

Il linguaggio delle immagini nella pittura medievale a Siracusa

Giancarlo Germanà Bozza

Nel suo studio sulla iconografia medievale Baschet ha evidenziato che l'apparato decorativo poteva consolidare la forza polarizzatrice dell'altare attraverso tre aspetti: dare una presenza visibile ai santi, raffigurare il sacrificio della croce reiterato nel rito eucaristico, rendere presente la divinità raggiungibile attraverso l'altare. L'apparato decorativo della chiesa, inoltre, evidenziava la sacralità di ogni sua parte, iniziando proprio dall'altare e marcando lo stacco tra interno ed esterno dell'edificio attraverso una evidente presenza dell'elemento divino nella dimensione umana. Attraverso le immagini la chiesa poteva proporre ai fedeli un'anticipazione del paradiso indicando nel contempo la strada da seguire per raggiungerlo. Gli ornamenti della chiesa, secondo Sugerio, non appartengono "né del tutto al fango della terra, né del tutto alla purezza del cielo", in quanto testimoniano il desiderio "di essere trasportati da questo mondo inferiore verso il mondo superiore"¹. Attraverso le immagini, quindi, l'edificio culturale si trasforma da "luogo liminale" a "soglia di congiunzione verticale con il divino"².

Partendo da questi presupposti possiamo già avere un'idea dell'importanza del patrimonio pittorico a Siracusa nel periodo compreso tra il XIII ed la prima metà del XV secolo. Per le fasi più antiche la pressoché totale assenza di opere pittoriche, a parte le pitture parietali presenti nelle chiese rupestri sparse nel territorio, rende piuttosto difficile tracciare un quadro completo³. Questa trattazione si sviluppa attraverso i principali esempi di pittura a tempera su tavola cercando di ricomporre un quadro generale che attraverso i secoli presi in esame possa restituire un'immagine quanto più completa del valore delle linguaggi delle immagini nel medioevo.

Il XIII secolo

La fine del XII secolo ha visto il tramonto della dinastia normanna per l'inizio di un nuovo periodo storico che culminerà con il regno di Federico II. L'arte siciliana inizia a liberarsi dai rigidi modelli bizantini per nuove formule provenienti da altre aree dell'Europa e del Mediterraneo. Prima dell'affermazione dei modelli aragonesi, che caratterizzeranno i secoli successivi, assistiamo ad un periodo di passaggio con formule che combinano elementi arabi e bizantini con quelli più recentemente portati dai Normanni. Durante il regno di Federico II tutte queste suggestioni trovano una singolare ed irripetibile combinazione che ci permette di parlare di "arte federiciana". In questo modo la definizione di "pittura federiciana" assume un valore non solo cronologico, ma più ampiamente topografico e culturale. La corte normanno-sveva costituiva, infatti, il principale referente per le maestranze attive nei principali centri dell'isola e fino al regno di Manfredi possiamo parlare di un diretto coinvolgimento dei committenti nella realizzazione delle opere. Accanto alla committenza laica non venne mai meno quella ecclesiastica, a cui si deve la *Crocifissione*, pittura su tavola lignea realizzata da un artista ignoto, collocata nella Chiesa di Santa Lucia al Sepolcro.

