Federico e Ardia, 1956.
- Clutton 1995 = CECIL CLUTTON, *L'organo*, in *Storia degli strumenti musicali*, a cura di Anthony Baines, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 50-64.
- D'Agostino 1999 = GABRIELLA D'AGOSTINO, *Mori e cristiani: dalla natura alla cultura*, «Archivio Antropologico Mediterraneo», 2, 1999, pp. 71-75.
- De Francisco 1997 = GIOVANNI DE FRANCISCO, *Il soffitto dipinto della cattedrale di Nicosia*, Enna, Il Lunario, 1997.
- Dessi 2008 = PAOLA DESSI, *L'organo tardoantico*, Padova, Clup, 2008.
- Di Marzo 1863 = GIOACCHINO DI MARZO, *Di un codice in volgare della storia di Troia di anonimo siciliano del secolo XIV*, Palermo, Lao, 1863.
- Faral 1973 = EDMOND FARAL, *La queue de poisson des Sirènes*, «Romania», 74, 1973, pp. 433-506.
- Festugière 1970 = André-JEAN FESTUGIÈRE, *Proclus, Commentaire sur la République*, III, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1970.
- Filangieri 2000 = CAMILLO FILANGIERI, *Steri e metafora. I Palazzi Chiaramontani di Palermo e Favara*, S. Agata di Militello, Zuccarello, 2000.
- Folena 1956 = GIANFRANCO FOLENA, *La Istoria di Eneas vulgarizzata per Angilu di Capua*, Palermo, Centro di studi filologici linguistici siciliani, 1956.
- Fournival 2009 = RICHARD DE FOURNIVAL, *Le bestiaire d'amour et la response du bestiaire*, a cura di Gabriel Bianciotto, Paris, Champion, 2009.
- Frugoni 1977 = CHIARA FRUGONI, *L'iconografia del matrimonio e della coppia nel Medioevo*, in *Il matrimonio nella società altomedievale*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1977, pp. 901-963.
- Frugoni 2009 = CHIARA FRUGONI, *La donna nelle immagini. La donna immaginata*, in *Storia delle donne. Il Medioevo*, a cura di Cristiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 424-457.
- Gabrics e Levi 2003<sup>2</sup> = ETTORE GABRICI - EZIO LEVI, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Palermo, L'Epos, 2003<sup>2</sup>.
- Gallo 1992 = FRANCO ALBERTO GALLO, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Giunta 1980 = FRANCESCO GIUNTA, *Il Vespro e l'esperienza della «Communitas Siciliae». Il baronaggio e la soluzione catalano-aragonesa dalla fine dell'indipendenza al Vicereame spagnolo*, in *Storia della Sicilia antica*, Napoli, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1980, 3, pp. 305-407.
- Gramit 1985 = DAVID GRAMIT, *The music paintings of the Cappella Palatina in Palermo*, «Imago Musicae», 2, 1985, pp. 9-49.
- Griffin 1970 = NATHANIEL EDWARD GRIFFIN, *Historia destructionis Troiae*, New York, Kraus, 1970.

