

- 1 ANDREA DEL BRESCIANINO E GIOVANNI GILI RESTAURATI AL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli
- 2 IL MAESTRO DEL POLITTICO DI TRAPANI. IL RESTAURO DELLA CROCE DI SANTO SPIRITO DI PALERMO
Maria Concetta Di Natale, Mauro Sebastianelli
- 3 IL RESTAURO DEL CINQUECENTESCO CROCIFISSO IN CARTAPESTA DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
Maria Concetta Di Natale, Mauro Sebastianelli
- 4 MATTHIAS STOM. UN CARAVAGGESCO NELLA COLLEZIONE VILLAFRANCA DI PALERMO
Angheli Zalapè, Stefania Caramanna
- 5 GIACOMO SERPOTTA NELLA CHIESA DI SANT'ORSOLA DI PALERMO. STUDI E RESTAURO
Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli
- 6 IL RESTAURO DELLA TAVOLA ANTIQUISSIMA DI SANTA ROSALIA DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
Giovanni Travagliato, Mauro Sebastianelli
- 7 ANTON VAN DYCK E IL RESTAURO DELLA CROCIFISSIONE VILLAFRANCA DI PALERMO
Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli
- 8 IL RESTAURO DEL MONUMENTO GRAVINA BONANNO DI MONTEVAGO NEL CAMPOSANTO DI SANT'ORSOLA A PALERMO
Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli
- 9 DA RICCARDO QUARTARARO A CRISTOFORO FAFFEO.
UN CAPOLAVORO DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO RESTAURATO E RISCOPERTO
Giovanni Travagliato, Mauro Sebastianelli

Giovanni Travagliato
Mauro Sebastianelli

DA RICCARDO QUARTARARO A CRISTOFORO FAFFEO UN CAPOLAVORO DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO RESTAURATO E RISCOPERTO

CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

GIOVANNI TRAVAGLIATO (1971), storico dell'arte e archivista, laureato in lettere classiche a Palermo con tesi in *Storia della miniatura e delle arti minori*, relatrice Maria Concetta Di Natale (1998), consegue il dottorato di ricerca in *Storia dell'Arte medievale e moderna in Sicilia* (2003) e la specializzazione in *Storia dell'arte medievale e moderna* (2005); diplomato in *Archivistica paleografica e diplomatica* (1994), è dal 2004 vicedirettore dell'Archivio Storico Diocesano di Palermo e dal 2009 al 2012 titolare di assegno di ricerca sul tema *Gli arcivescovi di Palermo: vicende storiche e committenza artistica* presso l'Università degli Studi di Palermo.

Ha insegnato dal 2004 *Storia dell'Arte medievale*, *Storia delle tecniche pittoriche*, *Storia della miniatura*, *Storia delle Arti decorative*, *Storia dell'Arte applicata ai Materiali Organici*, *Archivistica biblioteconomia e bibliografia*, in diversi corsi di laurea e master presso le Università di Palermo, Siena-Arezzo e Catania, nonché *Metodi e strumenti della Storia dell'Arte* presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo e *Storia dell'Arte medievale* presso l'Accademia di Belle Arti e Restauro *Abadir* di San Martino delle Scale, ed è stato relatore di numerose tesi di laurea triennale e magistrale.

Si occupa principalmente di fonti e strumenti per la Storia dell'Arte; tra i suoi ambiti di ricerca: miniatura; ori, argenti, avori e smalti; pittura e scultura tardo-gotica e rinascimentale; committenza e collezionismo ecclesiastico e nobiliare; araldica e sfragistica.

Dal 2003 è socio fondatore del Centro di studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali" e dal 2009 socio della Società Internazionale di Studi di Storia della Miniatura; è membro del comitato scientifico di *OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina"*; è responsabile della sezione *Arte* della collana *Arte - Architettura - Città e Territorio*, Edizioni Arianna (Geraci Siculo).

Ha al suo attivo la cura di convegni internazionali con relativi atti (*Arte & migranti: uomini, idee e opere tra Sicilia e Francia* [Strasburgo, 11-13 dicembre 2007], Bagheria 2007; *Storia & Arte nella Scrittura. L'Archivio Storico Diocesano di Palermo a 10 anni dalla riapertura al pubblico. 1997-2007*, [Palermo, 9-10 novembre 2007], Santa Flavia 2008), nonché collaborazioni e consulenze per allestimento di mostre temporanee e collezioni museali permanenti; è autore dal 1991 di numerose pubblicazioni scientifiche, tra monografie, saggi e articoli, relazioni in convegni e schede di catalogo, nazionali ed internazionali.

MAURO SEBASTIANELLI (1974), restauratore formatosi presso l'Istituto Centrale per il Restauro (ICR) di Roma (oggi ISCR), laureato in Tecnologie per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali, presso l'Università degli Studi della Tuscia, dal 1993 svolge su territorio nazionale ed internazionale attività di conservazione, manutenzione e restauro di manufatti storico-artistici. Dal 2004 è Responsabile per la Conservazione e il Restauro delle opere di pertinenza dell'Arcidiocesi e del Museo Diocesano di Palermo, per cui ha curato la realizzazione del Laboratorio di Restauro. Nel 2010 è Consulente per la Conservazione e il Restauro nell'ambito del progetto di rilancio della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini di Roma.

All'attività lavorativa affianca l'impegno didattico: già professore a contratto di Teoria e Tecnica del Restauro presso l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", dal 2007 è docente nel Corso di Laurea Magistrale a ciclo unico in Conservazione e Restauro dei BB. CC. presso l'Università degli Studi di Palermo. È inoltre impegnato in numerose attività didattiche presso Master sui Beni Culturali, Accademie di Belle Arti, istituti formativi nazionali e internazionali. Dal 2003 al 2010 ha svolto attività didattica per il settore Conservazione e Restauro per il Servizio Educativo della Soprintendenza Speciale Polo Museale Romano - Galleria Borghese di Roma; ha inoltre insegnato in Master per Assistenti Tecnici Museali e collaborato con la Galleria di Matica Sprska di Novi Sad (Serbia) nell'ambito di un Programma di internazionalizzazione.

Dal 2012 è Socio fondatore dell'Associazione Culturale *onlus* A.I.S.A.R. "Archivio Internazionale per la Storia e l'Attualità del Restauro per Cesare Brandi". È autore di numerose pubblicazioni e articoli a carattere scientifico, tra cui *La ceroplastica in Sicilia. Studio e Restauro* (2011), nonché relatore in convegni del settore e di numerose tesi di laurea. È ideatore e curatore della collana *Storia, tecnica e conservazione in Sicilia* di cui ha pubblicato il primo volume *Gli organi storici in Sicilia. Storia, Tecnica, Conservazione* (2010).

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
Studi e restauri
9

Collana diretta da
Pierfrancesco Palazzotto

Giovanni Travagliato
Mauro Sebastianelli

DA RICCARDO QUARTARARO A CRISTOFORO FAFEEO.
UN CAPOLAVORO DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
RESTAURATO E RISCOPERTO



CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

Giovanni Travagliato - Mauro Sebastianelli

DA RICCARDO QUARTARARO A CRISTOFORO FAFFEO.

UN CAPOLAVORO DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO RESTAURATO E RISCOPERTO

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO. STUDI E RESTAURI

Collana diretta da

Pierfrancesco Palazzotto

Comitato scientifico

Francesco Abbate, Maria Andaloro, Geneviève Bresc Bautier, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Pierfrancesco Palazzotto, Manuel Pérez Sánchez, mons. Giuseppe Randazzo, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta, mons. Giancarlo Santi, Sebastian Schütze, Gianni Carlo Sciolla, Mauro Sebastianelli, mons. Timothy Verdon, Maurizio Vitella, Alessandro Zuccari.

Si ringraziano tutti gli enti, le istituzioni e le persone che hanno collaborato al restauro, alle ricerche e alla pubblicazione del volume. In particolare, per la cortese disponibilità: dott.ssa Maria Letizia Amadori, Scuola di Conservazione e Restauro, Dipartimento di Scienze Pure e Applicate (DiSPeA), Università degli Studi "Carlo Bo" di Urbino; dott. Salvatore Anselmo, Palermo; dott. Gioacchino Barbera, Direttore Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo; dott. Sylvain Bellenger, Direttore del Museo di Capodimonte, Napoli; dott. Marino Breganze, Presidente Banca Nuova - Gruppo Banca Popolare di Vicenza; dott. Duncan Bull, Rijksmuseum, Amsterdam; dott.ssa Angela Cerasuolo, Responsabile settore Documentazione tecnica e per il restauro, Museo di Capodimonte, Napoli; dott.ssa Maria Grazia Cicero, Funzionario Direttivo Laboratorio di chimica (U.O. 08), Centro Regionale per la Progettazione e per il Restauro e per le Scienze Naturali ed Applicate ai Beni Culturali (CRPR), Palermo; dott.ssa Enza Cilia, Direttore CRPR, Palermo; sig. Giacomo Cinà, Istruttore Direttivo Laboratorio di chimica U.O. 08, CRPR, Palermo; dott.ssa Barbara Cussino, Responsabile Pinacoteca Provinciale, Salerno; dott.ssa Evelina De Castro, Dirigente Responsabile U.O. 02 Collezioni e esposizione, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo; dott.ssa Maria Maddalena De Luca, Dirigente Responsabile U.O. 09 Sezione per i beni storico-artistici, Soprintendenza ai BB.CC.AA., Palermo; dott. Gerardo De Simone, Accademia di Belle Arti, Carrara; dott.ssa Francesca Di Giandomenico, Roma; dott. Cosimo Di Stefano, Dirigente Responsabile Laboratorio di chimica U.O. 08, CRPR, Palermo; dott. Giovanni Paolo Di Stefano, Rijksmuseum, Amsterdam; dott. Gabriele Guadagna, Palermo; dott.ssa Concetta Lotà, Archivio Fotografico, Soprintendenza ai BB.CC.AA., Palermo; dott.ssa Rachele Lucido, Palermo; dott.ssa Susy Marcon, Curatrice Dipartimento Manoscritti, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia; dott.ssa Linda Martino, ex Direttore del Museo di Capodimonte, Napoli; arch. Rosaria Merlino, Dirigente Responsabile Laboratorio di fisica U.O. 09, CRPR, Palermo; dott. Filippo Milazzo, Cremona; dott. Giuseppe Minacori, Palermo; dott.ssa Paola Minoja, Roma; sig.ra Valentina Nasca, Palermo; dott.ssa Silvia Pacifico, Funzionario coordinatore Sistema Museale della Provincia di Salerno; dott. Salvatore Pagano, Responsabile per la Segreteria tecnica direzione - Depositi beni artistici - Collaborazione mostre ed eventi U.O. 02, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo; dott.ssa Claudia Pellerito, Dipartimento di Fisica e Chimica (DiFC), Scuola delle Scienze di Base e Applicate, Università degli Studi di Palermo; sig. Donato Perrone, Istruttore Direttivo Laboratorio di fisica U.O. 09, CRPR, Palermo; mons. Clemente Petrillo, Parroco della Cattedrale di San Paolo, Aversa (CE); prof. Bruno Pignataro, Dipartimento di Fisica e Chimica (DiFC), Scuola delle Scienze di Base e Applicate, Università degli Studi di Palermo; dott.ssa Delia Trentacosti, Marinese (PA); dott. Mathias Ubl, Rijksmuseum, Amsterdam; dott. Maurizio Vesco, Dipartimento di Architettura, Scuola Politecnica, Università degli Studi di Palermo; dott.ssa Ludovica Brigida Villani, Marigliano (NA); dott.ssa Maria Elena Volpes, Soprintendente ai BB.CC.AA., Palermo.

Si ringrazia particolarmente la Fondazione Camposanto di Santo Spirito di Palermo nelle persone del Presidente dott. Francesco Di Paola e dei Consiglieri di Amministrazione, avv. Francesco Paolo De Simone Policarpo, dott.ssa Rita Compagno, dott. Antonio Giuseppe La Marca, dott. Maurizio Manzella, avv. Christian Conti, dott. Mario Alessandro Peralta, per il sostegno e il finanziamento della pubblicazione.

Stampato in Italia

© 2016 Congregazione Sant'Eligio - Museo Diocesano di Palermo

Via Vittorio Emanuele, 461 - 90134, Palermo

www.museodiocesanopa.it

ISSN 2036-5136

Travagliato, Giovanni <1971->

Da Riccardo Quartararo a Cristoforo Faffeo : un capolavoro del Museo Diocesano di Palermo restaurato e riscoperto / Giovanni Travagliato, Mauro Sebastianelli. - Palermo : Congregazione di Sant'Eligio ; Museo Diocesano di Palermo, 2016. (Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauri ; 9)

ISBN 978-88-904238-9-5

1. Dipinti su tavola - Sec. 15. - Collezioni [del] Museo Diocesano di Palermo - Restauro.

I. Sebastianelli, Mauro <1974->.

755.63 CDD-23

SBN Pal0290896

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"



A Giuseppe Basile

Un'iconografia "trasfigurata": da *Santa Cecilia* di Riccardo Quartararo a *Santa Barbara* di Cristoforo Faffeo

Giovanni Travagliato

I dati della tradizione: provenienza ed attribuzione (Antonello Crescenzo, Riccardo Quartararo e/o Nicolò <da> Pettineo)

La tavola che è oggetto del nostro studio è stata benemerita di attenzione, a partire dalla seconda metà dell'800, quando era ancora in Cattedrale, ma ancor più dal 1953, quando passò al Museo Diocesano di Palermo, da parte di più generazioni di studiosi, conoscitori e storici dell'arte, i quali, analizzando le poche fonti documentarie allora note ed applicando i diversi metodi e strumenti storico-artistici, si sono interrogati ed hanno dibattuto sulla sua attribuzione, datazione, iconografia e provenienza – come riassumeremo in queste pagine –, elaborando ipotesi tra loro diverse e talora contraddittorie.

Consapevoli che talora, secondo Panofsky, «the connoisseur might be defined as a laconic art historian, and the art historian as a loquacious connoisseur»¹, il nostro approccio al dipinto terrà, sì, conto della letteratura critica, ma si avvarrà al contempo di nuovi apporti documentari e degli importanti dati emersi in occasione del recente intervento di restauro condotto da Mauro Sebastianelli, secondo una ormai consolidata metodologia e prassi multidisciplinare².

Il risultato sarà, appunto, una vera e propria "trasfigurazione". Agli occhi del lettore, con motivazioni che riteniamo convincenti, la tradizionale *Santa Cecilia* pressoché unanimemente attribuita a Riccardo Quartararo apparirà piuttosto come una *Santa Barbara* prossima ai modi del pittore campano Cristoforo Faffeo (attivo dal 1482 al 1506 ca.), realizzata nell'ultimo quarto del '400, giunta alla Cattedrale di Palermo in un momento imprecisato (subito dopo l'esecuzione, tra XVIII e XIX secolo, o forse a metà '800), tramite donazione

regia nobiliare od ecclesiastica, o perché trasferita da edificio cittadino in disuso, e da lì passata al Museo Diocesano di Palermo.

a. Cattedrale

Ma procediamo con ordine. A proposito di Antonello Crescenzo, citando Mongitore³, il Di Marzo in un primo tempo (1862) gli attribuisce un gruppo di «tavole» dipinte tra il 1500 e il 1501, tra cui per lui sarebbe stata anche la nostra, collocate nell'anti-cappella di S. Cristina della Cattedrale, fondata nel 1476 dal pretore Pietro Speciale, «ciascuna di otto palmi di altezza; e rappresentavano in naturale statura s. Caterina, s. Lucia, s. Margherita, s. Oliva, s. Ninfa, s. Cecilia e s. Agata; nella quale ultima era scritto: *Opus Antonii Crescencii Panormitae*»; nel confermare l'attribuzione a Crescenzo egli suppone in quella occasione la preesistenza alla Cappella della nostra tavola e dell'intero gruppo⁴.

Inoltre, poiché ancora reperibili al tempo del Mongitore, pensa che esse siano state distrutte o disperse in occasione di quella che definisce, in linea con il clima di *revival* dominante⁵, la «più barbara devastazione» del tempio, tra fine XVIII e inizi XIX secolo, ad eccezione proprio della *S. Cecilia*, nel 1862 «collocata nella sinistra parete della cappella di sant'Ignazio (Fig. 1), ed espressa in piedi innanzi a una casa di bella architettura del quattrocento, con una palma nella destra e nella manca un libro, avendo innanti a sé un angioletto che suona il liuto, su cui si estende la bella prospettiva di una campagna»⁶.

Descritto dal Di Marzo-Ferro (1858) come «il quadro sopra tavola che era nel coretto», per ordine del canonico *marammiere* Alessandro Casano (1846 ca.), nell'ambito di tutta una serie di mutazioni eponomastiche e stravolgimenti operati all'interno della Cattedrale⁷, era stato spostato ed



Fig. 1 – Cappella dei Santi Ignazio di Loyola e Francesco Saverio, Cattedrale, Palermo.