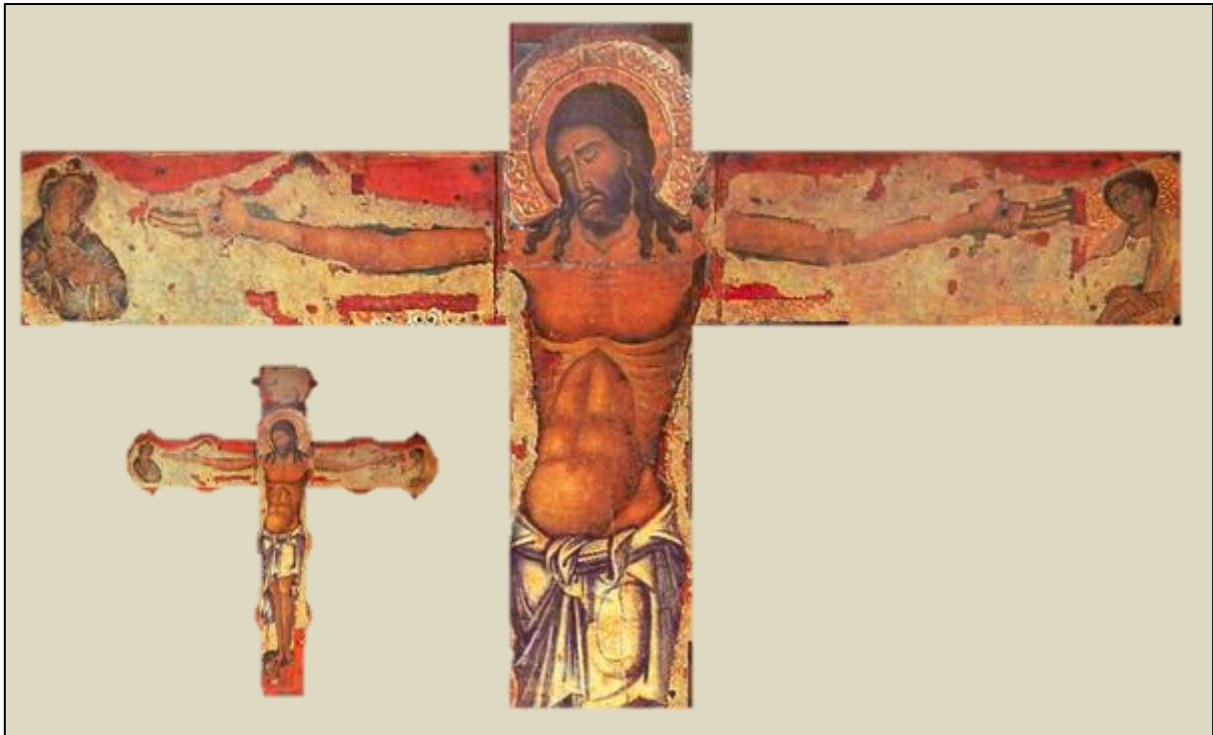


Fig. 1. *Crocifissione*, dipinto su tavola, prima metà del XIII secolo, autore ignoto, Chiesa di Santa Lucia al Sepolcro, Siracusa

Prelevata nel 1973 dal tetto della chiesa dove era ubicata, la Croce divenuta assai più leggibile dopo il restauro. La sua collocazione originaria doveva essere proprio nella Chiesa di Santa Lucia al Sepolcro, come avrebbe confermato l'analisi della sagomatura del supporto che risulta essere il risultato di un taglio a scalette che ha pesantemente inciso sulle proporzioni eliminando anche parte della superficie pittorica specialmente lungo i fianchi della figura di Gesù Cristo. Ancora sfugge il motivo per cui fu eseguito un intervento così drastico sulla tavola lignea, ma è stato ipotizzato che sia stato dettato dalla necessità di adattare questa croce ad un'altra tardo-gotica conservata nel medesimo ambiente della chiesa in modo da suggerirne uno stretto legame (fig. 1).

Da un punto di vista stilistico la Croce di Siracusa ricorda quella del Duomo di Spoleto, datata 1187, rispetto alla quale mostra di essere posteriore di alcuni decenni. Le lacune rendono piuttosto difficile la lettura d'insieme dell'opera, in particolare nella parte inferiore. In questa parte della tavola doveva trovarsi teschio di Adamo adagiato in una grotta ai piedi del Golgota, che raccoglieva il sangue che sgorga abbondante dai piedi del crocifisso secondo uno schema iconografico piuttosto comune nella pittura bizantina come rappresentazione di quanto riportato nel Vangelo di Nicodemo. In base a questo confronto possiamo identificare nel frammento di forma ellissoidale sotto la croce il dosso centrale del monte Golgota e nel piccolo frammento bianco, isolato nella lacuna, quel che resta del teschio di Adamo. Nell'insieme lo schema iconografico riprende quanto era piuttosto comune nell'Italia centrale tra la seconda metà del XII ed il XIII secolo. All'area bizantina riconducono invece l'espressione sofferente del volto di Cristo, il colore azzurro privo di lumeggiature del perizoma con ricami dorati e la resa delicata delle masse muscolari.