- Grillo 1988 = ANTONINO GRILLO, *Tra filologia e narratologia. Dai poemi omerici ad Apollonio Rodio, Ilias Latina, Ditti-Settimio, Darette Frigio, Draconzio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988.
- Gudiol-Ricart 1955 = JOSÉ GUDIOL-RICART, *Pintura gótica*, in *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispanico*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1955, 9, pp. 35-48.
- Guidobaldi 1998 = NICOLETTA GUIDOBALDI, *I suoni ritrovati. La ripresa dei miti musicali nelle immagini del primo Rinascimento*, «Musica e Storia», 6, 1, 1998, pp. 167-192.
- Guizzi 2002 = FEBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2002.
- Johns 2010 = JEREMY JOHNS, *Gli strumenti*, in *La Cappella Palatina a Palermo*, Modena, Panini, 2010, pp. 498-509.
- Kleinberg 2007 = AVIAD KLEINBERG, *Storie di santi. Martiri, asceti, beati nella formazione dell'Occidente*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Leclercq-Marx 1997 = JACQUELINE LECLERCQ-MARX, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1997.
- Lima 2006 = ANTONIETTA IOLANDA LIMA, *Lo Steri di Palermo nel secondo Novecento*, Palermo, Flaccovio, 2006.
- Lorenzetti 1991 = ROBERTO LORENZETTI, *La moresca nell'area mediterranea*, Sala Bolognese, Forni, 1991.
- McKendrick 1992 = SCOT MCKENDRICK, *La vraye historie de Troye la grant: truth and romance in the late medieval story of Troy in literature and art!*, in *Why fakes matter: essays on problems of authenticity*, ed. Mark Jones, London, British Museum Press, 1992, pp. 71-80.
- Mancini 2005 = LOREDANA MANCINI, *Il rovinoso incanto. Storia di Sirene antiche*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Mistruzzi 1928 = VITTORIO MISTRUZZI, *L'Intelligenza*, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1928.
- Monk 1995 = CHRISTOPHER W. MONK, *Gli ottoni più antichi: cornetto, trombone, tromba*, in *Storia degli strumenti musicali*, a cura di Anthony Baines, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 299-318.
- Morini 1996 = LUIGINA MORINI, *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi, 1996.
- Muratova 1985 = XENIA MURATOVA, *I manoscritti miniati del Bestiario medievale: origine, formazione e sviluppo dei cicli di illustrazioni. I Bestiari miniati in Inghilterra nei secoli XII-XIV*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto Medioevo*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1985, pp. 1319-1363.
- Murbach e Heman 1967 = ERNST MURBACH - PETER HEMAN, *Zillis. Die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin*, Zürich & Freiburg, Atlantis, 1967.
- Nagy 1994 = ÁRPÁD M. NAGY, *Silvanus*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich e München, Artemis, 1994, 7, 1, pp. 763-773.
- Perriccioli Maggese 1979 = ALESSANDRA PERRICCIOLI MAGGESE, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Napoli, Società Ed. Napoletana, 1979.
- Pistilli 1999 = PIO FRANCESCO PISTILLI, *Sicilia. Secoli XIII-XIV*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1999, 10, pp. 605-611.
- Ráfols 19534 = JOSEP LLUSCÀ RÁFOLS, *Techumbres y artesanos españoles*, Barcellona, Labor, 1953<sup>4</sup>.