Fig. 2 – Cappella del Beato Pietro Geremia, Cattedrale, Palermo.



Fig. 3 – Cappella delle Reliquie (già coro invernale dei canonici), Cattedrale, Palermo.



Fig. 4 – Cappella della Madonna della Lettera, Cattedrale, Palermo.

affisso, insieme ad «altro di S. Francesco di Paola <trattasi della tela di Pietro Novelli, 1635 ca., oggi al Museo Diocesano> che era nella sagrestia dei Vivandieri per essere ambi pregevoli», in una parete laterale della quarta cappella, appunto quella – col relativo altro dipinto di Pietro Novelli – dedicata ai Ss. Ignazio di Loyola e Francesco Saverio, prima terza, e contestualmente invertita con quella del B. Pietro Geremia, raffigurato nella pala di Antonio Manno (1785)⁸, ancora *in situ*. (Fig. 2)

Il coro invernale dei canonici, o “coretto” nuovo, ricavato durante i citati lavori del 1781-1801 (ma non previsto nel progetto del Fuga) grazie all’avanzamento del fronte meridionale, corrisponde all’attuale cosiddetta “cappella delle reliquie” (allestimento di Francesco Paolo Palazzotto, 1908-1910)⁹, tra quelle di S. Francesco di Paola e del B. Pietro Geremia (Fig. 3); il precedente luogo di preghiera corale, da cui la tavola in questione potrebbe provenire se fosse stata già nel XVIII secolo in possesso della *Maramma*, occupava per tre lati le cappelle contigue di S. Atanasio e dei Ss. Mamiliano Ninfa e Oliva, poi della Madonna della Lettera, a destra del portico meridionale, attualmente sede delle tombe imperiali e reali.

Infine, il nostro dipinto «di S. Cecilia, che si reputa attribuibile, secondo il Di Bartolo, al pittore Antonello De Crescenzo, pittore palermitano del principio del XVI e non del XVII secolo, e secondo Mons. Perricone a Riccardo Quartararo»¹⁰, è descritto nel 1952 all’interno della medesima cappella della Madonna della Lettera, già dedicata a S. Cristina e ancora prima a S. Benedetto, a sua volta così cognominata dal 1910-1914, quando ricevette l’icona titolare dipinta da Antonino Filocamo, donata nel 1730 dalla Città di Messina, decorata a spese del canonico Salvatore Di Pietro¹¹. (Fig. 4)

Lo stesso Gioacchino Di Marzo, nell’opera più matura (1899), quando ormai la tavola «or da pochi anni colà si ammira nella destra parete laterale della moderna cappella di S. Cristina», quella neoclassica con la pala di Giuseppe Velasco (1803), non ripropone più la precedente ipotesi – attribuendola ad un errore di Auria e Manganante (1664), poi ripreso dal Meli (1884)¹², in quanto le

otto immagini di Sante, realizzate almeno tre da Crescenzo e le altre da Quartararo (Pietro Ruzzolone doveva invece realizzare le pitture murali), erano su tela, e non su tavola –, e due «*guaste per la dappocaggine dei muratori* <corsivo in Di Marzo>, delle quali una era S. Cecilia, [...] parimente su tela come le altre, benchè danneggiatissima», ma sposta l’attribuzione dal palermitano Crescenzo verso Riccardo Quartararo da Sciacca¹³.

A quest’ultimo assegna quindi, insieme al *verso* della tavola coi Ss. *Pietro e Paolo* (Fig. 5) da S. Pietro “la Bagnara” (1494, oggi a Palazzo Abatellis) – il *recto*, parzialmente abraso, era stato lasciato incompleto da Pietro Ruzzolone –, al S. *Giovanni Battista* e al S. *Giacomo Maggiore Apostolo* a mezzobusto, già nelle collezioni del Principe di Torremuzza, anche la nostra, ipotizzandone stavolta la provenienza dall’altare, esistente nel 1439¹⁴ nella basilica e successivamente traslato nella settima (o nona) cappella, addossata al muro settentrionale, del “Cimitero di Tutti i santi”, ovvero la cosiddetta cripta, della Cattedrale, dedicato ai Ss. Clemente I papa e Cecilia e dotato *ante* 1486 di un beneficio semplice di giuspatronato, detto *de campanili* o *de religione*¹⁵.

Ma Nino Basile, collazionando Amato e Mongitore, precisa: «Su questo altare era pure una cornice vuota, ove, il giorno della commemorazione dei defunti, veniva collocato il quadro di S. *Clemente*, S. *Cecilia* e S. *Margherita* che stava conservato altrove perché non venisse guasto dall’umidità»¹⁶ del sito. Si trattava, verosimilmente, di un trittico col Santo Pontefice al centro e le Vergini ai lati o, comunque, di un dipinto nel quale fossero visibili tutte e tre le figure sacre, quindi ancora una volta, per il nostro, un’ipotesi identificativa da scartare.

Tuttavia, comune denominatore delle quattro opere attribuite al Quartararo, dissentendo da Janitschek e Müntz, era, sempre secondo Di Marzo, «molta corrispondenza di realismo, di grado di sviluppo, di energico disegno, di gusto profondo nel colore, di un fare affatto simile nei fondi del cielo, dell’orizzonte, delle acque, delle piante e delle montagne, e soprattutto di un generale ed ammirabile effetto»¹⁷, elementi che il prosieguito degli studi ha meglio precisato e distinto.



Fig. 5 – Riccardo Quartararo, *Santi Pietro e Paolo*, 1494, Museo interdisciplinare regionale di Palazzo Abatellis, Palermo (da S. Pietro “la Bagnara”).



Fig. 6 – Ignoto pittore meridionale (già attr. Riccardo Quartararo), *Incoronazione della Vergine*, fine del XV secolo, Museo interdisciplinare regionale di Palazzo Abatellis, Palermo (dal Museo dell’Università).

Il Cavalcaselle, in visita a Palermo nel 1860, sullo stesso foglio di taccuino, di seguito ad una Crocifissione, riconoscibile nell’affresco quattrocentesco all’interno dell’omonimo oratorio della Magione¹⁸, traccia tre appunti grafici sul nostro dipinto, visto prima dell’intervento di restauro del Pizzillo (1884)¹⁹, rispettivamente un intero (a), un mezzobusto della Santa (b) e il profilo del viso dell’angelo (c), con alcuni particolari degli stessi, in cui distingue colori e forme, con la consueta grande attenzione ai dettagli, annotandovi subito alcune impressioni a caldo ed aggiungendone altre in secondo momento – talora emendando le prime –, a seguito di ponderata riflessione.

Di seguito una fedele trascrizione, con l’aggiunta tra < >, da parte di chi scrive, di elementi utili alla contestualizzazione delle note del *connaisseur*:

(a) «Sofferta / <sul fondo> nuvola / città nell’acqua / parco / cigno / acqua / paese fiammingo-tedesco / <muratura torre maggiore> rossastro quadrello / porta / <cuffia acconciatura> panno *decapè* / treccia di capelli / <piega mantello intorno mano sinistra> vino rivolto / forme / <andamento pieghe mantello sotto braccio destro> sofferto / figura maestosa / <veste visibile in basso sotto il mantello> rosso / rosso vino tedesco / Crescenzo? / mani magre – *ossee* ma belle / trattamento come la tempera – ma credo ~~ad olio~~ tempera – simile ai / tedeschi – veduta *du Ricaud* / carnagione dell’angiulo – piuttosto calda / forme bene definite – un poco alla maniera della Scuola Umbra / ma nel tutto pute del fiorentino per carattere – e fare grandioso / = ~~non so~~ / contorni scritti e fermi / <sotto la scolatura> sono pieghe larghe – umpra alla tedesca



Fig. 7 – Cristoforo Faffeo (qui attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo (part. del capo dove si evidenzia l'effetto *decapè* nel tessuto della cuffia).

– le ombre / <ricorda> quadro all'Università / indumento stato di abbandono – di melanconia / Piegare Tedesco-Italiano / <testa angelo> croce / perle / ricci / <ala sinistra> giallo / <ala destra> verde / giallo / <braccio sinistro> magro / <colore manica> rosso corpo / <veste a partire dal ginocchio sinistro> lumi gialli a pizzicco / ombre a trattini sopra il tono vino / rosso vinaceo alla tedesca – <pieghe> rette / Nella Cattedrale di Palermo.

(b) «<Acconciatura> Treccie / <nella mano destra> tratti incolori ombre / <zigomi> fiorentini / <piega mantello sopra mano destra> lumi gialli / rosso vino / az<zurro> / <mantello> azzurro / <pieghe veste sotto scollatura> larghe».

(c) «<occhio sinistro> forme prospettiche / <capelli> giallo / ricci grassi rossastri / tocchi lumi gialli»²⁰. (Figg. 8-9)

I termini più ripetuti relativi alle influenze artistiche sono, significativamente, tedesco – fiammingo – umbro – fiorentino²¹, le stesse, escluse quelle ferrarese, romana, valenzana, e aggiunta la tedesca, che la letteratura artistica contemporanea e posteriore puntualmente individuerà; interessante, inoltre, per i raffronti coevi e successivi – come vedremo –, il riferimento esplicito al «quadro all'Università», cioè l'*Incoronazione della Vergine* (Fig. 6), forse visto in compagnia del Di Marzo, così come il raffinato effetto *decapè* provenzaleggiante letto nel tessuto della cuffia che raccoglie i lunghi capelli color rame (Fig. 7) – ma presente anche, secondo noi, negli stessi capelli e nell'aureola “vitrea” che sovrasta il capo della Santa –, o, ancora, il pertinente rimando tipologico, per il *donjon* in secondo piano, al castello di Ricaud a Loupiac, ricostruito in stile neogotico dall'architetto Alphonse Blaquière proprio nel 1861²², ed al circostante paesaggio aquitano.

Ad Adolfo Venturi, intanto, che aveva posto agli studiosi lettori de “L'Arte” il quesito se «La Santa Cecilia del Duomo di Palermo deve veramente attribuirsi ad Antonio Crescenzo, secondo i documenti e le ragioni esposte dal prof. Meli nell'*Archivio storico siciliano* (anno IX, 1884, pag. 212 e 473)²³, contro la opinione espressa dal Frizzoni nel n. 42 dell'*Illustrazione Italiana* (14 ottobre 1884)»²⁴, replica Enrico Mauceri: «In quanto al quadro della “Santa Cecilia” poi, non sono dello stesso avviso del Meli, ed ho ragione per dubitare che i documenti prodotti, relativi a una Santa Cecilia come opera del Crescenzi, non possano applicarsi a quello, vedendosi, piuttosto che la mano del frescante dell'Ospedal grande di Palermo <*Trionfo della Morte*>, un artista con caratteristiche proprie delle scuole emiliane, parmense o modenese. Ammetto pure che il Crescenzi abbia dipinto una Santa Cecilia, ma, in verità, quella non ha nulla a che fare colle altre opere sue»²⁵.

Lo stesso Mauceri, fisiognomicamente alla Morelli, sottolinea nel *modus pingendi* del Quarataro «uno spiccato verismo nelle figure, specialmente maschili <*Ss. Pietro e Paolo*, croci dipinte>, [...] di disegnare a tratti profondi, come se fossero incisi, di piegare le falangi delle mani, dalle dita



Fig. 8 – Cristoforo Faffeo (qui attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo.

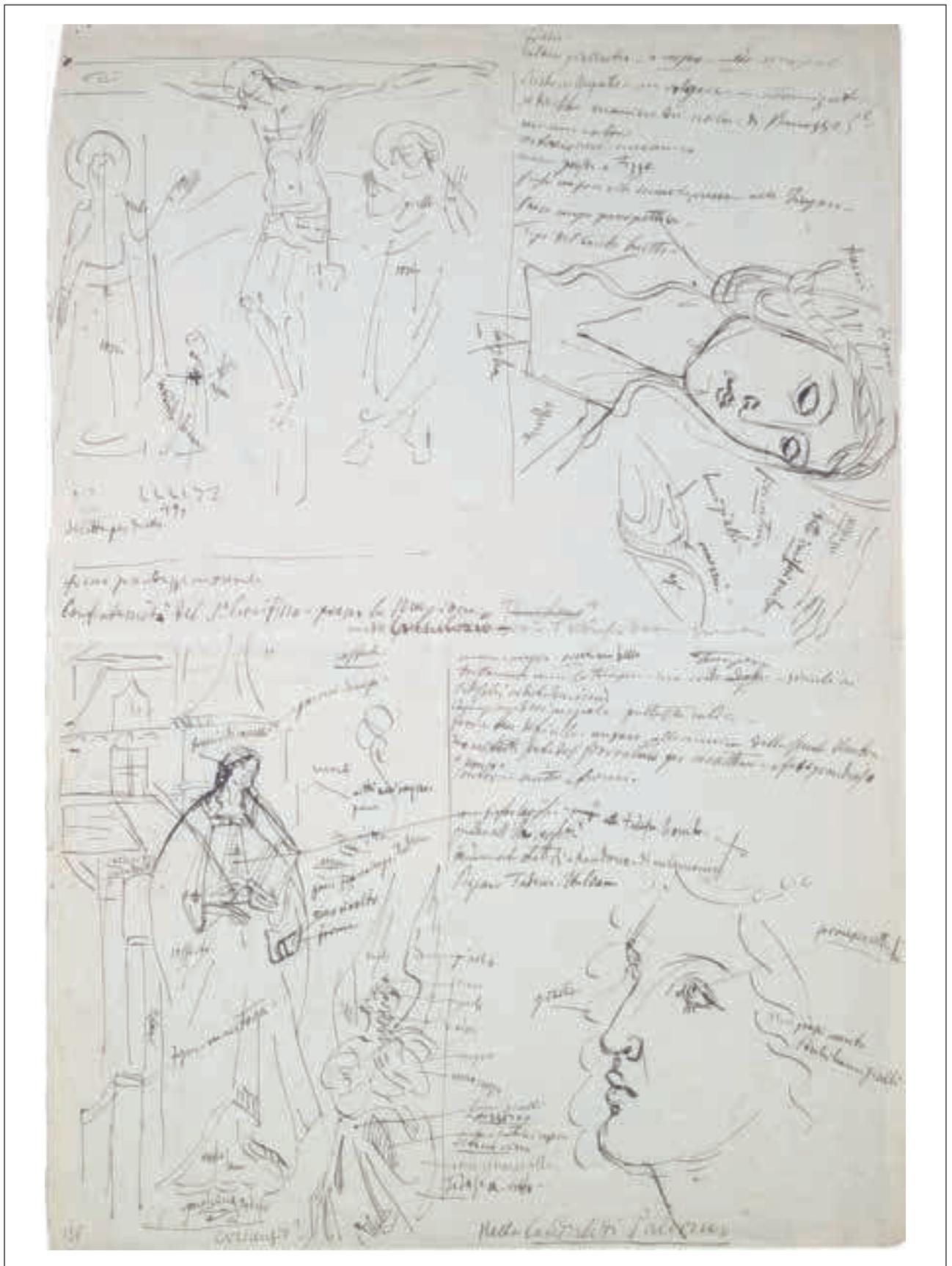


Fig. 9 – Giovan Battista Cavalcaselle, appunti grafici sulla *Crocifissione della Magione* e sulla cosiddetta *Santa Cecilia* ancora alla Cattedrale di Palermo (1860). Su concessione del Min. dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia. Divieto di riproduzione.



Fig. 10 – Sala di Santa Cecilia, Museo Diocesano di Palermo (1952 ca.).