La figura è leggermente rialzata rispetto allo sfondo grazie all'uso di una decorazione in gesso dorato a motivi vegetali stilizzati, dei quali rimangono alcuni tratti in diverse parti e, soprattutto, nell'aureola di Cristo. La caduta di tale rilievo a gesso nel tratto lungo il bordo inferiore del braccio orizzontale della croce ha evidenziato il disegno preparatorio che presenta caratteristiche più di pittura quasi finita che non di semplice traccia, confermando le capacità di un artista che doveva conoscere bene il ciclo musivo di Monreale, in particolare la scena della con l'offerta del modella

della chiesa alla *Theotokos* in cui il rombo a terminazione gliata che decora il manto di Guglielmo II ricorda quella del *maphorion* della Madonna.

Più complessa è la questione della datazione dell'opera, per la quale può essere utile ricordare che l'uso del gesso dorato nella pittura inizia a diffondersi nel XIII secolo, rimanendo del tutto assente nelle croci dipinte nelle regioni centrali dell'Italia e diffondendosi nell'area bizantina, evidentemente forte degli esempi siciliani, tra la fine del XII e i primi decenni del XIII secolo⁴.

Al pieno XIII secolo possiamo attribuire la tavola lignea con la rappresentazione della Madonna, conservata presso la Cattedrale di Siracusa. L'opera, conservata nel Tesoro del Duomo, è stata in passato sottoposta ad un radicale lavoro di restauro per fermare il distacco del colore e consolidare il supporto ligneo. Il dipinto, formato da tre tavole congiunte, si può collocare nella seconda metà del XIII secolo e deve la sua denominazione (*Madonna del Piliere*) all'omonimo titolo assegnato dai vescovi siracusani alla Cattedrale fino alla fine del XVI secolo, probabilmente per la presenza delle colonne greche di ordine dorico murate nella struttura architettonica di età bizantina.

L'opera, secondo Nunzio Agnello, fu esposta fino al 1588 nella Cappella delle Reliquie della Cattedrale e, successivamente, fu spostata dal Vescovo Orosco Castellano nella cappella del palazzo vescovile. Fece ritorno nella Cattedrale per essere incastonata nella tribuna di Vermexio e vi rimase fino al 1909, quando l'arcivescovo Bignami iniziò i lavori di restauro dell'edificio.

Lo schema iconografico riprende il modello bizantino della *Panaghia Nicopóia*, seduta maestosamente in trono nell'atto di presentare il Bambino ai fedeli. Il suo volto, che ricorda anche quello della *Theotókos*, presenta tratti sereni e decisi. Con la mano sinistra regge il Bambino e con la destra lo indica. La scelta dei colori, resi visibili dall'ultimo restauro, dimostra una conoscenza dell'artista anonimo della pittura bizantina, in particolare delle figure della *Hodighíttria*, con l'uso di toni freddi tendenti alla mezza tinta per l'abito della Madonna e più caldi e brillanti per il Bambino. In questo modo si realizza una composizione simbolica che da maggiore risalto all'importanza di quest'ultimo, che sembra emerge con i colori vivaci da un fondo quasi opaco (figg. 2 e 4).



Fig. 2. *Madonna del Piliere*, dipinto su tavola, XIII secolo, artista ignoto, Siracusa, Cattedrale



Fig. 3. *Madonna del Pileri*, dipinto su tavola, XIII secolo, artista ignoto, Randazzo (CT), Chiesa di Santa Maria (a sin.); *Madonna del Bordone*, tempera e oro su tavola, Coppo di Marcovaldo, 1261, Siena, basilica dei Santa Maria dei Servi.



Fig. 4. *Madonna del Piliere*, la tavola dopo il restauro (da P. GIAN SIRACUSA, F. CICALA CAMPAGNA, *Imago Virginis*, Siracusa 1988, p. 52).