- Renda 2003 = FRANCESCO RENDA, *Storia della Sicilia. Dalle origini alla rivoluzione del Vespro*, Palermo, Sellerio, 2003.
- Rizzuto 2009 = FRANCESCO RIZZUTO, *Lo Steri e i palazzi dei Chiaromonte a Palermo*, in *Enrico Mauceri (1869-1966) storico dell'arte tra 'connoisseurship' e conservazione*, a cura di Simionetta La Barbera, Palermo, Flaccovio, 2009, pp. 389-394.
- Sachs 1996 = CURT SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1996.
- Santucci 1981 = PAOLA SANTUCCI, *La produzione figurativa in Sicilia dalla fine del XII secolo alla metà del XV*, in *Storia della Sicilia antica*, Napoli, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 5, 1981, pp. 139-230.
- Sardina 2003 = PATRIZIA SARDINA, *Palermo e i Chiaromonte: splendore e tramonto di una signoria. Potere nobiliare, ceti dirigenti e società tra XIV e XV secolo*, Caltanissetta e Roma, Sciascia, 2003.
- Scherer 1963 = MARGARET SCHERER, *The legends of Troy in art and literature*, New York, Phaidon Press, 1963.
- Seebass 1983 = TILMAN SEEBASS, *Prospettive dell'iconografia musicale*, «Rivista Italiana di Musicologia», 18, 1983, pp. 67-86.
- Spampinato Beretta 1980 = MARGHERITA SPAMPINATO BERETTA, *La scuola poetica siciliana*, in *Storia della Sicilia antica*, Napoli, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 4, 1980, pp. 387-425.
- Spatrisano 1972 = GIUSEPPE SPATRISANO, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo, Flaccovio, 1972.
- Staiti 1997 = NICO STAITI, *Angeli e pastori. L'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, Bologna, Ut Orpheus, 1997.
- Staiti 2002 = NICO STAITI, *Le metamorfosi di santa Cecilia*, Innsbruck, Studien Verlag - Lucca, Libreria musicale italiana, 2002.
- Sutera 2007 = DOMENICA SUTERA, *Palazzo Chiaromonte (Steri), in Palermo e il Gotico*, a cura di Emanuela Garofalo e Marco Rosario Nobile, Palermo, Caracol, 2007, pp. 31-38.
- Toesca 1912 = PIETRO TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano, Hoepli, 1912.
- Trebbi 2005 = FRANCESCA TREBBI, *Apparati documentari in Antonella Ravagli. Dalla poesia visiva al trash, le opere i laboratori*. Catalogo della Mostra, Pesaro e Mombaroccio, 19 novembre - 18 dicembre 2005, a cura di Gian Carlo Bojani, Fano, Omnia comunicazione, 2005, pp. 45-48.
- van Marle 1931 = RAIMOND VAN MARLE, *L'iconographie de l'art profane au Moyen-âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, L'Aja, Nijhoff, 1931.
- Vergara Caffarelli 2009 = FRANCESCO VERGARA CAFFARELLI, *Il soffitto dello Steri di Palermo*, Palermo, Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione grafica, fotografica, aerofotografia, fotogrammetrica e audiovisiva dei beni culturali e ambientali, 2009.
- von Hansen 1971 = INEZ VON HANSEN, *Zwischen Epos und hofischem Roman. Die Frauengestalten im Trojaroman des Benoit de Sainte-Maure*, München, Fink, 1971.
- Winternitz 1982 = EMANUEL WINTERNITZ, *Gli strumenti popolari e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino, Borinighieri, 1982.
- Wirth 2008 = JEAN WIRTH, *Les marges à drôleries dans les manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Librairie Droz, 2008.