Fig. 11 – Mario di Laurito, *Tabernacolo dipinto*, e ignoto pittore, *Madonna col Bambino, San Giovannino e angeli*, III e IV decennio del XVI secolo, Museo Diocesano di Palermo (dalla Cattedrale).

lunghe e con le unghie rettangolari, di vestire i suoi personaggi con mantelli larghi, abbondanti, di stoffa pesante, per lo più raccolti dinanzi e avvolti in modo bizzarro, con pieghe dure, a zig-zag, e con rigonfiamenti abbastanza pronunciati [...]; alla rude e forte semplicità delle figure virili contrasta la ricchezza, la soave e nobile espressione di quelle muliebri [...]. Egli si stacca da tutti, anche da Antonello da Messina, e appare invece ispirato dai modelli ferraresi, e specialmente nel colorito, di quella scuola, cioè, che in se stessa, nel fondo, ha qualche cosa di nordico. E per questa ragione la S. Cecilia, prima che il nostro pittore fosse

noto, sembrava probabilmente opera di un artista emiliano»²⁶, mentre Raffaele Delogu affiancherà al maestro un giovane Nicolò *de Pictineo*²⁷, che talora è stato associato agli omonimi pittori *de Catana* o *de Randatio*²⁸, siano questi ultimi predicati da considerarsi provenienze o cognomi.

b. Museo Diocesano

Il trasferimento dell'opera dalla Cattedrale al Museo Diocesano avverrà nel corso del 1952, anche se in quell'anno l'abbiamo vista ancora "ufficialmente" esposta nella cappella della Madonna della Lettera, ma il 21 giugno è la data della solenne apertura al pubblico, in occasione del *Concilio Plenario Siculo*, della rinnovata esposizione, nel cui contesto le è dedicata una sala del secondo piano, in compagnia di altri dipinti del XV e XVI secolo²⁹, come le tavole coi *Ss. Crispino e Crispiniano*, dall'omonima chiesa cittadina bombardata nel 1943, già riferite a Pietro Ruzzolone e recentemente assegnate su base documentaria a Luigi Carnimolla (1525)³⁰, e la *Madonna e Santi* di Mario di Laurito (1530), da S. Venera³¹. (Fig. 10)

Ma forse, durante la II Guerra mondiale – quando è nell'*Elenco delle opere d'arte delle chiese di Palermo ricoverate in San Martino delle Scale* insieme ad una «Madonna col Bambino di scuola lombarda del sec. XVI»³² (quella già attribuita alla scuola di van Eyck da Di Marzo o a Cesare Magni dal Bottari, contenuta, ma non pertinente, in un tabernacolo dipinto da Mario di Laurito, 1530-1535 ca.³³) (Fig. 11) – vi è l'intenzione da parte di mons. Pottino di includerla nella collezione, visto che la richiesta di prestito, in occasione della *Mostra di Antonello da Messina e del '400 siciliano*, in data 12 settembre 1951, è inoltrata dal comitato organizzatore proprio al Direttore del Museo.

Tuttavia, pur contestualmente restaurata, ma non dall'équipe di Ottemi Della Rotta come le altre tavole richieste³⁴, per motivi a noi ignoti, essa non partecipò allo storico evento, che ebbe luogo nel Palazzo Comunale di Messina dal 30 marzo al 30 giugno 1953, e il Museo consegnò al Soprintendente alle Gallerie, Giorgio Vigni, in data 2 febbraio 1953, solo quattro dipinti: «1) Antonio

Veneziano – *Tabellone della Confraternita di S. Nicola*; 2) Iacopo di Michele, detto Gera da Pisa – *Trittico con S. Anna e la Vergine tra i Santi Giovanni Evangelista e Giacomo*; 3) Ignoto – *Abramo e la Mensa degli Angeli*; 4) Ignoto – *Trittico con l'Incoronazione della Vergine tra i Santi Nicola e Giovanni Battista* (da S. Nicolò Reale)³⁵.

La prima edizione della guida del Museo (1952) è molto sintetica e generica, limitandosi ad elencare le opere principali con attribuzione e datazione, mentre nella seconda (1969) lo stesso mons. Pottino riassume e commenta le voci più autorevoli: «La tavola quattrocentesca della Santa che dà il nome a questa Sala <di S. Cecilia> è stata oggetto di attribuzioni varie. A Riccardo Quartararo (notizie 1485-1501) la dà Gioacchino Di Marzo con conferme recenti. La soavissima figura campeggia in uno sfondo di paese di carattere esotico che suscita perplessità sulla paternità del dipinto e sugli influssi che l'autore avrebbe assimilati ed espressi (209x134). Il Delogu audacemente

propende per l'attribuzione al Pettineo, pittore "attivo a Termini tra il 1502 e il 1514", qualificando il soggetto santa Barbara, e negandola decisamente al Quartararo. Rimane sconosciuto pertanto l'autore di questo mirabile dipinto»³⁶.

Mons. Paolo Collura, subentrato nella guida del Museo Diocesano agli inizi degli anni '70 (ricordiamo che lo aveva inaugurato nel 1972), nel suo inventario redatto nel 1985, mentre cerca di mettere ordine alle opere affidate alla sua cura: «23. Riccardo Quartararo (attr.). *S. Cecilia*. Tavola, 232x154 e 208x130. Da *S. Cecilia dei Musici*, poi da *S. Ninfa dei Crociferi*, poi da *Cattedrale*. Di Marzo. Pottino»³⁷.

Nell'intento di indicare al contempo supposti autore e soggetto, materia del supporto, misure con e senza cornice, provenienza e bibliografia essenziale, è purtroppo indotto all'errore, confondendo la nostra tavola con l'omonima tela dell'Alberti (terzo-quarto decennio del XVII secolo), già nella sagrestia della chiesa di S. Ninfa, dove invece,



Fig. 12 – Antonio Alberti "il Barbalonga", *Santa Cecilia*, prima metà del XVII secolo, Museo Diocesano di Palermo (da S. Ninfa dei Crociferi).



Fig. 13 – Ignoto (Antonello Crescenzo o Riccardo Quartararo?), *Santa Barbara*, inizi del XVI secolo, Museo Diocesano di Palermo (dalla Ss. Annunziata fuori Porta San Giorgio).



Fig. 14 – Nicolò <da> Pettineo, *Madonna con il Bambino e angeli musicisti*, 1498, Galleria interdisciplinare regionale di Palazzo Abatellis, Palermo (part.).

a dire del Di Giovanni, «è espressa S. Cecilia seduta a cembalo, che canta, e sopra il cembalo sono tre putti, due dei quali all'impiedi uno tiene un violino e l'altro il liuto: il terzo poi sta seduto e tiene aperto un libro di musica sul quale la santa con volto quasi divino, con gli occhi al cielo canta al Signore. Taluni giudicano questo quadro opera del messinese Antonino Barbalunga, uno dei migliori allievi del Dominichino. Altri però e tra questi il nostro pittore Salvatore Lo Forte [...] lo crede di mano dello Zampieri»³⁸. (Fig. 12)

Tornando alla nostra, la Pugliatti precisa che l'opera «ha posto, e pone tuttora, problemi oltre che circa la paternità, anche circa l'identità della Santa, e quindi l'interpretazione del soggetto stesso, e che tuttavia non è priva d'interesse, ma soprattutto nella visione d'insieme e meno nella visione ravvicinata, che mostra una qualità pittorica anch'essa ambigua»³⁹: infatti, «una visione ravvicinata [...] mostra una mano di qualità meno pregevole di quanto non appaia l'immagine nella sua visione d'insieme, che porta ad apprezzarne



Fig. 15 – Riccardo Quartararo e aiuto (Nicolò <da> Pettineo?), *Madonna con il Bambino e Santa Rosalia, ante 1507*, Galleria interdisciplinare regionale di Palazzo Abatellis, Palermo (dal complesso dell'Olivella).

l'invenzione compositiva. [...] Il trattamento del cielo, qui a striature, è completamente diverso da quello dei dipinti certi del Quartararo, tipicamente attraversato da nuvolette "a batuffoli"»⁴⁰.

Pur definendola un *pastiche* (aria botticelliana nel volto della Santa e nell'angelo musico, torre retrostante e città che si affaccia sullo specchio d'acqua del fondo estranee alla cultura artistica siciliana; ambiguità nell'identificazione del soggetto tra s. Cecilia e s. Barbara, rispettivamente riferendosi all'angelo musico o alla torre), la studiosa messinese la mette in relazione con un gruppo di tempere su tela (a dire del Pottino «di scuola siculo-catalana»⁴¹) provenienti dalla chiesa della Ss. Annunziata "fuori porta San Giorgio" bombardata nel 1943, anch'esse al Museo Diocesano di Palermo, nelle quali – soprattutto le stesse sante Cecilia (non pervenuta) e Barbara (Fig. 13), da cui il pittore avrebbe mutuato rispettivamente proprio angelo musico e torre – sostiene di riconoscere i citati dipinti di Crescenzo e Quartararo, a dire di tutti gli altri autori spariti, realizzati per la cappella



Fig. 16 – Lorenzo Costa, *San Sebastiano*, 1480-1485, Gemäldegalerie, Dresda, particolare del busto.



Fig. 17 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare dell'angelo musico.

di S. Cristina della Cattedrale, dismessi con le trasformazioni barocche e lì depositati a seguito dei lavori di ristrutturazione neoclassica.

La stessa riporta poi le vicende della letteratura artistica, dall'attribuzione al (o ai) Crescenzo (Di Marzo 1862, Janitschek, Müntz, G. Meli), quindi al Quartararo (Di Marzo 1899, Mauceri, Venturi, F. Meli, van Marle, Paolini), al Pettineo (Delogu, unica voce fuori dal coro che parla di una s. Barbara⁴²) o a una collaborazione tra gli ultimi due (Di Natale).

Sulla scorta delle citate indicazioni di provenienza del Di Marzo, la Di Natale, infatti, dopo aver messo a confronto la nostra tavola con la *Madonna con il Bambino e angeli musicanti* (1498), opera firmata da Nicolò <da> Pettineo di Palazzo Abatellis, «dove è evidente la lezione quartarararica» (Fig. 14), ritiene che il dipinto sia dovuto al Quartararo coadiuvato da quest'ultimo⁴³.

La Paolini, invece, ipotizzando che essa possa essere una superstite delle tavole del soffitto della chiesa di S. Caterina all'Olivella in cui il Quartararo sia intervenuto di persona (caratteristiche

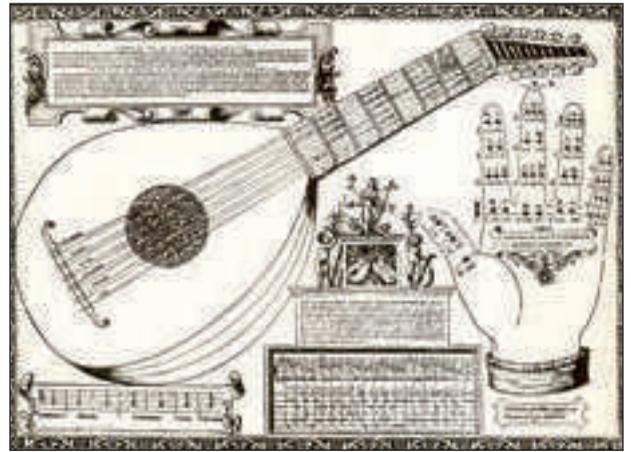


Fig. 18 – Anonimo incisore, *Come se ha da accordar il lautto [...]*, Venezia, tip. Matteo Pagan, 1540 ca. (da D. REBUFFA, *Il liuto...*, 2012, p. 2).

peculiari: fine disegno, accesa cromia e toni cupi e vellutati della veste rossa della Santa, perizia architettonica nella rappresentazione della torre), propone una datazione agli inizi del '500 e vi nota l'influenza del Crescenzo, «echi di cultura umbra ad esempio nell'acconciatura [...], un addolcimento nel piegare dei panni oltre che espressivo,

nonché nel paesaggio similitudini con quello che fa da sfondo nella *Madonna e santa Rosalia*», da considerarsi l'ultima opera, incompleta e terminata da un collaboratore, del Quartararo († ante febbraio 1507), oggi a Palazzo Abatellis (Fig. 15), nonché, per l'angelo, vicino al *San Sebastiano* (Gemäldegalerie, Dresda, 1480-1485) del giovane Lorenzo Costa, che a Bologna sarà influenzato dal Francia e dal Perugino, «probabili rinnovati contatti con la cultura veneto-ferrarese, forse non soltanto mediata dal De Moysis e dallo Scacco», ma acquisita direttamente nel corso di un viaggio di Riccardo con la moglie ipotizzato nel 1502-1503⁴⁴. (Figg. 16-17)

Una giovane Vergine, un angelo musico, un *donjon*: l'iconografia controversa (Cecilia o Barbara?)

«*Cantantibus* <errata quanto ormai consolidata trascrizione di *Candentibus*> *organis, Caecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar*»⁴⁵. Secondo la *passio* leggendaria e i conseguenti testi liturgici, entrando nella casa dello sposo pagano Valeriano per il banchetto nuziale, la Vergine romana avrebbe pregato con queste parole, accompagnata dal suono degli organi *cantanti* – mentre i codici più antichi si riferivano al momento del martirio ed agli arnesi per la tortura *roventi* –, per cui a partire dal '400 la figura della Santa, venerata come nuova protettrice della musica al posto di s. Giovanni Battista, è accompagnata da strumenti (organo portativo, lira, cetra, arpa, clavicembalo, liuto, viola, violoncello, ...) e spartiti, in atto di suonare e/o di cantare, mentre precedentemente non era distinguibile da altre vergini per l'assenza di uno specifico attributo iconografico (affresco nella *Tomba di s. Cecilia*, cimitero di S. Callisto, Vaticano, inizi IX secolo; *Teoria delle Vergini*, mosaici di S. Apollinare Nuovo, Ravenna, VI secolo; *Polittico di s. Cecilia*, Uffizi, Firenze, XIV secolo).

Tra gli innumerevoli esempi della nuova iconografia, invece, citiamo la donna che porge al

Bambino Gesù il salterio, identificata appunto con s. Cecilia, nella tavola gotico-internazionale dovuta all'anonimo *Maître du Haut Rhin* o *Maître du Jardin de Paradis* del Museo Storico di Francoforte sul Meno (1410-1420), o la celeberrima *Estasi di s. Cecilia* di Raffaello e aiuti, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, con in mano un organo portativo rovesciato e ai suoi piedi strumenti musicali di diverso genere (1514-1516)⁴⁶.

C'è chi ha inoltre interpretato il cigno che nuota solitario sullo specchio d'acqua nel fondo del nostro dipinto come «simbolo sia della musica più nobile che del martirio»⁴⁷; anche l'angelo musico inginocchiato è stato ritenuto finora elemento determinante per l'identificazione cecilianiana ma, come ampiamente noto, esso è presente singolo o in gruppo (*concerto angelico*) in molte opere gotiche e rinascimentali con tutt'altra iconografia: da quelli di Giotto nella Cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze, 1328 ca.⁴⁸, ai celeberrimi di Melozzo da Forlì già nell'abside dei Ss. Apostoli a Roma, ante 1474 o 1478-1480⁴⁹, a quelli, strettamente imparentati col nostro, di *mestre* Paolo da San Leocadio emiliano – e ferrarese per cultura pittorica – e del napoletano *mestre* Francesco Pagano nel catino absidale voltato a ombrello della cattedrale di Valencia, 1472-1481, dove pure era implicato il *mestre* *Riquart* talora identificato con il Quartararo, il quale dipingerà ad affresco come saggio delle sue capacità nella *casa della confratria* ma non in cattedrale, entrando comunque in contatto con quella cultura figurativa di Bartolomé Bernejo presente nelle sue presunte opere più tarde⁵⁰.

È interessante sottolineare, inoltre, la minuziosa descrizione realistica del liuto “a sei cori”, a 11 corde, inventato in Spagna e derivato dal liuto andaluso, strumento cordofono in uso in Italia dalla fine del '400, che l'angelo suona coi polpastrelli e non usando il plettro, ad ulteriore conferma della datazione che proponiamo⁵¹. (Fig. 18) Peraltro, gruppi di angeli musici sono dipinti alla base dello sportello centrale dei trittici del *Maestro delle Incoronazioni* (1419) e di Matteo de Perruchio (1422) dello stesso Museo Diocesano, raffiguranti appunto l'*Incoronazione della Vergine*,



Fig. 19 – Maestro delle Incoronazioni, *Trittico dell'Incoronazione della Vergine tra i SS. Nicola e Giovanni Battista*, 1419, Museo Diocesano di Palermo (da S. Nicolò "lo reale"), part. con angeli musicisti.



Fig. 20 – Matteo de Perruchio, *Trittico dell'Incoronazione della Vergine tra i SS. Alberto e Pietro*, 1422, Museo Diocesano di Palermo, (dall'oratorio di S. Alberto al Carmine), part. con angeli musicisti.

rispettivamente, tra i ss. Nicola e Giovanni Battista, Alberto e Pietro⁵². (Figg. 19-20)

Il terzo elemento "dominante" è l'edificio turrito che sta alle spalle della maestosa Santa martire come evidentemente attestano la palma e la tunica rossa sotto l'ampio mantello blu foderato di porpora, talmente imponente e protagonista nell'economia del dipinto da farci pensare – come già aveva proposto Delogu, unica voce fuori dal coro⁵³ – ad un'identificazione del soggetto femminile in *Santa Barbara*. Il corpo parallelepipedo principale e originario, con muratura a "rossastro quadrello" (Cavalcaselle che cita Palladio⁵⁴) a faccia vista, cui si accede tramite un ponticello (il restauro ha ritrovato i segni dell'arcata sulla quale esso si reggeva prima che un pentimento del pittore la chiudesse con l'attuale muretto), presenta un alto cancello d'ingresso, con in profondità una porta socchiusa attraverso cui si vede la campagna retrostante ed una nicchia al livello superiore; la sopraelevazione con una struttura sporgente "a graticcio" di ascendenza flandro-tedesca, ha una tipica grande finestra ripartita, crociata, "alla guelfa" o "alla borgognona" – che ricorda coevi esempi dipinti (Cristoforo Faffeo, *Annunciazione*, Vitulano, 1482, vedi *infra*) e reali, romani (Palazzo dei Conservatori, Palazzo Venezia, Casina del cardinale Bessarione⁵⁵) e napoletani (Palazzo Como⁵⁶) –, ed una più piccola semiaperta; la mansarda, separata da un cornicione su archetti pensili e coperta ad alti spioventi di ardesia, ha una monumentale bifora entro

edicola timpanata, un grande comignolo a sezione quadriloba con copertura in paglia ombrelliforme sollevata, torrino scalare completo di banderuola apicale. Il restauro ha ridato visibilità a particolari deliziosi, come l'acqua piovana che sgocciola dai doccioni e la coppia di candide colombe nei pressi.