Per quanto riguarda lo stile, oltre a ricordare l'omonimo e coevo affresco di Randazzo, trova numerosi confronti tra le immagini della Madonna con il Bambino della seconda metà del XIII secolo. In particolare, possiamo ricordare quella di Coppo di Marcovaldo (1261, Siena, basilica di Santa Maria dei Servi) e la *Maestà* di Santa Trinità dipinta da Cimabue (1290, Firenze, Galleria degli Uffizi). Proprio queste due opere possono essere prese come termini cronologici per una datazione della tavola di Siracusa all'ultimo quarto del secolo (fig. 3). A questa datazione riportano anche altri elementi della tavola siracusana, come il trono, reso attraverso una prospettiva intuitiva, ed il cuscino rosso. Il contorno netto delle due teste, inoltre, insieme alla marcata volumetria delle forme e all'espressione severa dei volti riportano ai mosaici normanni più tardi⁵.

Il XIV secolo

Con il XIV secolo in Sicilia si può considerare come un periodo di estrema confusione ed incertezza. Dopo il moto del Vespro il regno di Federico III aveva portato l'isola ad un progressivo isolamento aggravato dai continui contrasti con il papa Bonifacio VIII. Questa situazione aveva causato inevitabilmente anche un forte ristagno anche nella vita culturale ed i centri siciliani, molto attivi fino al secolo precedente, si ritrovarono improvvisamente estromessi dai circuiti internazionali. La pace di Caltabellotta sembrava avere dato un equilibrio alla situazione politica assegnando alla dinastia angioina il controllo della Sicilia dopo la morte di Federico III. Si trattava, però, di un equilibrio precario che fu rotto dall'intervento armato di Roberto d'Angiò, il quale compì due spedizioni militari dell'isola con il sostegno del papa Giovanni XXII e di Giacomo d'Aragona. Dopo la morte di Federico III, avvenuta nel 1337, i successori Pietro II e Ludovico non riuscirono a riportare la serenità nel regno. Il sovrano doveva contrastare il crescente potere delle principali famiglie aristocratiche, come i Ventimiglia, i Chiaramonte, i Palazzi e i Catalani. La famiglia dei Chiaramonte, in particolare, approfittò della debolezza di Federico IV, l'ultimo nella successione, per rafforzare il proprio potere ed esautorare il sovrano ed il Parlamento delle loro funzioni istituzionali. Dal 1377 si può parlare di una divisione della Sicilia in quattro zone di influenza controllate dalle famiglie Alagona, Peralta, Ventimiglia e Chiaramonte, le quali diedero luogo al cosiddetto "governo dei quattro vicari". Questo non mancò di causare le invidie delle altre famiglie estromesse dal potere causando una serie di disordini, tra cui il rapimento della nobile Maria Moncada che fu data in sposa a Martino di Montblanc, eletto re di Sicilia. Per ripristinare l'ordine intervenne, nel 1392, Bernardo Cabrera con le truppe catalane. Questo portò al riconoscimento del regno di Martino, il quale, però, mostrò di essere totalmente dipendente dal padre. Il suo governo, pur riportando ordine nell'isola e ripristinando gli scambi commerciali e culturali, si poteva ormai considerare come un'appendice della corona spagnola. Martino era ormai solo nominalmente re, ma la sua funzione era quella del viceré ed alla sua morte, avvenuta nel 1409, suo padre Martino il Vecchio prese definitivamente possesso della corona di Sicilia.

Le poche testimonianze artistiche di questo periodo ci testimoniano il momento di estrema confusione in cui si trovarono tutti i centri dell'isola, tuttavia la presenza di artisti e opere di alto valore devono fare pensare che Siracusa continuava ad essere un punto di riferimento nella produzione artistica della Sicilia.

Su una delle prime tavole esposte nella sala III del Galleria Regionale di Palazzo Bellomo a Siracusa è rappresentata la figura di San Leonardo. La tavola lignea dipinta a tempera proviene dalla collezione privata dell'Arcivescovo Giuseppe Maria Amorelli e probabilmente faceva parte di un più ampio polittico, di cui era il pinnacolo. Per la sua attribuzione si può proporre con certezza Lorenzo Veneziano, pittore veneziano attivo tra il 1356 ed il 1372.