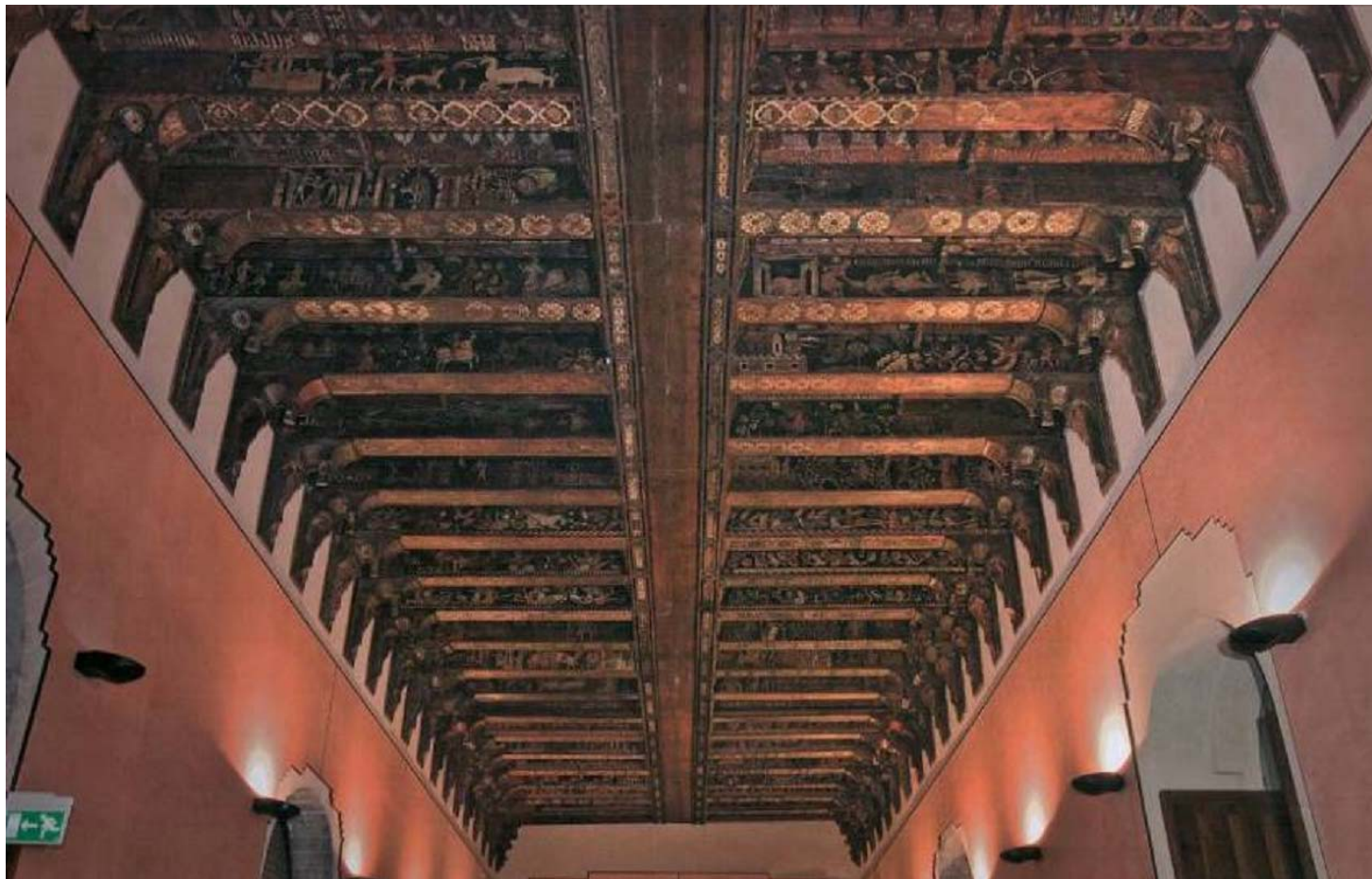


Fig. I  
Veduta della Sala Magna verso la parete nord-est (da Vergara Caffarelli 2009: 41)

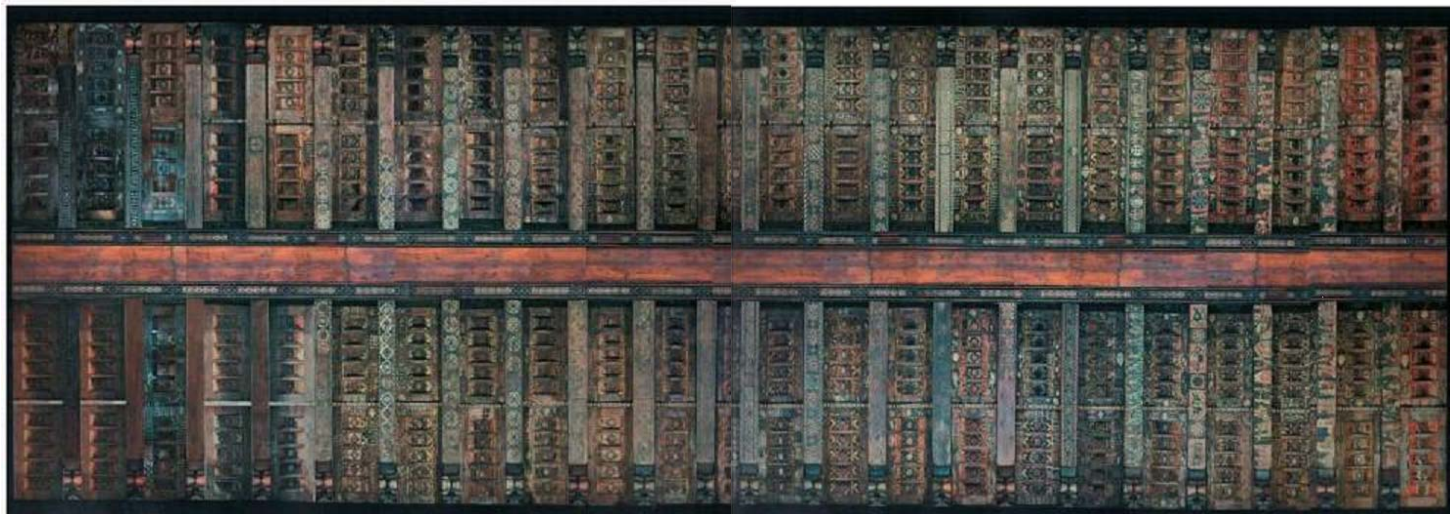


Fig. 2

Pianta iposcopica del soffitto (da Vergara Caffarelli 2009: 42-43)