A questo *donjon* si affianca e collega un secondo corpo cilindrico "classicista" di servizio – intonato o marmoreo, come il citato ponte, e decorato a lacunari, modanature, archetti pensili e beccatelli, finestre ad oculo e feritoie, merli –, contenente la scala per raggiungere i piani superiori, coperto da una interessante cupola conica, con 12 nervature terminanti in volute ioniche (vedi trono della Madonna di Capodimonte del Faffeo, per cui *infra*), e lanterna apicale a sezione esagonale con quadrifore e cupolino. Dal punto di vista tipologico, l'edificio ha strettissime analogie non solo con il neogotico castello Ricaud a Loupiac in Aquitania (Fig. 21) rievocato dai ricordi di viaggio del Cavalcaselle, ma anche con un *donjon* vallone anch'esso esistente ancora oggi, il castello di Crupet (o Cruppey) presso Namur (Fig. 22), che diviene proprietà della famiglia Carondelet *post* 1537 con un Johan «chevalier, seigneur de Solre-sur-Sambre, d'Harvengh, Merlain, etc.»⁵⁷, omonimo dell'arcivescovo di Palermo (1520-1544), secondo marito di Anna de la Loye. Un'altra citazione dipinta di edificio analogo, a mero titolo di esempio, è nella *Parabola degli invitati* di Jan van Amstel (Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 1525-1535 ca.)⁵⁸. (Fig. 23)



Fig. 21 – Castello Ricaud, Loupiac.

Ma la connessione tra la torre dipinta, simile a quella reale testé citata, e la figura dell'arcivescovo borgognone è puramente casuale; voler attribuire al prelado un ruolo attivo nella committenza del dipinto in questione – come in un primo tempo confesso di aver ipotizzato⁵⁹ – comporterebbe lo spostamento in avanti della sua datazione di almeno un trentennio, mettendo tra l'altro fuori gioco tutti i pittori di cui si è fatta menzione e relegando l'opera all'interno di una produzione attardata e desueta rispetto alla Maniera ormai imperante.

Proprio su una torre è imperniata la vicenda agiografica e, di conseguenza, l'iconografia di santa Barbara, vergine "straniera", cioè non di cultura greca, come attesta lo stesso nome, di volta in volta detta nativa di Antiochia, Nicomedia, Eliopoli in Paflagonia nelle fonti greche, o in Tuscia secondo quelle in latino. In esse si narra infatti che il di lei padre Dioscuro, uomo di corte dell'imperatore Massimiano Erculio (286-310 d.C.), fece costruire una torre con la quale proteggere la bellissima figlia dagli occhi indiscreti e dagli assalti dei molti pretendenti. Durante l'assenza del padre partito per una missione, però, un eremita la istruisce nella fede cristiana e la fanciulla sceglie di consacrarsi a Dio. Prima di entrare nella torre, si immerge per tre volte simulando il battesimo in uno specchio d'acqua vicino, e ordina che nell'edificio si aggiunga una finestra alle due esistenti, in onore della Trinità: «Celsa pater in turri filiam claudit formae ob elegantiam. Cuius ornat decora castitas consummat caritas. Haec est sole virtute pulcrior, quovis flore



Fig. 22 – Castello Carondelet, Crupet.



Fig. 23 – Jan van Amstel, *Parabola degli invitati*, 1525-1535 ca., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (part.).



Fig. 24 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare della città turrata sul fondo.



Fig. 25 – Michael Wohlgemut, *Magdeburg*, in H. SCHEDEL, *Liber Chronicarum*, Nurnberg, tip. Anton Koberger, dicembre 1493, cc. CLXXIXv-CLXXXr (part.).



Fig. 26 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare del pastore/ cacciatore con cane e uccelli sul fondo.



Fig. 27 – Ignoto pittore di Anversa, *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, ubicazione sconosciuta.

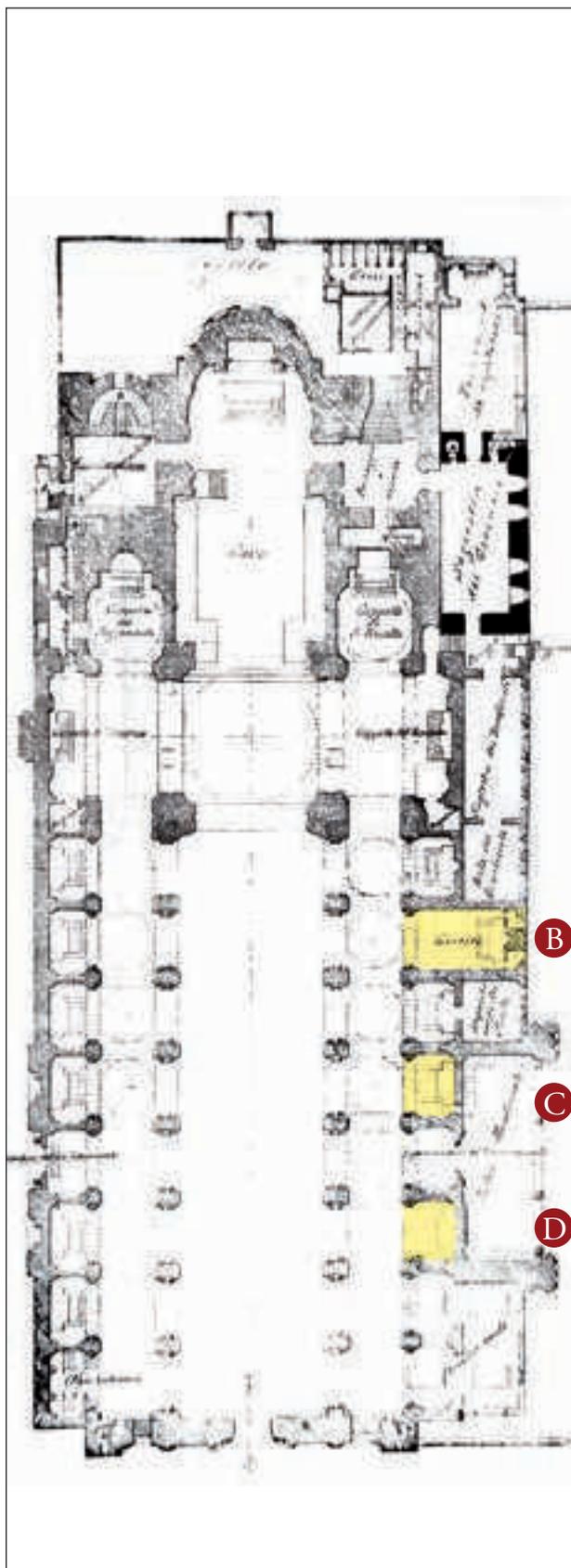
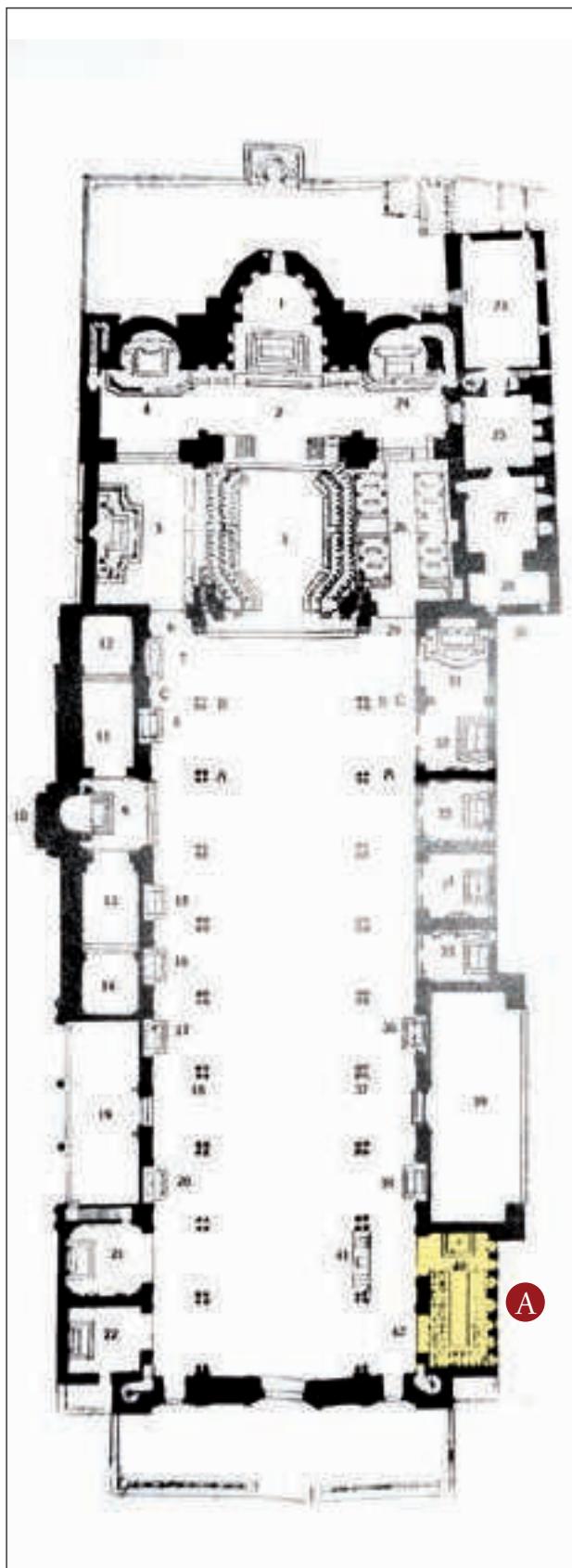


Fig. 28a-b – Pianta della Cattedrale di Palermo prima e dopo gli interventi tardo-settecenteschi (1781-1801), in cui sono evidenziate le diverse collocazioni del dipinto (da N. Basile, *La Cattedrale di Palermo...*, Firenze 1926, Tav. I, Figg. I e III): A. Coretto antico (Cappella S. Atanasio); B. Coretto nuovo; C. Cappella S. Ignazio; D. Cappella S. Cristina, poi della Madonna della Lettera.

vultu venustior. [...] Patris in edificio nate fiunt imperio tres fenestre, non gemine sub Trinitatis nomine. [...] Binis fenestris tertiam ad Trinitatis gloriam addit, qui fons est luminis et lumen omnis hominis»⁶⁰.

Uscita miracolosamente dalla prigione per sfuggire alla condanna a morte a motivo della sua fede pronunciata dal prefetto Marciano, viene catturata perché tradita da un pastore (che vide per punizione divina le sue pecore mutate in scarabei) e, insieme a Giuliana, dopo due giorni di atroci tormenti (tra cui flagellazione con verghe, trasformate in piume di pavone, uccello presente come attributo iconografico nell'affresco romano di S. Maria Antiqua, VIII secolo⁶¹), decapitata proprio dal padre, che fu a sua volta incenerito da un improvviso fulmine. Le sue reliquie nell'XI secolo giunsero da Costantinopoli a Venezia e furono deposte nel monastero benedettino femminile di San Giovanni Evangelista a Torcello, o, secondo un'altra versione, nella cattedrale di Rieti intorno alla metà del X secolo⁶².

A ben guardare, gli elementi principali della citata *passio* potrebbero essere tutti qui rappresentati: oltre alla torre con le due finestre più grandi e la terza aggiunta, le navi nere appena fuori dal porto della città turrata ideale sul fondo – modello Magdeburgo, capitale del Sacro Romano Impero, sull'Elba?⁶³ – (Figg. 24-25), su cui sarebbe salito Dioscuro, o che avrebbero portato il corpo della martire nella sede del futuro culto (Venezia e Rieti sono entrambe lambite dall'acqua, dell'Adriatico la prima, e del fiume Velino la seconda); forse il pastore delatore a cavallo – più un cacciatore o un giullare, veramente – accompagnato da uccelli e seguito da un cane, che si scorge sul margine sinistro in basso (Fig. 26); sulla zona apicale del ramo di palma, simbolo del martirio, il restauro ha riscontrato delle ridipinture, che potrebbero nascondere una trasformazione dell'originaria penna di pavone (come in coevi esemplari di scuola di Anversa) (Fig. 27); la perdita del margine inferiore della tavola, sacrificato per l'inserimento nell'attuale ottocentesca cornice a mezza canna con palmette, ci impedisce infine la visione dei piedi (che pure si intuiscono tra le fitte pieghe della sottoveste), di un'eventua-

le iscrizione identificativa e/o dedicatoria, o della figura del persecutore pagano sottomesso, come nella tavola di Cosimo Rosselli (*Santa Barbara tra i Ss. Giovanni Battista e Matteo*, 1470 ca.), dalla cappella dei Ss. Barbara e Quirico della “Nazione teutonica” nella basilica della Ss. Annunziata, oggi alla Galleria dell'Accademia di Firenze⁶⁴.

Ma c'è di più. Senza ombra di dubbio si riferiscono al nostro dipinto i membri della *Deputazione della Matrice Chiesa* (mons. Pietro Boccone, comm. Antonio Salinas e cav. Bernardo Leone, rispettivamente *Marammiere ecclesiastico*, *Marammiere secolare* e *Regio subeconomo*), redattori di un inventario datato 4 ottobre 1898, in occasione della consegna al nuovo tesoriere can. mons. Salvatore Di Bartolo, quando, tra gli oggetti aggiunti al patrimonio della Cattedrale nel 1867 rispetto al precedente inventario del 1848, descrivono al numero progressivo 565 «il quadro di S. Ignazio Lojola, in detta cappella, a sinistra S. Francesco di Paola ed a destra Santa Barbara»⁶⁵. (Fig. 28a-b)

Ricapitolando:

1848	non compare nell'inventario dei beni della <i>Maramma</i>
metà sec. XIX	Cattedrale di Palermo: spostamento dal nuovo “coretto” alla cappella di S. Ignazio
1858	parete laterale della cappella di S. Ignazio
1862	parete sinistra della cappella di S. Ignazio
1867	parete destra della cappella di S. Ignazio, identificazione con S. Barbara
1899	parete destra nuova cappella di S. Cristina (già di S. Benedetto)
1943	tra le opere ricoverate a S. Martino delle Scale per la guerra
1952	parete laterale della cappella della Madonna della Lettera (già di S. Cristina)
1952	spostamento nell'eponima sala del Museo Diocesano

Una *Santa Barbara* di Cristoforo Faffeo riscoperta

Dunque, l'opera fu realizzata nell'ultimo quarto del '400, mentre regnavano su Spagna e Sicilia i "re cattolici" Ferdinando d'Aragona (1479-†1516) ed Isabella di Castiglia (†1504). Nel 1495 sbarcava sull'Isola con gran parte del suo patrimonio mobile, dopo l'abdicazione, Alfonso II, già duca di Calabria e per un solo anno re di Napoli, colto e raffinato committente anche di Cristoforo Faffeo⁶⁶, fuggendo dalla capitale partenopea occupata dal re di Francia Carlo VIII⁶⁷, e nell'agosto del 1500 Giovanna d'Aragona, regina vedova del figlio di quello, Ferdinando II o Ferrandino. Alla carica di vicerè si succedevano due Giovanni Lanuza da Valencia⁶⁸, padre e figlio (mentre la storiografia siciliana riconosce tutti i 12 anni di governo solo al figlio), rispettivamente Juan de La Nuça y Garabito (1495-1498), e Juan de la Nuça y Pimentel (1498-†

Napoli 1507), al secondo dei quali è dovuto un restauro del soffitto trecentesco della *sala magna* ed il *re-styling* rinascimentale del proprio appartamento privato, compresa la cappella di S. Giorgio, nello Steri, commissionato alla bottega di Antonello Crescenzo (1504-1507)⁶⁹. Era, inoltre, arcivescovo di Palermo il benedettino catanese Giovanni Paternò (1489-†1511)⁷⁰, giurista detto "doctor fundamentalis", più volte (1494?, 1506, 1509) nominato Presidente del Regno in assenza dei vicerè *pro tempore*, che contrattò con Antonello Gagini le sculture marmoree della famosa "tribuna" della Cattedrale⁷¹.