Fig. 5. *San Leonardo*, tempera su tavola (cm. 35 × 28), seconda metà del XIV secolo, attribuito a Lorenzo Veneziano o alla sua scuola, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo; *Sant'Antonio Abate*, tempera su tavola, 1368, attribuito a Lorenzo Veneziano, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

A conferma di questa ipotesi possiamo ricordare alcune opere di Lorenzo Veneziano, in particolare il famoso *Polittico Lion*, in cui si osservano i caratteristici elementi dello stile gotico boemo nonché uno spiccato gusto per la resa del dettaglio naturalistico ed il caratteristico uso delle lettere dipinte sullo sfondo dorato⁶.

Alla seconda metà del XIV secolo si data anche un altro frammento di tavola dipinto a tempera, esposto presso la Galleria Regionale di Palazzo Bellomo a Siracusa. Sulla tavola, proveniente da Modica ed acquistata dal museo nel 1911, è raffigurata la Madonna con il Bambino. L'artista anonimo autore dell'opera si può collocare nella temperie artistica che animava la Sicilia in quel periodo.

Alla seconda metà del XIV secolo si data un dipinto su tavola con la raffigurazione di San Francesco (la cosiddetta *Tavola di San Francesco*), conservato presso la Galleria Regionale di Palazzo Bellomo a Siracusa.

XV secolo

Durante il Quattrocento Siracusa conobbe un periodo di profondi contrasti. Da una parte il forte peso fiscale della corona spagnola e gli scontri tra Bianca di Navarra e Bernardo Cabrera, dall'altra una centralità commerciale e culturale dovuta alla presenza della Camera Reginale. La storiografia artistica del secolo scorso ha individuato i punti di riferimento per le opere prodotte in questo periodo nell'ambiente catalano-aragonese. I primi studi del linguaggio artistico nella Sicilia orientale, ed in particolare a Siracusa, si devono a Leandro Ozzola ed Enrico Mauceri⁷.

Pur ammettendo l'importanza degli influssi catalani nelle opere botteghe attive in tutta la Sicilia nel Quattrocento, la critica più recente ha però ridimensionato la portata di questo fenomeno dando maggiore risalto alla funzione originaria dell'opera, alla committenza ed al linguaggio iconografico adottato. Le maggiori conoscenze della produzione artistica catalana hanno permesso, inoltre, di capire gli effettivi rapporti che legavano questa regione con la Sicilia andando oltre la visione statica che caratterizzava gli studi del secolo scorso⁸.

Gli intensi scambi che animavano i rapporti tra la Sicilia e la corte aragonese portarono artisti e opere che animarono le botteghe di Siracusa, e più in generale della parte orientale dell'isola, dando nuovi impulsi alla produzione locale. All'inizio del XV secolo si data una tempera su tavola con la Madonna in trono con il Bambino tra le Sante Eulalia e Caterina d'Alessandria (fig. 6). L'opera, attribuita ad Joan Mates e Pedro Serra, fornisce un valido esempio di come gli influssi della pittura gotica catalana agissero sulla pittura siracusana.



Fig. 6. *Madonna con Bambino in trono e angeli, santa Eulalia e santa Caterina d'Alessandria*, tempera su tavola, primi decenni del XV secolo, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo (a sinistra); *Madonna con Bambino in trono e angeli musicanti*, tempera su tavola, 1415, attribuito a Pedro Serra, Barcellona, Museo Nazionale d'Arte della Catalogna (a destra).

La tavola presenta la Madonna in trono che tiene nella mano destra una rosa e con la mano sinistra sostiene il Bambino, il quale compie il gesto della benedizione con la mano destra e con la sinistra tiene un cardellino, simbolo della passione. Ai lati della Madonna sono raffigurate santa Caterina d'Alessandria, rappresentata con la corona in testa e vestita di abiti regali per sottolineare la sua origine principesca e con una palma simbolo del martirio, e santa Eulalia. Quest'ultima può costituire di per sé un'ulteriore conferma dell'attribuzione della tavola ad un pittore catalano in quanto santa e patrona di Barcellona. A destra, in posizione subordinata, è rappresentata la committente dell'opera.

Al primo decennio del XV secolo si data anche un polittico attribuito ad un anonimo pittore siracusano⁹. L'opera è composta da quattro tavole: sulla prima sono raffigurati Sant'Agata e San Pietro nella cuspide, sulla seconda Santa Caterina d'Alessandria e San Matteo nella Cuspide, sulla terza San Pietro e l'Angelo dell'Annunciazione nella cuspide e sulla quarta San Giovanni Evangelista e la Vergine Annunziata nella cuspide (fig. 7).