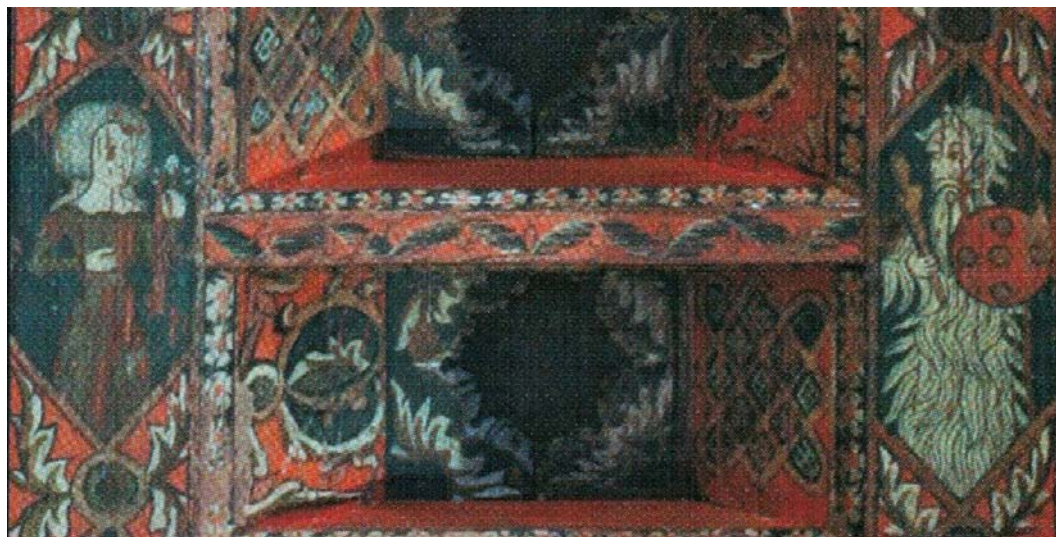


Fig. 3

Lacunare I52 (da Vergara Caffarelli 2009: 143)



Fig. 4

Pannello 4 della trave I A. Fanciulle suonatrici (da Vergara Caffarelli 2009: 211)



Fig. 5

Pannello 151 della trave I B. Crociati e Saraceni (da Vergara Caffarelli 2009: 139)



Fig. 6  
Lacunare 175. Uomini selvaggi in lotta o danzanti  
(da Bologna 2002<sup>2</sup>: 105, tav. xviii b)



Fig. 7  
Fotopiano della trave III B 167. Cavaliere in lotta con il drago. Scena d'amore e di danza  
(da Vergara Caffarelli 2009: 89)



Fig. 8  
Fotopiano della trave v A 30. *Esbatelements d'enfants* (da Vergara Caffarelli 2009: 92)



Fig. 9  
Fotopiano della trave v B 179. Figure di suonatrici e suonatori alati e caudati  
(da Vergara Caffarelli 2009: 93)



Fig. 10  
Particolare del fregio della trave v B 179. Figura androgina e Sirena  
(da Bologna 2002<sup>2</sup>: 169, tav. xxxii a)



Fig. 11  
Fotopiano della trave v A (da Vergara Caffarelli 2009: 92)



Fig. 12

Fotopiano della trave VIII B 198. Episodio della Storia di Paride ed Elena.

Apparizione di Essiona a Priamo; viaggio di Paride a Cipro, ratto di Elena (da Vergara Caffarelli 2009: 99)



Fig. 13

Fotopiano della trave IX B 204. Episodio della Storia di Paride ed Elena.