Ciascuno di questi citati personaggi avrebbe avuto le carte in regola per giocare il ruolo di committente e/o donatario della tavola in questione, portandola con sé o importandola da Napoli – Terra di Lavoro (Alfonso, Giovanna, il Paternò), magari nel ricordo di una devozione patria (i Lanuza, ad esempio, rispetto alla cappella della Cat-



Fig. 29 – Giuseppe Gagini, *Santa Barbara*, 1575, Chiesa di S. Domenico, Palermo.



Fig. 30 – Giacomo e Antonino Gagini (attr.), *Santa Barbara*, 1540 o 1579, Chiesa di S. Maria della Catena, Palermo.

tedrale di Valencia e all'antica, prestigiosa *Cofradia Real de Santa Barbara* istituita all'interno della locale chiesa di *San Juan del Hospital*⁷²), ma non abbiamo alcun indizio in merito.

La prima attestazione documentaria "ufficiale" della presenza del nostro dipinto all'interno della Cattedrale palermitana è invece, lo ribadiamo, intorno alla metà del XIX secolo. È legittimo chiederci a questo punto dove esso fosse in precedenza e le motivazioni di un eventuale trasferimento. Era forse già nell'antico coretto (odierne cappelle della Madonna della Lettera e delle tombe imperiali e reali) e fu trasferito insieme con tutti gli arredi nel nuovo (odierna "cappella delle reliquie"), realizzato durante i lavori 1781-1801, dopo il ventennio di "cattività" nella chiesa del Gesù? In questo caso dovremmo però ammettere una grave dimenticanza da parte dei *marammieri*, che non lo includono negli inventari.

Si potrebbe pensare, in secondo luogo, alla donazione da parte di un arcivescovo, visto che da Matteo Basile (1736) a Ferdinando Maria Pignatelli (1839-†1853) si succedettero sulla cattedra palermitana quasi ininterrottamente presuli napoletani o comunque italo-meridionali. In particolare, la potente famiglia di quest'ultimo porporato, imparentata coi Carafa, vantava investiture feudali proprio su molti dei luoghi frequentati dal Faffeo (Napoli, Aversa, Laurino, Novi Velia, Vitulano)⁷³. In alternativa, potrebbe essersi trattato di un atto di liberalità regia alla chiesa madre della città "Prima sedes Corona regis et Regni caput", essendo documentate per il XIX secolo a più riprese donazioni borboniche di tal genere ad istituzioni di Napoli e Palermo⁷⁴.

Ma tentiamo pure una terza strada: oramai acclarato che si tratti di una *Santa Barbara*, e smascherata l'errata identificazione come *Santa Cecilia*



Fig. 31 – Bottega geginiana (Antonio Vanella e Andrea Mancino?), *Santa Barbara*, 1496, Museo Diocesano di Palermo (da S. Barbara "la sottana").



Fig. 32 – Pace de Francisco, *Santa Barbara*, 1557, Chiesa di S. Anna a Rua Formaggi, Palermo (da Ss. Barbara, Teodoro e Crocifisso di Tavola Tonda).



Fig. 33 – Loggia delle statue, Museo Diocesano di Palermo (1952 ca.).

introdotta dal Di Marzo, la provenienza della tavola potrebbe individuarsi invece in un luogo sacro cittadino in cui fosse celebrato da almeno tre secoli il culto della Santa Martire.

Bisogna ricordare anzitutto che Ella era a Palermo tra i “patroni ordinari eletti dal Senato” (1648)⁷⁵; le era dedicata una cappella nel chiostro del convento di S. Domenico, abbellita dal valente medico e anatomista Gian Filippo Ingrassia con il denaro offertogli dall’amministrazione cittadina riconoscente per la sua attività professionale in occasione della peste del 1575⁷⁶, in cui era una scultura marmorea di Giuseppe Gagini (1575) commissionata da Ercole Ingrassia, nel contesto di un più articolato monumento funebre in onore del padre, che vi sarà sepolto nel 1580⁷⁷. (Fig. 29)

Una seconda statua marmorea della Santa – insieme alle Ss. Margherita, Ninfa e Oliva – dovuta come le altre verosimilmente alla collaborazione tra Giacomo e Antonino Gagini (1540, 1579), è all’interno della cappella della Madonna delle Grazie in S. Maria della Catena⁷⁸. (Fig. 30)

Villabianca attesta che «Nino Tagliavia <barone di Castelvetro>, ch’ebbe sua casa in Palermo, in essa vi tenne insieme la chiesa che fiorì sotto il titolo di Santa Barbara [...] <nel 1399> assentata sopra di un tonno l’anno sopra le tonnare regie de’ mari di Palermo»⁷⁹.

Altre chiese con quel titolo di antica origine erano rispettivamente: “all’alloro”, nella via omonima, e presso il Castellammare (alla seconda delle quali era stato donato un palazzo con giardino adiacente nella seconda metà del ‘300 da Matteo Sclafani⁸⁰, in rovina nel XIX secolo), entrambe abbattute dai bombardamenti del 1943⁸¹; alla Galca, “la soprana”, distrutta nel 1648 per la costruzione di uno dei bastioni del Palazzo Reale rivolti verso la città (a loro volta demoliti nel 1848), e “la sottana”, altrimenti detta dei Ss. Barbara e Teodoro, o solo S. Barbara, all’interno dell’antico *Seminario dei Chierici* (che ospita attualmente la Facoltà Teologica di Sicilia), in sostituzione di quella demolita nel 1582 dall’arcivescovo Cesare Marullo per edificare l’immobile, nella quale, secondo Di Marzo, era un gonfalone intagliato e dorato, per conto dei confrati Filippo e Federico Perdicaro, fratelli giureconsulti, dai mastri Giacomo de Garita “il guercio”, Bartolomeo Zamparrone e Giovanni Gambera, con figure «di Santa Barbara ed altre [...], che vincessero in bellezza quelle degli altri gonfaloni in Palermo, specialmente di quello della chiesa di San Giovanni a porta Carini», dipinte da Guglielmo <da> Pesaro (1477-1478)⁸².

Gaspere Palermo attesta che «nell’angolo settentrionale vicino la scala, è la Chiesa di S. Barbara, eretta dopo la fondazione del Seminario, oggi <1816> non più coltivata», che vi fossero tre cappelle, e che in una nicchia sull’altare maggiore fosse la statua marmorea della Titolare, di bottega geginiana (Antonio Vanella e Andrea Mancino?), proveniente dall’antica chiesa demolita, la quale recava sul piedistallo i nomi dei committenti,

i rettori della confraternita *pro tempore* (Giulio Ranzano, Giovanni Antonio Perdicaro e Antonio Scolaro), e la data 1496⁸³. Trasferita al Museo Diocesano, trovò posto nella “pottiniana” “Loggia delle statue” in compagnia dei marmi dismessi della Cattedrale e di quelli recuperati da chiese cittadine danneggiate dalla guerra⁸⁴. (Figg. 31, 33)

Sull’altare maggiore della «chiesa di S. Barbara, S. Teodoro e Ss.mo Crocifisso di Tavola Tonda sita nel largo del Real Castello di Palermo» si venerava nel 1845 una statua lignea «lunga palmi 7 con corona, castello e palma di ferro indorati»⁸⁵, forse quella policroma transitata successivamente in S. Anna a Rua Formaggi, che la La Barbera assegnava ad intagliatore siciliano degli inizi del XVIII secolo⁸⁶. Solo un accurato restauro scientifico potrebbe appurare se, sotto ridipinture ed interventi recenziori e privata dell’originario «piedistallo storiato al di sotto», vi si possa riconoscere o meno quella statua che Di Marzo, documenti alle mani, dice realizzata nel 1557 dall’intagliatore Pace d’Impacio (*alias*: “de Francisco”, o “da Prizzi”, doc. 1557-1576), trapanese, ma cittadino palermitano e residente a Corleone, per la medesima confraternita su modello della S. Agata “delli Scorruggi”⁸⁷, come recentemente proposto da Antonio Cuccia⁸⁸. (Fig. 32)

A S. Barbara “la soprana” in via Alloro, contigua al palazzo dei Marchesi di Bonagia, sull’altare maggiore in marmo (attribuito al Marabitti), fino al 1929 vi è «un magnifico dipinto (P. Novelli) in ottimo stato»⁸⁹, mentre è verosimilmente da identificare con quella descritta sopra, l’antica statua marmorea della Santa di pertinenza della maestranza degli *Stagnai* (o *Stagnatari*), la stessa «trovata nelle rovine dell’antica chiesa dell’Itria <ossia della Pinta> nel 1666»⁹⁰, che secondo il Palermo avrebbero trasportato dall’antica chiesa demolita insieme all’immagine della Madonna della Grazia⁹¹.

Un «quadrono denotante il martirio di Santa Barbara che merita ristorarsi»⁹², quindi, ancora una volta, non il nostro, era infine sul primo altare entrando a destra all’interno della chiesa dei Ss. Elena e Costantino nel piano del Palazzo Reale (1587)⁹³, «proprio dei bombardieri, ossia artiglieri civici»⁹⁴.

Ma perché indicare non più Riccardo Quarta-

raro, bensì Cristoforo Faffeo, pressoché sconosciuto in Sicilia, come autore della nostra tavola?

Già la Di Natale (1980) proponeva di spostare opere attribuite a Mario di Laurito nell’ambito di Cristoforo Faffeo e Francesco Cicino da Caiazzo: la *Madonna in trono col Bambino*, già nella chiesa di San Francesco delle Monache, oggi nei depositi del Museo di Capodimonte, «come può mostrare il paragone con la *Madonna e Santi Pietro e Paolo* della chiesa di san Paolo Maggiore a Napoli [...], ed ancor più con la *Pala di Drusia Brancaccio* [...], conservata pure nei depositi del Museo di Capodimonte. Il dolce fare melozzesco (non si dimentichi che quest’opera fu attribuita allo stesso Melozzo) sembra ripetersi nelle tre *Madonne* dall’identica espressione del volto, che ha lo stesso ovale e lo stesso taglio dei lineamenti e in cui si ripetono le fogge e le pieghe degli abiti, panneggiati alla stessa maniera», e il *Polittico della Collegiata di Santa Maria Maggiore* di Laurino, dove, «oltre ai modi antoniazzeschi e melozzeschi, si nota [...] l’influsso spagnolo-valenzano, parlate queste tutte comuni del resto ai tre pittori»⁹⁵.

A Ferdinando Bologna si deve la ricostruzione puntuale dei rapporti intercorsi tra Valenza-Ferrara, Valenza-Urbino-Ferrara e Valenza-Lombardia tra il XV e i primi decenni del XVI secolo, coinvolgendo tramite Pedro de Aponte pure Roma⁹⁶. Riguardo agli intensissimi rapporti tra Roma e Napoli, dove vige il «clima più fecondo di cultura fiandro-iberica e padovano-ferrarese-squarcione-sca, ma con meditazioni alla Melozzo»⁹⁷, è proprio Faffeo il pittore che, secondo la Di Dario Guida, può definirsi «il capofila della tendenza»⁹⁸.

A tal proposito, così argomenta Francesco Abbate, riassumendo nuove acquisizioni documentarie ed attribuzioni sul pittore: «Il filone umbro-laziale di Antoniazzo Romano e di Cristoforo Faffeo pare attecchire piuttosto in “provincia” che nella capitale: [...] il Faffeo lascia le sue prove ad Aversa, nel duomo (1495)⁹⁹, a Novi Velia (1497) e a Laurino nel Cilento <1482>. Eppure il pittore aveva certo frequentato assiduamente anche Napoli: il trittico aversano di San Michele arcangelo [...] è quasi una copia libera dell’altro trittico di san Michele, eseguito [...] dal “Maestro di san Michele e Omobono”



Fig. 34 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo (part.).



Fig. 35 – Cristoforo Faffeo, *Annunciazione*, 1482, Chiesa dell'Annunciata, Vitulano (part.).



Fig. 36 – Cristoforo Faffeo, *Polittico della Collegiata* (part. con *Sant'Elena di Laurino*), 1482, Museo Diocesano, Vallo della Lucania (dalla Collegiata di S. Maria Maggiore di Laurino).



Fig. 37 – Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono con il Bambino*, 1489, Museo di Capodimonte, Napoli (dalla chiesa di S. Francesco delle Monache, Napoli).

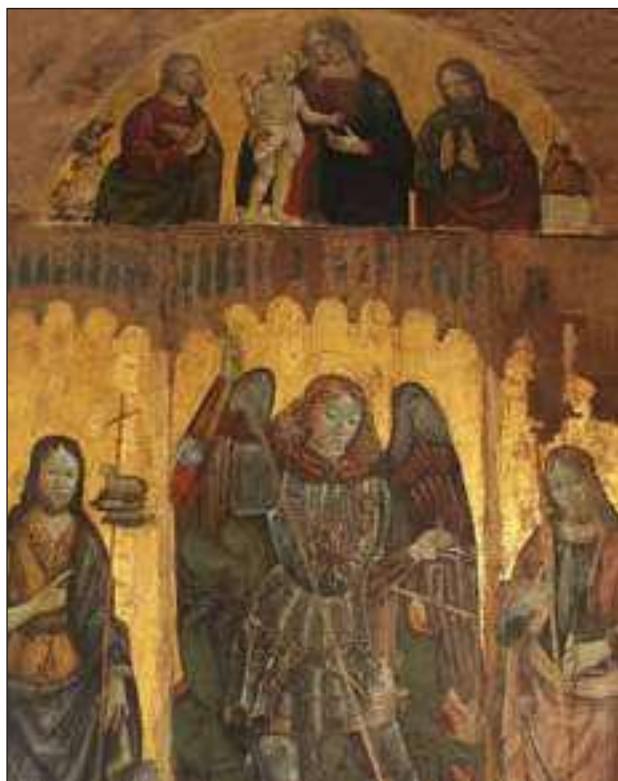


Fig. 38 – Cristoforo Faffeo, *Trittico di San Michele arcangelo*, 1495, Cattedrale, Aversa.



Fig. 39 – Cristoforo Faffeo, *Adorazione dei pastori*, 1497, Chiesa di Santa Maria dei Lombardi, Novi Velia (part.).

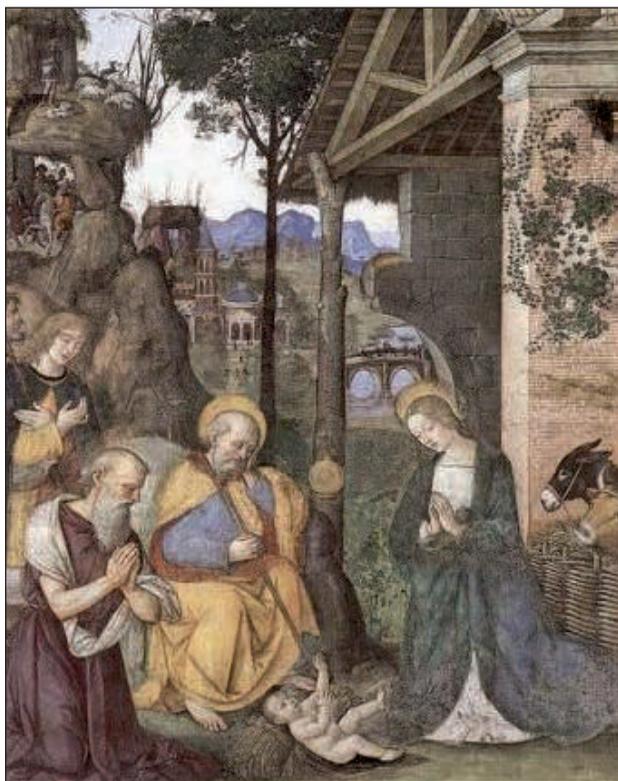


Fig. 40 – Bernardino di Vetto, detto "il Pinturicchio", *Presepe*, 1482 o 1488-1490, Cappella della Rovere, S. Maria del Popolo, Roma (part.).



Fig. 41 – Cristoforo Faffeo, *Adorazione del Bambino* (part.), 1501, Museo di Capodimonte, Napoli (dal Carmine Maggiore, Napoli).



Fig. 42 – Cristoforo Faffeo, *Madonna col Bambino e Santa Caterina*, ante 1503, Chiesa di San Francesco di Paola, Cosenza (da Santa Maria di Loreto).