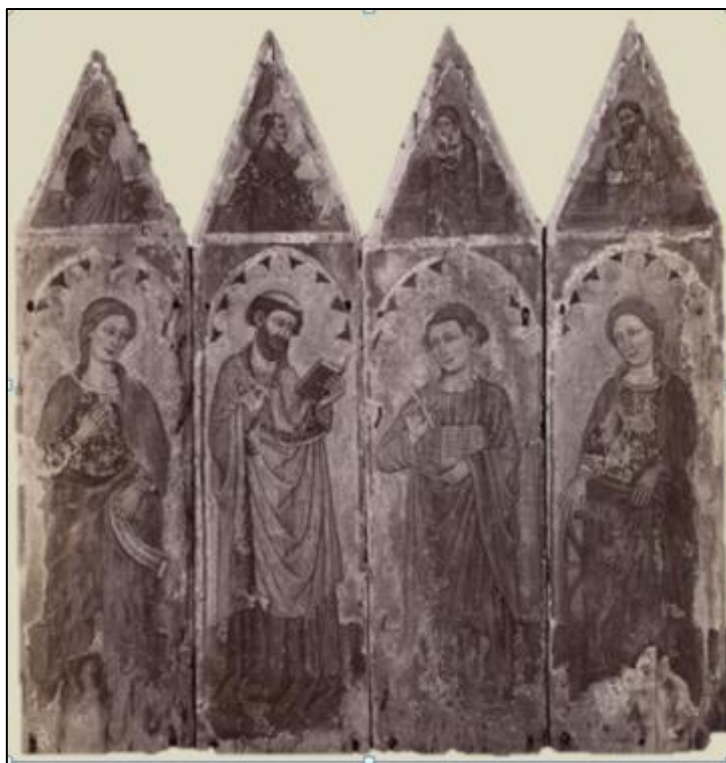


Fig. 7. *Polittico*, tempera su tavola (cm. 111 × 26), primo decennio del XV secolo, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo.

Ad un alto polittico appartiene una tavola con la rappresentazione della Madonna con il Bambino e la Pentecoste sulla cuspide. L'opera, di un anonimo artista siracusano, presenta una composizione piuttosto nella resa del volto della Madonna e nel corpo del Bambino rappresentato nudo. La posizione delle mani della Madonna, inoltre, ricorda quella nelle opere della seconda metà del Trecento. Più articolare è la composizione sulla cuspide, dove la scena si articola in due parti: nella parte inferiore sono rappresentati gli Apostoli in un ambiente coperto da un tetto sorretto da travi, sopra si trova la colomba, simbolo dello Spirito Santo. Tutte le figure occupano posizioni diverse e si stagliano sullo sfondo dorato, appare evidente il gusto per i dettagli che caratterizza la pittura dei primi decenni del XV secolo. Da questi elementi possiamo ipotizzare che si tratti dell'opera di un artista locale ancora legato ai modelli del secolo precedente, il quale, però, sviluppa nuove formule stilistiche nei cicli figurativi secondari.

Durante la prima metà del XV secolo è attivo a Siracusa il Maestro del Polittico di S. Maria¹⁰, noto anche come Maestro di San Martino¹¹, il quale prende il nome da un'opera originariamente collocata nella chiesa di S. Maria e attualmente esposta presso la Galleria Regionale di Palazzo Bellomo. Il suo arrivo a Siracusa si può collocare nei primi decenni del XV secolo e la sua attività si protrasse per diversi decenni influenzando profondamente la produzione artistica locale. In passato già Longhi lo ha collocato nel contesto della pittura di Valenza dei primi decenni del secolo, dove è attestata la presenza di molti artisti stranieri come il fiorentino Gherardo di Jacopo detto Starnina¹². Proprio da quest'ultimo l'autore del polittico siracusano trae maggiori insegnamenti e seguendo in questo modo un percorso inizialmente diverso dagli artisti contemporanei di Valenza ma che lo porterà ai medesimi risultati delle maestranze iberiche.