Ingresso di Elena a Troia, nozze di Elena e Paride (da Vergara Caffarelli 2009: 101)

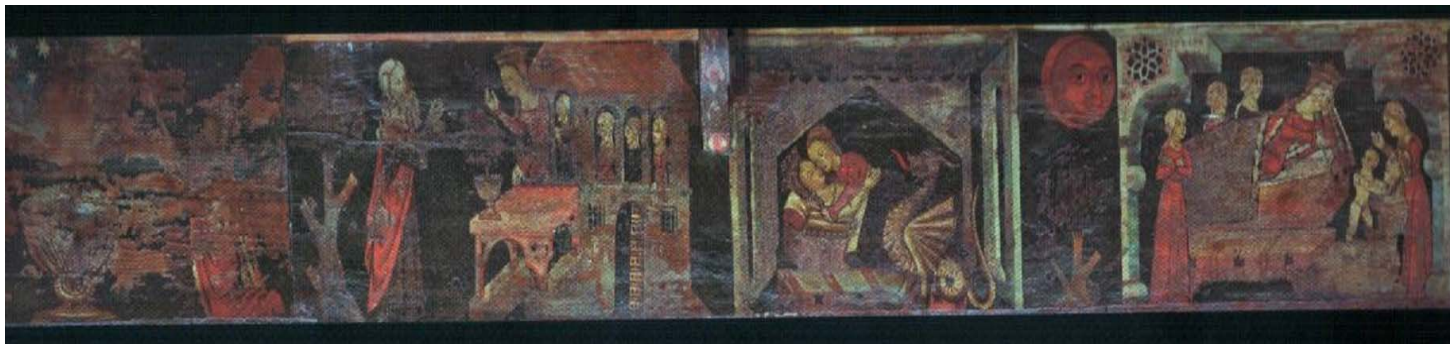


Fig. 14  
Fotopiano della trave xi B 214. Storia non identificata  
(da Vergara Caffarelli 2009: 105)



Fig. 15  
Fotopiano della trave xi A 65. Storia non identificata (da Vergara Caffarelli 2009: 104)



Fig. 16  
Particolare della trave xi A 65. Il personaggio con il liuto spezzato  
(da Vergara Caffarelli 2009: 215)



Fig. 17  
Fotopiano della trave xv B 240. Suonatrici in groppa a leoni  
(da Vergara Caffarelli 2009: 113)



Fig. 18

Fotopiano della trave xviii A 107. Danzatrici? (da Vergara Caffarelli 2009: 118)



Fig. 19

Fotopiano della trave xviii B 256. Storia non identificata con cattura dell'Unicorno  
(da Vergara Caffarelli 2009: 119)



Fig. 20

Particolare della trave XIX A 113. La suonatrice a caccia (da Vergara Caffarelli 2009: 120)



Fig. 21

Fotopiano della trave XIX A 113. Scena di caccia (da Vergara Caffarelli 2009: 120)

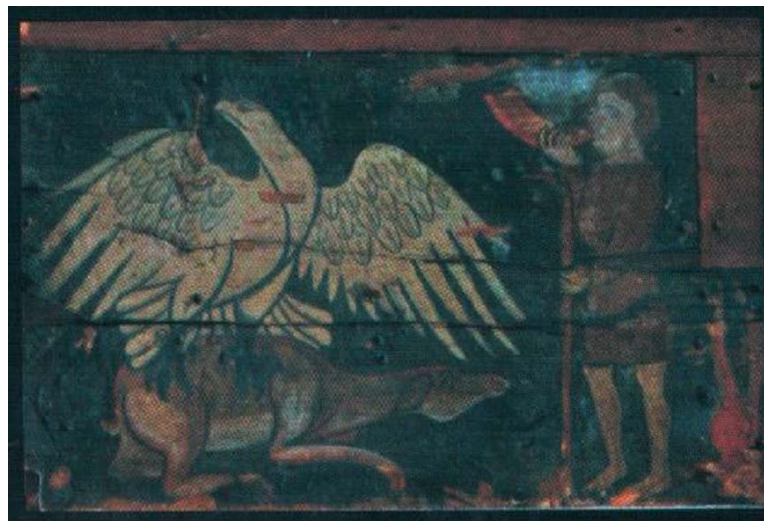


Fig. 22

Falco che artiglia un cerbiatto e cacciatore che suona il corno. Pannello della trave xxiv A 148  
(da Vergara Caffarelli 2009: 136)