[...]. A Napoli, inoltre, esiste almeno un'opera del Faffeo, la *Madonna col Bambino* già in San Francesco delle Monache. [...] Per quanto si sforzasse di adeguarvisi <ai modi del Maestro di san Michele> Faffeo non poteva raggiungere quei vertici e allora si prova in una traduzione calligrafica, intesa a perseguire eleganze di linee e preziosismi di superficie, lontana comunque dal naturalismo struggente dei paesaggi bagnati di luce nella loro sfogata lontananza e dalla fisica concretezza dei personaggi del trittico napoletano»; nei *Ss. Pietro e Paolo* di Riccardo Quartararo, invece, «ai sedimenti valenzani si sovrappone, assai più decisa, la componente ferrarese, ancora ben viva nel suo capolavoro, la puntata *Incoronazione della Vergine* [...], in cui la pittura madida e piena di umori svela il ricordo delle prove di Cristoforo Faffeo, ma soprattutto di Paolo da San Leocadio e del “Maestro di Sant’Omobono”¹⁰⁰.

A questo punto, però, seppur in punta di piedi per le conseguenze su una più che secolare tradizione, concordo con il Serra¹⁰¹ e la Pugliatti¹⁰² (sulla scorta, anche stavolta, delle considerazioni tecnico-



Fig. 43 – Cristoforo Faffeo e aiuti, *Assunzione della Vergine*, post 1506, Pinacoteca Provinciale, Salerno (part.).

esecutive del recente restauro) nel dubitare fortemente dell'attribuzione al Quartararo di questo suo supposto “capolavoro”, della cui storia antecedente l'appartenenza al Museo dell'Università¹⁰³ non si sa nulla – che Salinas (1875) diceva di scuola messinese e inizialmente Di Marzo (1899) dava a ignoto pittore spagnolo, prima di lasciarsi convincere dal Mauceri, primo a riferirlo al pittore saccense su un superficiale raffronto con i *Ss. Pietro e Paolo* –, attribuzione che ha falsato a catena gli studi successivi su parte della pittura siciliana e italo-meridionale tra fine XV e primo decennio del XVI secolo, mettendo in campo anche influenze provenzali, oltre a quelle napoletane. Così come, anche nel S. Michele di collezione privata americana che Zeri pubblicò riferendolo al Quartararo, sono piuttosto da individuare elementi della pittura del Faffeo¹⁰⁴.

Ma torniamo proprio a quest'ultimo, «il più valido interprete della poetica di Antoniazio Romano, che [...] arricchisce ulteriormente di portati iberici, desunti da Francesco Pagano e da Paolo da San Leocadio: una stesura pittorica liquida e sensibile, tocca-

ta da piccole vibrazioni luminose e impreziosita da lumeggiature dorate di tradizione pinturicchiesca, che lo contraddistinguono da [...] Francesco Cicino da Caiazzo, gradevole ma modesto apparatore di calibrate pale d'altare, di tranquilla e devota compostezza <come la *Madonna in trono tra i Santi Giovanni Battista e Caterina* del museo di Capodimonte>. [...] Il rapporto della “periferica” Calabria <ma potremmo aggiungere anche Sicilia> con i “centri” Napoli e Messina appare molto più dialettico. Da Napoli [...] Cristoforo Faffeo invia un trittico (*Madonna col Bambino, santa Caterina e san Sebastiano*) per la chiesa di San Francesco di Paola a Cosenza. La qualità più bassa che si intravede nelle tavole cosentine rispetto allo *standard* solito al pittore non sarà dovuto tanto a un “tirar via”, che talvolta in effetti capita a chi invia opere in provincia (ma Faffeo lavorò moltissimo, e con assoluta “professionalità” per zone assai lontane da Napoli), ma piuttosto al non buono stato di conservazione dei dipinti¹⁰⁵.

Il suo catalogo, ormai fissato grazie ai contributi di diversi studiosi, conta un discreto numero di opere, documentate o attribuite, ancora esistenti, una volta stralciate quelle del *Maestro dell'Adorazione di Glasgow*, identificabile probabilmente con Alessandro Buono: prime tra tutte l'*Annunciazione*, dall'eponima chiesa francescana di Vitulano (Fig. 35), ed il polittico, già nella Collegiata di Santa Maria Maggiore di Laurino (*Madonna col Bambino, San Girolamo e S. Vincenzo Ferrer*; in alto *Incoronazione della Vergine, Sant'Elena di Laurino* (quest'ultima pressochè sovrapponibile alla nostra Santa Barbara) e *Santa Caterina d'Alessandria*, nella predella *gli Apostoli e il Cristo in pietà tra la Madonna e San Giovanni Evangelista*) e oggi ricomposto nel Museo Diocesano di Vallo della Lucania (Figg. 34, 36), opere giovanili (1482), quando è al servizio del duca di Calabria Alfonso II d'Aragona passato da Roma e ancora risente dell'influenza di Melozzo e Antoniazio, con ascendenze fiammingo-catalane unite a monumentali composizioni umbro-toscane; seguono: la *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria della Rotonda, già a San Francesco delle Monache, oggi a Capodimonte (Fig. 37); il trittico per la congregazione dei “sutores” con *San*

Michele Arcangelo tra i Santi Giovanni Battista e Giacomo Maggiore Apostolo e, nella lunetta, la *Madonna col Bambino tra gli Evangelisti Matteo e Luca* nella Cattedrale di Aversa (1495) in cui i riccioli “metallici” dell'arcangelo guerriero (Fig. 38) richiamano palesemente quelli del nostro angelo musico e del giovane pastore della *Natività* di Novi Velia; la citata *Adorazione dei Pastori* nella chiesa parrocchiale di Santa Maria dei Lombardi a Novi Velia, già nel monastero di San Gregorio di quel centro (1497), esemplato sul *Presepe* romano di Pinturicchio (1482 o 1488-1490) in Santa Maria del Popolo (Figg. 39-40); l'*Adorazione del Bambino*, con la *Resurrezione* sulla lunetta, dal Carmine Maggiore di Napoli, oggi nei depositi di Capodimonte (1501) (Fig. 41); la *Madonna col bambino tra i SS. Giovanni Battista e Gennaro, con donatore*, della Cappella Di Forma poi spostata nell'attigua dei Caracciolo nella Cattedrale di Napoli¹⁰⁶; la citata *Madonna col Bambino e Santa Caterina* (il *San Sebastiano*, terzo pannello del trittico, non sarebbe di sua mano) per la chiesa di San Francesco di Paola a Cosenza, già in Santa Maria di Loreto (*ante* 1503), ancora pinturicchiesche (Fig. 42); un secondo *San Michele*, dall'altare maggiore della chiesa di S. Angelo a Segno di Napoli, già attribuito a Francesco Pagano o a suo collaboratore, oggi al Museo Diocesano di Napoli (1490-1495), gli è assegnato con qualche perplessità, mentre al maestro affiancato da aiuti, dopo il recente restauro, è stata riferita un'*Assunzione della Vergine tra angeli musici e monaco committente (olivetano o certosino?)* della Pinacoteca provinciale di Salerno (*post* 1506), che sposterebbe l'attività dello stesso fino al primo decennio del XVI secolo, prima dell'affermazione della “maniera moderna”¹⁰⁷. (Fig. 43)

Proprio dalla condivisione e piena corrispondenza tra le conclusioni del raffronto tipologico-stilistico, nel nostro caso, e di quello tecnico-esecutivo effettuato da Sebastianelli, *infra*, fra le opere citate di acclarata paternità faffea, specialmente con il polittico di Laurino, le Madonne e il trittico aversano, e la nostra, siamo incoraggiati nella nuova attribuzione e datazione, in attesa che futuri apporti documentari intervengano a confermarle.

Note

- 1 Cfr. E. PANOFSKY, *History of Art as a Humanistic Discipline*, in *Meaning in the Visual Arts*, London 1933, p. 44.
- 2 Per i problemi posti ed i risultati ottenuti durante il restauro, si rimanda a M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 3 A. MONGITORE, *La Cattedrale di Palermo*, ms. del XVIII secolo della BCPa, ai segni Qq E 4, pp. 331-332.
- 4 Cfr. G. DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, vol. III, Palermo 1862, pp. 113-114, 116, 118, 120, 156. Lo stesso autore, alle pp. 68-95, aveva citato anche la tavola con l'*Incoronazione della Vergine*, allora nel Museo dell'Università e oggi a Palazzo Abatellis, finora attribuita a Riccardo Quartararo, addirittura come opera della «prima maniera» di Antonello da Messina, così come, a suo dire, la *Disputa di san Tommaso* della chiesa di S. Cita, anch'essa oggi nella medesima collezione, opera unanimamente assegnata a Mario di Laurito. Sul (o sui) Crescenzo, si vedano, essenzialmente: G. DI MARZO, *La pittura a Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Palermo 1899, pp. 123-156; V. ABBATE, *Revisione di Antonello il Panormita*, in "B.C.A.Sicilia", a. III, nn. 1-4, 1982, pp. 39-68; S. TEDESCO, *Crescenzo Antonio (o Antonello)*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, (Pittura), vol. II, a cura di M.A. SPADARO, Palermo 1993, pp. 114-116; T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale*, Napoli 1998, pp. 119-136; M. G. PAOLINI, *La pittura a Palermo e nella Sicilia Occidentale negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo mostra (Chiesa di S. Cita, Palermo, 21 settembre – 8 dicembre 1999), a cura di T. Viscuso, Palermo 1999, pp. 170-177. V. ABBATE (*La decorazione cinquecentesca dello Steri*, in *Lo Steri dei Chiaromonte a Palermo. I – Significato e valore di una presenza di lunga durata*, a cura di A.I. LIMA, Bagheria 2015, pp. 217-227) ha recentemente precisato l'intervento del pittore e della sua bottega all'interno dello Steri, negli anni 1504 e 1506-1508 (soffitto della *Camera maior*, appartamento privato del viceré, cappella di S. Giorgio).
- 5 Si rimanda, essenzialmente, per la problematica, a P. PALAZZOTTO, *L'architettura neogotica nella Sicilia occidentale nella prima metà del XIX secolo: le ragioni degli artisti e il ruolo della committenza*, in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, atti della giornata di studi a cura di M. VITELLA, Erice 2008, pp. 95-123.
- 6 Cfr. G. DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia...*, 1862, *ibidem*.
- 7 Trattasi del matematico e astronomo (1790-†1851) allievo di Scinà e Piazzi, professore di ruolo e vicerettore nella Regia Università di Palermo, membro della Suprema Deputazione dei pesi e delle misure, Vice Presidente dell'Istituto di incoraggiamento, Giudice dell'alta Corte Ecclesiastica, Deputato ai luoghi pii, Canonico *marammiere* della Cattedrale e Socio, Segretario generale, ed infine Presidente, dell'Accademia di Scienze e Lettere di Palermo. Testimoniano la sua attività di zelante amministratore della fabbrica del Duomo i suoi scritti, tra cui: *Su la tomba di Santo Cosma di proprietà della Chiesa Cattedrale di Palermo che trovasi attualmente collocata nella villa del duca di Serradifalco all'Olivuzza*, Palermo 1846; *Del sotterraneo della Chiesa cattedrale di Palermo*, Palermo 1849; *Sopra un messale, ed un breviario giusta il rito gallo-siculo di proprietà della chiesa cattedrale di Palermo*, Palermo 1850 (si vedano, a riguardo: G. DI MARZO-FERRO, *Elogio storico del sacerdote dr. D. Alessandro Casano*, Palermo 1851, e G. BOZZO, *Elogio di Alessandro Casano, Presidente dell'Accademia [...]*, in "Atti dell'Accademia di Scienze e lettere di Palermo", Palermo 1853, vol. II, Nuova serie, pp. 259-277).
- 8 Cfr. G. DI MARZO-FERRO, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del cav. D. Gaspare Palermo [...]*, Palermo 1858, rist. Palermo 1984, p. 653, nota 1.
- 9 P. PALAZZOTTO, *Palazzotto Francesco Paolo*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, (Architettura), vol. I, a cura di M.C. RUGGIERI TRICOLI, Palermo 1993, pp. 333-334.
- 10 A. ZANCA, *La Cattedrale di Palermo (1170-1946)*, Palermo 1952, rist. anast. Palermo 1989, p. 323. Il primo riferimento è a S. DI BARTOLO, *Monografia sulla Cattedrale di Palermo*, Palermo 1903.
- 11 F. CALAMIA - A. CATALANO, *La cattedrale di Palermo, otto secoli di vicende architettoniche*, introduzione di R. LA DUCA, Palermo 1981, pp. 163, 164 nota 236.
- 12 G. MELI, *Sui pittori, che lavorarono nella cappella di S. Cristina nell'ultimo anno del secolo XV, e sulla S. Cecilia, unico quadro, che oggi ne esiste*, in "Archivio storico siciliano", a. IX, nuova serie, 1884, pp. 212-217.
- 13 G. DI MARZO, *La pittura a Palermo...*, 1899, pp. 125ss., 155, 181. Documenti editi sull'attività di Quartararo, oltre a quelli resi noti dal Di Marzo, in F. MELI, *Documenti su Riccardo Quartararo*, in "Arte Antica e Moderna", n. 31-32, luglio/dicembre 1965, pp. 375-384. Si veda S. LA BARBERA, *Di Marzo e la pittura in Palermo nel Rinascimento*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003), a cura di S. LA BARBERA, Palermo 2004, pp. 168-180, in part.

pp. 172-174. Sono in corso di pubblicazione uno studio di Paola Scibilia, che si avvale di nuovi documenti inediti sulla vita e l'attività professionale del pittore, e di Fiorella Sricchia Santoro con novità sulla pittura italo-meridionale di questo periodo, in cui tratta anche dell'*Incoronazione della Vergine* di Palazzo Abatellis.

- 14 G.M. AMATO, *De principe templo Panormitano libri XIII [...]*, Palermo 1728, p. 129.
- 15 A. MONGITORE, *La Cattedrale di Palermo...*, XVIII sec., pp. 662-665.
- 16 N. BASILE, *La Cattedrale di Palermo. L'opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della tribuna di Antonello Gagini*, Firenze 1926, p. 194, che cita G. M. AMATO, *De principe templo...*, 1728, p. 16, e A. MONGITORE, *La Cattedrale di Palermo...*, XVIII sec., pp. 662-663.
- 17 G. DI MARZO, *La pittura a Palermo...*, 1899, p. 184.
- 18 Si veda, a riguardo, *Restauro di una croce dipinta medioevale e di un affresco quattrocentesco con sinopia*, Palermo 1979, a cura di V. ABBATE, M.G. PAOLINI e V. SCUDERI.
- 19 Si veda M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 20 BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA DI VENEZIA (BNMVE), ai segni *Lascito Cavalcaselle*, It. IV, 2032 (=12273), fasc. I/2 (Sicilia, Palermo e provincia), *Disegni e appunti*, c. 136r, disegno già riprodotto e commentato, ma con trascrizione degli appunti parziale e talora errata, da D. MALIGNAGGI (*Giovan Battista Cavalcaselle e il Rinascimento in Sicilia*, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, pp. 99-113, in part. pp. 105-106 e nota 34). Cfr. J. A. CROWE – G.B. CAVALCASELLE, *A New History of Painting in Italy from the II to the XVI century*, London 1871, p. 111: «a S. Cecilia in the cappella Sant'Ignazio of the Duomo», identificata ed attribuita al Crescenzo verosimilmente sulla scorta di Di Marzo, il quale d'altronde cita la loro opera (*History of Painting in North Italy*, London 1871, vol. I, p. 376) a proposito di influenze del ferrarese Francesco Bianchi Ferrari riscontrabili nella nostra tavola. Sul viaggio siciliano del pittore/conoscitore: R. DE GENNARO, *Cavalcaselle in Sicilia: alla ricerca di Antonello da Messina*, in "Prospettiva", n. 68, 1992, pp. 73-86 e relativa bibliografia. Ringrazio la dott.ssa Susy Marcon, curatrice del Dipartimento Manoscritti di quella Biblioteca, per aver reso possibili in tempi brevissimi la riproduzione dei disegni e la loro pubblicazione. Anche G. DENNIS (*Handbook for travellers in Sicily*, London 1864) cita la nostra tavola nella quarta cappella della navata destra della Cattedrale, insieme ai dipinti del Novelli (*Ss. Ignazio Loyola e Francesco Xavier e S. Francesco di Paola in adorazione*), dicendo che è una «Madonna (= trad. di un generico Vergine?) of the

early German school» (p. 29); la seconda cappella della navata Nord a partire dal transetto (S. Agata) «contains a small panel picture of the Virgin and Child, with St. John and angels, which demands attention. It is of the close of the 15th cent., and apparently of the Milanese school. It is most carefully and delicately painted, but its chief charm is the exquisite beauty and sweetness of the Virgin, who, like most of Raphael's, is a conception of loveliness never realised» (p. 81); riguardo all'*Incoronazione della Vergine*, infine, così la descrive al *second room* del Museo della *Regia Università degli Studi*, dopo la *Galleria de' Gessi*: «Antonello da Messina: the Coronation of the Virgin by her Son, a very quaint and curious picture. The two principal figures are surrounded by angels, all with wings raised in the air. The Almighty with a Pope's mitre and in a red disk hovers above in the green heavens, which are full of angels dimly visible. The richness and force of colour in this picture, and the elaboration of the jewellery and armour, are wonderful for that early period» (p. 89).