Fig. 8. *Polittico di Santa Maria*, tempera su tavola (cm. 150 × 225; cimasa cm. 100 × 225), primi decenni del XV secolo, attribuito al Maestro dal Polittico di Santa Maria, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo.

L'opera si articola su una tavola centrale con la rappresentazione della Madonna in trono con il Bambino e angeli, una tavola a sinistra con S. Tommaso Apostolo e Santa Lucia ed una a destra con Santa Margherita e San Giovanni Evangelista. Sulla cimasa sono raffigurati al centro la Crocifissione, a sinistra l'Angelo annunziante e Sant'Agata ed a destra l'Annunziata e San Marziano (fig. 8).

L'opera è formata da cinque scomparti nella parte inferiore e cinque in quella superiore, divisi da colonnine tortili privi della cimasa e culminanti in archetti acuti nella parte inferiore e a cuspide in quella superiore e motivi a traforo. Nella parte bassa dell'opere, su un fondo dorato, è rappresentata la Madonna con il Bambino con il Bambino nudo su un trono ad ali di forma articolata e decorazione a losanghe. A sinistra sono raffigurati San Tommaso Apostolo e Santa Lucia, quest'ultima incoronata con un serto di rose, il pugnale del martirio nella mano destra ed una ampolla nella sinistra. A destra è raffigurato San Giovanni Evangelista che tiene nella mano il calice con il serpente, che, secondo la leggenda, gli fu data dal sacerdote del tempio di Artemide a Efeso per avvelenarlo ma che lo lasciò indenne. Questa immagine, in particolare, ebbe una notevole diffusione nel medioevo per il suo valore simbolico allusivo alla vittoria della chiesa, rappresentata

dal calice, su Satana rappresentato dal serpente. A destra è raffigurata anche Santa Margherita, incoronata con un serto di rose, la quale reca in mano la mazzetta e calpesta il drago.

Nel pannello centrale della cimasa è rappresentata la Crocifissione con una città turrata sullo sfondo. Alla scena assistono la Madonna e San Giovanni piangenti. Sul pannello di sinistra sono rappresentati l'Angelo annunziante e Sant'Agata, in quello di destra la Vergine Annunziata e San Marziano. Entrambi i pannelli laterali mostrano, in questo modo, di avere un legame tematico evidente nella rappresentazione della scena dell'Annunciazione.

L'apostolo Tommaso è raffigurato in maniera insolita come un giovane dall'aspetto nobile che stringe tra il pollice e l'indice la cintola, simbolo del miracolo mariano dell'Assunzione nonché risposta ai dubbi sui dogmi della chiesa. Vicino a lui si trova Santa Lucia, la quale tiene i due attributi del suo martirio, lo stiletto e la lucerna, che troviamo anche nel trittico di San Martino. In questo caso, però, la santa ha entrambe le mani scoperte e una corona di rose bianche e rosse sul capo di tipo giottesco¹³. A destra della Vergine si trova Santa Margherita, anche lei coronata di rose, che tiene sotto i piedi un essere mostruoso e reca in mano un martelletto. Questo attributo, tenuto in modo quasi distratto, sostituisce la croce come arma non più metaforica. La santa, come anche le corrispettive Santa Marina e Santa Pelagia della tradizione bizantina, deve affrontare il diavolo armata con questo martello secondo uno schema piuttosto diffuso nella pittura greca. Nel caso del polittico di Santa Maria la scelta delle due sante non fu casuale, in quanto entrambe rifiutarono il matrimonio terreno per quello mistico con Cristo, scelta particolarmente adeguata per un'opera destinata ad un monastero femminile.