Fig. 23

Fotopiano della trave xx A 119. Suonatrice di organo e Sirena  
(da Vergara Caffarelli 2009: 122)

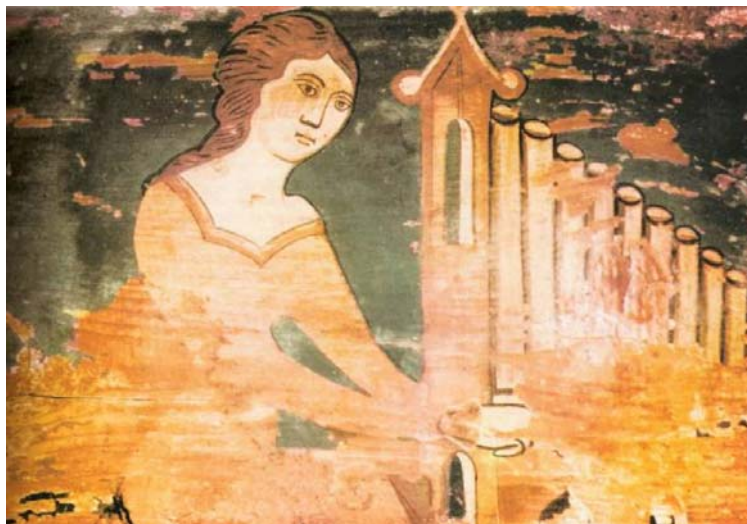


Fig. 24  
Particolare della trave xx A 119. Suonatrice di organo  
(da Bologna 2002<sup>2</sup>: 167, tav. xxxii b )



Fig. 25  
Fotopiano della trave v A 29. *Drôleries* (da Vergara Caffarelli 2009: 92)



Fig. 26  
Fotopiano della trave XXI A 127. Suonatori e alati affrontati  
(da Vergara Caffarelli 2009: 124)

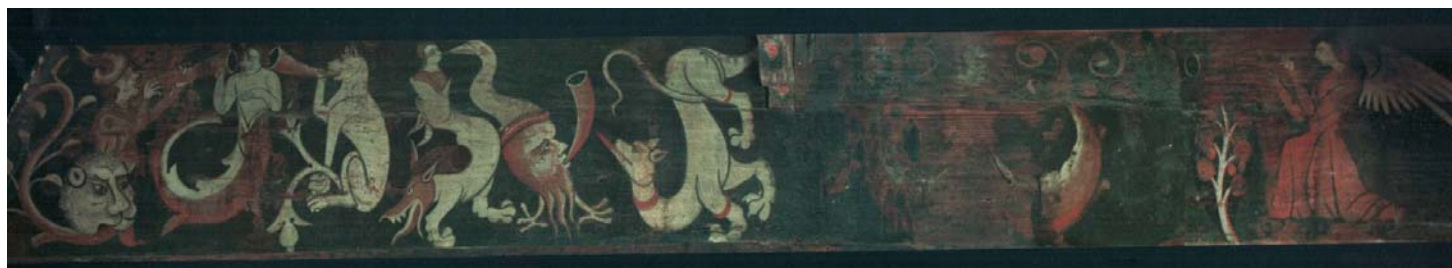


Fig. 27  
Fotopiano della trave XXI B 276. *Drôleries* (da Vergara Caffarelli 2009: 125)



Fig. 28

Particolare della trave v A 29. Suonatore (da Bologna 2002<sup>2</sup>: 133, tav. xxvi b)



Fig. 29

Particolare della trave xxi B 276. Suonatore (da Bologna 2002<sup>2</sup>: 193, tav. xxxviii a)