Si veda S. INTORRE, *Una visita alla Quadreria della Regia Università. Il percorso espositivo del secondo piano dell'ex Casa dei Teatini nelle guide di metà '800*, in *Il Museo dell'Università. Dalla Pinacoteca della Regia Università di Palermo alla Galleria di Palazzo Abatellis*, catalogo Mostra (Palermo, Steri, Sala delle armi, 21 giugno -25 luglio 2016), a cura di G. BARBERA e M.C. DI NATALE, Palermo 2016, pp. 59-73.

- 21 Per il rapporto tra pittura fiamminga e Rinascimento, si rimanda allo storico studio di P. PHILIPPOT, *Le problème de la Renaissance dans la peinture du Pays-Bas*, trad. it. *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, a cura di P. ARGAN, Torino 1970.
- 22 http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=IA33000293.
- 23 G. MELI, *Su i pittori...*, 1884, pp. 212-217.
- 24 Cfr. A. VENTURI, *La S. Cecilia del Duomo di Palermo [...]*, in "L'Arte", 1898, p. 88, n. IX. Si veda a riguardo S. LA BARBERA, *Dalla connoisseurship alla nascita della Storia dell'Arte in Sicilia: il ruolo di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'ONOFRIO, Modena 2008, pp. 309-328, in part. p. 313.
- 25 Cfr. E. MAUCERI, *Quadro della Santa Cecilia nel Duomo di Palermo*, in "L'Arte", 1898, p. 220, n. IX. Per le diverse posizioni di Mauceri sull'argomento, si rimanda a C. BAIAMONTE, *Il "lavoro attivo e tenace" di Enrico Mauceri per "L'Arte" di Adolfo Venturi*, in *Enrico Mauceri (1869-1966) storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del Convegno Internazionale di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S.

- LA BARBERA, Palermo 2009, pp. 255-266, in part. pp. 257-259.
- 26 E. MAUCERI, *Arte retrospettiva: Riccardo Quartararo*, in "Emporium", a. XVIII, n. 108, pp. 466-473; Id., *Riccardo Quartararo a Napoli*, in "L'Arte", a. VI, pp. 128-130. Oltre ai fondamentali studi di M. ANDALORO (*Riccardo Quartararo dalla Sicilia a Napoli*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte", Università di Roma, 1977, in part. pp. 82-99) e F. BOLOGNA (*Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, *passim*), aggiungono opere, in particolare meridionali, al catalogo del pittore saccense: S. BOTTARI, *Da Tuccio di Goffredo a Riccardo Quartararo*, in "Arte Antica e Moderna", n. 5, gennaio/marzo 1959, pp. 170-172; I. TOESCA, *Un'opera del Quartararo*, in "Paragone. Arte", a. IV, n. 41, maggio 1953, pp. 38-39; F. ZERI, *Un "San Michele Arcangelo" di Riccardo Quartararo*, in "Paragone. Arte", nuova serie, a. XIII, n. 151, luglio 1962, pp. 52-54; M.C. DI NATALE GUGGINO, *Echi antonelleschi nella pittura palermitana tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo*, estratto da *Antonello da Messina*, atti del convegno (29 novembre – 2 dicembre 1981), Messina 1984, in particolare pp. 11-13. Ipotizza un soggiorno ferrarese, al seguito del Marchese di Castelbuono, V. ABBATE, *Castelbuono: il mecenatismo artistico dei Ventimiglia nel secondo Quattrocento e una ipotesi per il percorso di Riccardo Quartararo*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di L. DEROSA e C. GELAO, Foggia 2011, pp. 239-249. P. SANTUCCI (*Su Riccardo Quartararo. Il percorso di un maestro mediterraneo nell'ambito della civiltà aragonese*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", n. 2, maggio 1996, pp. 32-57, in part. p. 53) mette in rapporto la pittura di Quartararo non solo con quella di Costanzo de Moysis, ma anche con Francesco Del Cossa, Angiolillo Arcuccio, Jacomart Baço, Francesco Pagano, Antoniazzo Romano, Angelo di Antonello da Capua, Paolo da San Leocadio, Nicolò <da> Pettineo, il *Maestro dell'Ascensione Piccolomini*, il *Maestro valenzano della Madonna di Valverde* e il *Maestro della Dormitio Massari*; a proposito della nostra tavola, nota infine la presenza di un «paesaggio di fondo, vagamente nordicizzante», alla maniera bolognese di Francesco Francia, e di architetture di tipo catalano-provenzali.
- 27 T. PUGLIATTI, *Nicolò da Pettineo pittore. Su una firma ignorata e su alcuni rapporti culturali nella pittura siciliana fra XV e XVI secolo*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di G. BARBERA, T. PUGLIATTI e C. ZAPPIA, Roma 1997, pp. 111-118.
- 28 M. ANDALORO, *Riccardo Quartararo...*, 1977, in part. pp. 82-99; EADEM, scheda 8, in *X Mostra di opere d'arte restaurate*, a cura di V. ABBATE, Palermo 1977, in part. p. 62.
- 29 F. POTTINO, *Il Museo Diocesano di Palermo*, II edizione Palermo 1969, pp. 16-17.
- 30 G. MENDOLA, *Le tavole di San Crispino e Crispiniano*, in *Il Restauro della Chiesa di San Giacomo dei Militari a Palermo*, a cura della SOPRINTENDENZA PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI PALERMO, Palermo 2015, pp. 67-76.
- 31 M.C. DI NATALE, *Mario di Laurito*, Palermo 1980, n. 35, pp. 138-139; EADEM, *Capolavori d'arte del Museo Diocesano di Palermo. Ex sacris imaginibus magnum fructum...*, in *Capolavori d'arte del Museo Diocesano di Palermo. Ex sacris imaginibus magnum fructum...*, catalogo mostra (Palermo, Salone Filangieri del Palazzo Arcivescovile, 27 aprile – 31 maggio 1998), a cura di EADEM, pp. 81, 87; T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale (1484-1557)*, Napoli 1998, pp. 122, 124, 149; M. G. PAOLINI, scheda 36, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, pp. 312-314.
- 32 Cfr. ASDPa, *Archivio Pottino-Collura*, n. 5, *Inventari e guide del museo*, carte sciolte.
- 33 M.C. DI NATALE, scheda 8, in *XIV Catalogo di opere d'arte restaurate (1981-1985)*, a cura di V. ABBATE, Palermo 1989, pp. 48-53, tavv. XXXIII-XXXV; T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento...*, 1998, p. 283 e relativa bibliografia.
- 34 Si veda M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 35 Cfr. ASDPa, *Archivio Pottino-Collura*, n. 8, *Restauro e mostre*, carte sciolte.
- 36 MONS. F. POTTINO, *Il Museo Diocesano di Palermo*, I edizione, Palermo 1952, p. 8; IDEM, *Il Museo Diocesano...*, 1969, pp. 16-17.
- 37 Cfr. *Inventario del Museo Diocesano compilato dal secondo direttore Mons. Paolo Collura 1985*, n. 23, in ASDPa, *Archivio Pottino-Collura*, n. 5, *Inventari e guide del museo*. Sui limiti e le difficoltà oggettive nella direzione del Museo Diocesano da parte di mons. Paolo Collura, si rimanda a P. PALAZZOTTO, *Il "Fondo Pottino-Collura". Per una storia delle collezioni del Museo Diocesano di Palermo*, in *Storia & Arte nella scrittura. L'Archivio Storico Diocesano di Palermo a 10 anni dalla riapertura al pubblico (1997-2007)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palermo, 9-10 novembre 2007), a cura di G. TRAVAGLIATO, Santa Flavia 2008, pp. 247-284. Sulla corporazione palermitana dei musicisti e i suoi oratori: R. PAGANO, *Le origini e il primo statuto dell'Unione dei musicisti intitolata a santa Cecilia di Palermo*, in "Rivista italiana di musicologia", vol. X (1975), pp. 545-563, in part. pp. 548, 562-563; U. D'ARPA, *Notizie e documenti sull'unione dei musicisti e sulla musica sacra a Palermo*

- tra il 1645 e il 1670, in “Quaderni del conservatorio” a cura di G. COLLISANI e D. FICOLA, n. 1, Palermo 1988, pp. 19-36, in part. 20-23; A. TEDESCO, *La ciudad como teatro: rituales urbanos en el Palermo de la edad moderna*, in *Musica e cultura urbana en la edad moderna*, a cura di A. BONDI, J. J. CARRERAS e M. A. MARIN, Valencia 2005, pp. 219-242, in part. p. 231; F. MILAZZO, *La musica e i musicisti a Palermo nel Settecento attraverso le fonti dell'Archivio Diocesano di Palermo*, tesi di laurea in D.A.M.S. indirizzo Musica, relatrice prof.ssa A. Tedesco, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 2006-2007, in part. pp. 203-207.
- 38 Cfr. L. DI GIOVANNI, *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo*, ms. del 1827 ca. della BCPa, ai segni 2QqA49, c. 4r, per cui si rimanda all'edizione, con trascrizione e commento, a cura di S. LA BARBERA, Palermo 2000, p. 86. Sul dipinto si veda P. PALAZZOTTO, *Antonino Alberti detto il Barbalonga, Santa Cecilia con tre putti musicanti*, in *Musica picta. Immagini del suono in Sicilia tra Medioevo e barocco*, catalogo mostra (Siracusa, 16 novembre 2007 – 7 gennaio 2008) a cura di C. VELLA, Palermo 2007, p. 160.
- 39 T. PUGLIATTI, *Musica picta*, in *Musica picta...*, 2007, pp. 25-35, in part. p. 30 e fig. 12.
- 40 EADEM, *Pittura del Cinquecento...*, 1998, in part. pp. 41-45, figg. 27-32, note 112-120, p. 305.
- 41 Cfr. F. POTTINO, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 18.
- 42 R. DELOGU, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma 1962, p. 40.
- 43 Cfr. M.C. DI NATALE, *Capolavori d'arte...*, 1998, in part. pp. 62-64; EADEM, (da) *Pettineo Nicolò, Quartararo Riccardo e Ruzzolone Pietro*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani* (Pittura), vol. II, a cura di M.A. SPADARO, Palermo 1993, pp. 409-410, 433-435 e 470-472; EADEM, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006 (II ed. 2010), p. 54.
- 44 Cfr. M.G. PAOLINI, *La pittura a Palermo...*, 1999, pp. 149-190, in part. pp. 157-158. Per l'assenza da Palermo del solo pittore, quindi anche della moglie, e l'ipotetico viaggio del 1502-1503, si veda C. GUASTELLA, *Cerchia di Riccardo Quartararo, inizi del sec. XVI, Croce dipinta, Enna – Chiesa Madre*, in *Opere d'arte dal XII al XVII secolo. Interventi di restauro ed acquisizioni culturali*, catalogo mostra, a cura di V. ABBATE, Palermo 1987, pp. 47-58, in part. p. 57, nota 24. Si veda inoltre M.G. PAOLINI, *Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in “Bollettino d'arte”, a. XLIV, fasc. II, aprile-giugno 1959, serie IV, pp. 122-140, in part. p. 140, nota 27.
- 45 *Passio Ceciliae*, in H. DELAHAYE, *Étude sur le légendier romain: les saints de novembre et de décembre*, in “*Subsidia hagiographica*”, n. 23, Bruxelles 1936, pp. 194-220.
- 46 Sulla *passio*, l'invenzione e la recognizione delle reliquie, il sepolcro nel cimitero di Callisto, il patronato sulla musica e l'iconografia, si rimanda a: G. KAFTAL, *Saints in Italian art. Iconography of the Saints in Tuscan painting*, Firenze 1952 (rist. 1998), coll. 249-258; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tomo III (*Iconographie des Saints*), vol. I, Paris 1958, pp. 278-284; E. JOSI, M.C. CELLETTI, *Cecilia, santa, martire di Roma*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. III (BERNO - CIRO), Roma 1963, coll. 1064-1086. Tra le opere con questo soggetto elencate nell'ultimo testo, anche la nostra, riprodotta in foto Alinari: «Nel 1500 ca., Riccardo Quartararo dipingeva, per la Cattedrale di Palermo, Cecilia e un angelo musicante».
- 47 P.E. CARAPEZZA, L. FEO, *Cecilie di Sicilia*, in *Musica Picta...*, 2007, pp. 65-69, in part. p. 65.
- 48 J. GARDNER, *Il polittico Baroncelli per Santa Croce. Gli ultimi anni a Firenze*, in *Giotto, l'Italia*, catalogo mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), a cura di S. ROMANO e P. PETRAROIA, Milano 2015, pp. 140-153.
- 49 M. EPIFANI, *Padre Resta e la fabbrica dei Santi Apostoli: precisazioni su Melozzo da Forlì e un progetto di Francesco Fontana dall'Archivio Riario Sforza*, e A. MELOGRANI, *In margine alla ripubblicazione degli scritti di Stefano Tumidei: conferme per la datazione del ciclo di Melozzo ai Santi Apostoli*, in “Bollettino d'arte”, serie VII, n. 95 (2010), 2011, pp. 21-34, 35-44.
- 50 X. COMPANY I CLIMENT, *Componentes formales e iconográficos de los ángeles de la catedral de Valencia*, in *Rinascimento italiano e committenza valenzana. Gli angeli musicanti della cattedrale di València*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 24-26 gennaio 2008), a cura di M. MIGLIO e A.M. OLIVA, Roma 2011, pp. 89-103; F. SRICCHIA SANTORO, *Francesco Pagano e Paolo da San Leocadio nella cattedrale di Valenza*, in *Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, atti delle giornate di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2008), a cura di A. ZEZZA, Napoli 2010, pp. 51-62. Non entro nel merito dell'identificazione o meno, rimandando, in ultimo, ad A. CONDORELLI, *La leyenda del «mestre Riquart y de Riccardo Quartararo»*, in “*Archivo Español de Arte*”, LXXIV, 2001, pp. 285-291, e EADEM, *Problemi di pittura valenzana. Il maestro Riquart e Francesco Pagano*, in *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea*, a cura di M.A. MALLEO, Palermo 2006, pp. 67-81, nonché ai citati testi dello stesso Company e della Sricchia Santoro. Rimando infine a G. TOSCANO, *Faffeo, Cristoforo*, e G. DE SIMONE, *Pagano, Francesco e Quartararo, Riccardo*,

- in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, voll. 44 (1994), 80 (2014) e in corso di stampa.
- 51 Si veda D. REBUFFA, *Il liuto: storia e costruzione attraverso immagini e trattati*, Palermo 2012, *passim*. Ringrazio l'amico musicologo Filippo Milazzo per la cortese segnalazione. Si rimanda, inoltre, a G.P. DI STEFANO, *Strumenti musicali in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, in *Musica Picta...*, 2007, pp. 43-53. Sono grato, per le loro competenti opinioni di esperti di pittura italiana, fiamminga e tedesca tra '400 e '500, anche ai dottori Mathias Ubl e Duncan Bull del Rijksmuseum di Amsterdam.
- 52 M.C. DI NATALE, *La pittura pisana del Trecento e dei primi del Quattrocento in Sicilia*, in *Immagine di Pisa a Palermo*, atti del convegno di studi sulla "Pisanità a Palermo e in Sicilia nel VII centenario del Vespro" (Palermo – Agrigento – Sciacca, 9-12 giugno 1982), a cura dell'ISTITUTO STORICO SICILIANO, Palermo 1983, pp. 267-334, in part. pp. 281-282; EADEM, *Capolavori d'arte...*, 1998, in part. pp. 47-53; EADEM, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006 (II ed. 2010), pp. 42-45; G. TRAVAGLIATO, *Le mécénat artistique des confréries dans la Palerme du Moyen-Âge*, in *Les confréries de Corse. Une société idéale en Méditerranée*, a cura di M. MATTIOLI e M.E. POLI MORDICONI, Corte 2010, pp. 400-409, in part. p. 402; L. BUTTÀ, *La pittura tardogotica in Sicilia. Incontri mediterranei*, Palermo 2008, pp. 28-32.
- 53 R. DELOGU, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma 1962, p. 40.
- 54 La seconda delle sei «appresso gli antichi [...] maniere de' muri», quella «di terra cotta, o quadrello». Cfr. A. PALLADIO, *Studio elementare degli ordini di Architettura*, Livorno 1820, p. 9.
- 55 F.A. ANGELI – E. BERTI, *La casina del cardinal Bessarione. L'area archeologica, gli interventi medioevali, la trasformazione rinascimentale*, in "Medioevo.Roma. Architettura, Urbanistica, Letteratura, Rassegne", Roma 2007.
- 56 A. GHISSETTI GIAVARINA, *Un'architettura del quattrocento in Napoli: il Palazzo Como (con una notizia su Francesco Laurana)*, in "Opus. Quaderno di Storia dell'architettura e restauro", n. 12, 2013, pp. 51-62.
- 57 Cfr. S. BORMANS, *Seigneuries féodales de l'ancien pays de Liège, Crupet*, in "Bulletin de l'Institut Archéologique liégeois", tomo IX, Liège 1868, pp. 243-247, in part. p. 245. Si veda inoltre V. MORYSSE, *Genealogie des Seigneurs de Crupet*, in *La Seigneurie de Crupet, "Crup'Échos, Recueil spécial 10 ans"*, n. 40, Crupet 1996, pp. 55-56; J.-L. JAVAUX, *Le "donjon" de Crupet, image emblématique d'une maison forte du Moyen Âge*, in *Crupet. Un village et des hommes en Condroz namurois*, a cura di J. GERMAIN, J.-L. JAVAUX E H. LABAR, in collaborazione col comitato di redazione di "Crup'Échos", Namour 2008, pp. 129-139.
- 58 *La pittura nei Paesi Bassi*, a cura di B.W. MEIJER, Milano 1997, pp. 213-214.
- 59 G. TRAVAGLIATO, «...Ultra vestimenta seu ornamenta ecclesiastica que etiam dedi eidem ecclesie...». *Tracce di un'eredità palermitana dell'arcivescovo Jehan de Carondelet (1520-1544)*, in *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane e collezionismo europeo nell'età degli Asburgo*, a cura di M.C. DI NATALE, Milano 2016, in corso di stampa.
- 60 *In primis vespis beate Barbare [Officium de S. Barbara – I e II Vespri]*, tratto dal ms. 162 D della Biblioteca Centrale "Louis Aragon" di Amiens, cc. 42v-45v, edito in P. WOETMANN CHRISTOFFERSEN, *Songs for funerals and intercession. A collection of polyphony for the confraternity of St Barbara at the Corbie Abbey. Amiens, Bibliothèque Centrale Louis Aragon, MS 162 D*, Copenhagen 2015, vol. 2, n. 23, pp. 247-253.
- 61 Si veda a riguardo: *Medioevo al Foro. La chiesa di Santa Maria Antiqua*, catalogo mostra (Roma, 9 marzo – 11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO, G. BORDI, G. MORGANTI, Milano 2016.
- 62 Sulla *passio*, il culto e l'iconografia, si rimanda a: G. KAFTAL, *Saints in Italian art...*, 1952 (rist. 1998), coll. 125-128; L. RÉAU, *Iconographie...*, 1958, pp. 169-177; G.D. GORDINI, R. APRILE, *Barbara, santa, martire*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. II (ANS - BERN), Roma 1962, coll. 750-767.
- 63 Una nota xilografia, dovuta a Michael Wohlgemut, della vista aerea della città di Magdeburgo (*Madeburga*) bagnata dal fiume è in H. SCHEDEL, *Liber Chronicarum*, Nurnberg, tip. Anton Koberger, dicembre 1493, cc. CLXXIXv-CLXXXr.
- 64 A. PADOA RIZZO, *La cappella della Compagnia di Santa Barbara della "Nazione Tedesca" alla Santissima Annunziata di Firenze nel secolo XV. Cosimo Rosselli e la sua "impresa" artistica*, in "Antichità viva", a. 26 (1987), n. 3, pp. 3-18.
- 65 Cfr. ASDPa, *Capitolo*, [Inventario dei beni mobili della Maramma della Cattedrale], n. di corda 256bis, non cartulato.
- 66 D. SALVATORE, *Dipinti d'influenza romana a Napoli nella seconda metà del Quattrocento. Novità su Cristoforo Faffeo*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", classe di Lettere e Filosofia, IV serie, nn. 9/10.2000 (2002), pp. 135-143.
- 67 B. BIANCARDI ALIAS D. LALLI, *Le vite de' Re di Napoli [...]*, Venezia 1737, pp. 361-368.
- 68 *Lanuza*, in J.F. GONZALEZ, *Cronica de la Provincia de Zaragoza*, in *Cronica general de Espana [...]*, Madrid 1867, n. IX, pp. 85-88.

- 69 V. ABBATE, *La decorazione cinquecentesca dello Steri...*, 2015, pp. 217-227.
- 70 G.E. ORTOLANI, *Giovanni Paternò*, in *Biografia degli uomini illustri della Sicilia [...]*, Tomo III, Napoli 1819, senza numeri di pagina.
- 71 V. AURIA, *Historia cronologica delli signori vicere di Sicilia [...]*, Palermo 1697, pp. 24-27; G.E. DI BLASI, *Storia cronologica dei vicerè luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia [...]*, Palermo 1842, in part. pp. 129-141.
- 72 P. ESCLAPÉS DE GUILLÓ, *Resumen historial de la fundacion y antigüedad de la ciudad de Valencia [...]*, Valencia 1805, in part. p. 103.
- 73 G. TRAVAGLIATO, *Arti decorative di committenza arcivescovile nel tesoro della Cattedrale di Palermo*, in "O.A.D.I. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia «Maria Accascina»", n. 7, giugno 2013. Si rimanda inoltre a G. TRAVAGLIATO, *Pignatelli di Monteduni Ferdinando Maria*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. NAPOLEONE, Parma 2006, pp. 787-788.
- 74 Sull'argomento si rimanda a P. PALAZZOTTO, *La realtà museale a Palermo tra l'Ottocento e i primi decenni del Novecento*, in *Enrico Mauceri...*, 2009, pp. 227-237.
- 75 F. POLLACI NUCCIO, *Di Santa Rosalia e Santi Patroni della Città di Palermo*, in "Nuove Effemeridi Siciliane", vol. VI, serie III, 1876, pp. 261-264.
- 76 G.F. INGRASSIA, *Informatione del pestifero, et contagioso morbo [...]*, Palermo 1576, ed. a cura di A. SALERNO, A. GERBINO, M. BUSCEMI, T. SALOMONE, R. MALTA, Palermo 2012, p. XLIX, che riportano la bibliografia precedente.
- 77 Attribuita a partire dal Di Marzo alla bottega di Antonello (H.W. KRUFF, *Antonello Gagini und seine sohne*, Munchen 1980, p. 405, e relativa bibliografia), in quanto identificata con una scultura di analogo soggetto realizzata nel 1533 per la basilica di S. Francesco non più esistente, dobbiamo le corrette informazioni ad un recente studio di A. PETTINEO (*Inediti gaginiani fra Calabria e Sicilia*, in "Paleokastro", n.s., a. III, n. 4, dicembre 2012 - aprile 2013, pp. 11-22, in part. pp. 21-22).
- 78 L. DI GIOVANNI, *Le opere d'arte...*, 2000, pp. 212-213: «scuola del Gaggino»; G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo 1880, rist. anast. Palermo 1980, p. 508: Giacomo Gagini; H. W. KRUFF, *Antonello Gagini und seine sohne*, Munchen 1980, p. 407: bottega di Antonello e Antonino Gagini; M. GENOVA, *Le opere d'arte nella chiesa di S. Maria della Catena*, in *La chiesa di Santa Maria della Catena* a cura di C. TORCIVIA, S. Martino delle Scale 2003, pp. 51-83, in part. pp. 55-56.
- 79 Cfr. F. M. EMANUELE E GAETANI MARCHESE DI VILLABIANCA, *I palazzi regi di Palermo. Monasteri e cappelle private. Le nuove fabbriche del Duomo*, a cura di A. MAZZÈ, in "Opuscoli del Marchese di Villabianca", collana diretta da S. DI MATTEO, Palermo 1991, pp. 98-99.
- 80 G. MENDOLA, *Da Calatamauro allo Spasimo: gli Olivetani a Palermo*, in *L'Abbazia di Santa Maria del Bosco di Calatamauro*, a cura di A.G. MARCHESE, Palermo 2006, pp. 381-410, che riporta V. DI GIOVANNI, *La topografia antica di Palermo dal secolo X al XV [...]*, Palermo 1889.
- 81 M. GUIOTTO, *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra: protezioni, danni, opere di pronto intervento*, Palermo 1946 (ried. Palermo 2003); F. POTTINO, *Chiese di Palermo distrutte a cause della guerra negli anni 1941-1943*, Palermo 1974 (opera postuma).
- 82 G. DI MARZO, *La pittura in Palermo...*, 1899, pp. 72-73, citato da A. CUTRERA, *Gonfaloni processionali della Sicilia e il gonfalone di Forza d'Agrò*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. V, s. II, n. 5, novembre 1925, pp. 216-224., in part. pp. 216-218.
- 83 G. PALERMO, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal siciliano, che dal forestiere tutte le magnificenze, e gli oggetti degni di osservazione della città di Palermo Capitale di questa parte de' Regi Domini [...]*, Palermo 1816, vol. IV, pp. 347-348.
- 84 F. POTTINO, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 26; IDEM, *Chiese di Palermo...*, 1974, p. 20; M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano...*, 2010, pp. 68-69.
- 85 Cfr. ASDPA, *Diocesano, Sacre Visite*, n. di corda 1182, fasc. 10, carte sciolte.
- 86 S. LA BARBERA, scheda III, 22, in *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, catalogo mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 3-15 maggio 1993), a cura di M.C. DI NATALE, Palermo 1993, pp. 206-207. Si rimanda pure, all'interno dello stesso catalogo, a F. LO PICCOLO, schede VII, 19, *Confraternita di S. Barbara e S. Teodoro a Castellammare*, e VII,50, *Confraternita di S. Barbara all'Alloro*, pp. 296 e 301-302.
- 87 G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura...*, 1880, p. 697.
- 88 A. CUCCIA, *Scultura in legno nella Sicilia occidentale tra Cinque e Seicento*, in *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. PUGLIATTI, S. RIZZO, P. RUSSO, Catania 2012, pp. 43-141, in part. p. 105. Si veda inoltre G. MENDOLA, *Maestri del legno a Palermo tra tardo Gotico e Barocco*, in *Manufacere...*, 2012, pp. 143-195, in part. pp. 159-161.
- 89 Cfr. ASDPA, *Diocesano*, n. di corda 1897 bis (antica segnatura "CH. 131"), carte sciolte.
- 90 G. PALERMO, *Guida istruttiva...*, 1816, vol. III, p. 67.
- 91 *Ivi*, vol. II, pp. 303-304.

- 92 Cfr. ASDPA, SS. *Elena e Costantino e Compagnia della Carità*, n. di corda 84, carte sciolte.
- 93 Si veda, a riguardo, P. PALAZZOTTO, *Palermo. Guida agli oratori*, Palermo 2004, pp. 96-100.
- 94 Cfr. G. DI MARZO-FERRO, *Guida istruttiva...*, 1858, pp. 508-509, nota 1. Sulle diverse antiche chiese palermitane dedicate alla Santa, si rimanda il lettore alla consultazione di F. M. EMANUELE E GAETANI, MARCHESE DI VILLABIANCA, *Il Palermo d'oggiorno, o sia topografia sicola storica della città di Palermo [...]*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, vol. XIII, III della II serie, *Opere storiche inedite sulla Città di Palermo ed altre città siciliane [...]*, a cura di G. DI MARZO, vol. III, Palermo 1873, pp. 166-167, 334-336, 363-364.
- 95 M. C. DI NATALE, *Mario di Laurito*, Palermo 1980, pp. 26-28, schede 30 e 32, pp. 131-134.
- 96 F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee...*, 1977, *passim*.
- 97 Cfr. V. ABBATE, *Il palazzo, le collezioni, l'itinerario*, in G.C. ARGAN, V. ABBATE, E. BATTISTI, *Palermo. Palazzo Abatellis*, Palermo 1991, pp. 14-119, in part. p. 83; IDEM, *La cultura figurativa a Palermo e in Sicilia e la congiuntura flandro-iberica nell'età di Ferdinando il Cattolico*, in *Matteo Carnilivari, Pere Compte. 1506 – 2006. Due maestri del gotico nel Mediterraneo*, catalogo mostra (Noto, Palazzo Trigona, maggio – luglio 2006), a cura di M.R. NOBILE, Palermo 2006, pp. 37-46 e relativa bibliografia.
- 98 M.P. DI DARIO GUIDA, *Svolgimenti e collusioni sull'asse Roma-Napoli nella pittura tra Quattro e Cinquecento*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. ABBATE e F. SRICCHIA SANTORO, Catanzaro 1995, pp. 127-135.
- 99 F. ABBATE, *Appunti su tre restauri napoletani*, in "Prospettiva", n. 39 (1984), pp. 46-52, in part. pp. 46-47.
- 100 Cfr. F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998, pp. 198-199, 233.
- 101 L. SERRA, *Su Riccardo Quartararo*, in "Rassegna d'Arte", dicembre 1909, p. 204.
- 102 T. PUGLIATTI, *Riccardo Quartararo: una personalità da rivedere*, in "Arte d'Occidente", n. 3 (1999), pp. 1063-1070.
- 103 Si veda, a riguardo, M.C. DI NATALE, *Dal 'meraviglioso' alla scienza del vedere. Il Regio Museo dell'Università di Palermo*, in *Organismi. Il Sistema Museale dell'Università di Palermo. Percorsi – saggi – schede*, a cura di A. GERBINO, coordinamento di V. AGNESI, premessa di R. LAGALLA, Bagheria 2012, pp. 77-95; P. PALAZZOTTO, *Aspetti museologici del Regio museo dell'Università di Palermo*, in *Cinquantacinque racconti per i Dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del CENTRO STUDI SULLA CIVILTÀ ARTISTICA DELL'ITALIA MERIDIONALE "GIOVANNI PREVITALI", coord. scientifico F. ABBATE, Sovieria Mannelli 2013, pp. 705-718; M.C. DI NATALE, *La Pinacoteca del Regio Museo dell'Università di Palermo...* 2016, pp. 13-23.
- 104 F. ZERI, *Un San Michele Arcangelo di Riccardo Quartararo*, in "Paragone. Arte", nuova serie, anno 13, n. 151 (1962), pp. 52-54.
- 105 Cfr. F. ABBATE, *Storia dell'arte... Il Cinquecento*, Roma 2001, pp. 10-11, 337.
- 106 D. SALVATORE, *Dipinti d'influenza romana...*, 2002, pp. 135-143.
- 107 IDEM, "Fisionomie peruginesche", in *Assunzione della Vergine di Cristoforo Faffeo e bottega*, Salerno 2013, pp. 13-16.

Indice

S.E.R. MONS. CORRADO LOREFICE <i>Arcivescovo Metropolitana di Palermo</i>	5
MARINO BREGANZE <i>Presidente di Banca Nuova - Palermo</i>	6
FRANCESCO DI PAOLA <i>Presidente del Consiglio di Amministrazione della Fondazione Camposanto di S. Spirito</i>	7
MONS. GIUSEPPE RANDAZZO <i>Direttore del Museo Diocesano di Palermo</i>	8
MARIA CONCETTA DI NATALE <i>Direttore del Dipartimento "Culture e Società" - Università degli Studi di Palermo</i>	9
UN'ICONOGRAFIA "TRASFIGURATA": DA SANTA CECILIA DI RICCARDO QUARTARARO A SANTA BARBARA DI CRISTOFORO FAFFEO <i>Giovanni Travagliato</i>	13
<i>I dati della tradizione: provenienza ed attribuzione</i> <i>(Antonello Crescenzo, Riccardo Quartararo e/o Nicolò <da> Pettineo)</i>	13
<i>A. Cattedrale</i>	13
<i>B. Museo Diocesano</i>	20
<i>Una giovane Vergine, un angelo musico, un donjon: l'iconografia controversa (Cecilia o Barbara?)</i>	24
<i>Una Santa Barbara di Cristoforo Faffeo riscoperta</i>	30
LA TAVOLA DI SANTA BARBARA (olim CECILIA) DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO: LA TECNICA, LA STORIA E IL RESTAURO PER UNA POSSIBILE ATTRIBUZIONE A CRISTOFORO FAFFEO <i>Mauro Sebastianelli</i>	45
<i>Uno studio multidisciplinare per la ricerca dell'autore</i>	45
<i>Materiali costitutivi e tecniche esecutive</i>	48
<i>Struttura di sostegno e supporto</i>	49
<i>Strati preparatori</i>	50
<i>Pellicola pittorica</i>	65
<i>Stato di conservazione</i>	74
<i>Interventi precedenti</i>	76
<i>L'intervento del 1884 di Luigi Pizzillo</i>	78
<i>Il coinvolgimento della tavola nella mostra del 1953 su Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia</i>	81
<i>Ipotesi sul terzo e quarto intervento della seconda metà del XX secolo</i>	83
<i>Intervento di restauro</i>	84