Nell'ultimo sportello a destra, in corrispondenza con San Tommaso, è raffigurato San Giovanni Evangelista. Il testo tra siciliano e spagnolo riportato sul rotolo che stringe in mano, "INICIU SANTU EVANGELIU IUAN", ha sempre incuriosito gli studiosi di quest'opera in quanto potrebbero suggerire che l'artista era un siciliano che si era maturato in Spagna ovvero uno spagnolo che si era trasferito in Sicilia¹⁴. Il santo regge nell'altra mano un calice dal quale fuoriesce un drago, simbolo del male, secondo uno schema ampiamente attestato nell'iconografia cristiana ma poco diffuso nella pittura italiana. Questo attributo trova maggiori riscontri nei manoscritti, mentre i per la pittura su tavola erano preferiti altri oggetti (il libro, il pennino, il calice con l'ostia e l'aquila). Il calice con il drago, o il serpente, si trova nella pittura aragonese ed in quella francofiamminga e germanica dei primi decenni del XV secolo¹⁵. Ricordiamo la tavola centrale di una pala smembrata eseguita da Joan Mates tra il 1420 ed il 1425, conservata presso il Museo Thissen Bornemiza di Madrid¹⁶. Il drago con le ali di pipistrello si trova anche su una tavola attribuita a Gonzalo Peris¹⁷.

Nello sportello centrale del polittico di Santa Maria è raffigurata la Madonna in trono con il Bambino attorniata dalle figure di otto monachelli distribuiti a coppie su entrambi i lati. Ogni coppia sempre presentarsi al Bambino con reverenza ripetendo la stessa situazione: un monachello più grande appoggia la mano sulla spalla di quello più giovane. Solo la coppia in alto a destra presenta uno schema diverso con il monachello più grande che compie il gesto del silenzio. Essendo privi di ali e di aureole non si può essere certi della loro funzione all'interno dell'opera, sebbene la presenza di bambini nella pittura medievale sia tutt'altro che rara. I loro atteggiamenti naturali, i gesti familiari ed affettuosi, li rendono delle figure piuttosto moderne per la pittura del tempo. È stato ipotizzato che possano essere un riferimento al monastero che accoglieva giovani orfani. In quanto al loro atteggiamento non mancano i confronti, come una tavola del fiorentino Francesco d'Antonio con la Vergine circondata da angeli e due santi esposta al Musée du Petit Palais di Avignone datata al terzo decennio del XV secolo. Il polittico di Siracusa potrebbe, quindi, riferirsi ad un modello comune, noto anche alle altre scuole italiane, che poteva avere vari esiti nelle botteghe locali. La presenza di angeli e figure umane intorno ad un trono, in maniera anche eccentrica, si trova anche nella pittura tedesca e boema del secolo precedente. Il passaggio nelle botteghe dell'Italia settentrionale, in particolare lombarde e venete, portò alla realizzazione di opere come quella di Niccolò di Pietro con la Madonna in trono con angeli musicisti conservata presso l'Accademia di Venezia e datata agli ultimi anni del XIV secolo. Nel polittico di Siracusa le figure

ai lati del trono si umanizzano assumendo delle posizioni insolite, passando da una dimensione astratta ad una più reale.

Questo polittico, dai marcati tratti stilistici gotici, è stato attribuito ad un maestro che risente della produzione artistica spagnola di questo periodo, a cui si aggiungono degli influssi di matrice veneto-adriatica. La sua attività si può collocare nei primi decenni del XV secolo, il suo stile è caratterizzato da un uso del colore deciso e dalla cura per la cura della linea con cui definisce le figure dando loro una fisionomia aggraziata. La cura nei dettagli si manifesta anche nell'attenzione con cui sono realizzate le decorazioni delle vesti e sullo sfondo dorato. Per quest'ultimo l'artista usa caratteristici motivi di fogli e ghiandine stesi uniformemente ad imitare un tessuto prezioso disteso uniformemente dietro il trono e sotto le figure dei Santi. La cura e lo stile con cui realizza le sue opere rese possibile alla sua bottega di imporsi presto nel mercato artistico locale.

Gli sportelli del polittico di Santa Maria, occupati da singoli personaggi, sono divisi con sottili colonnine tortili sui quali poggiano fioriti capitelli d'acanto a rilievo che sostengono archi acuti, i cui pennacchi sono decorati con motivi gotici. Nonostante questa divisione dello spazio le figure dei santi sembrano muoversi su un unico sfondo oro ricamato con grandi foglie di quercia, motivo decorativo che ci rimanda alla pittura aragonese.

L'anonimo maestro autore di questo polittico mostra di avere assimilato tutte le novità dello stile gotico internazionale sapendole coniugare con i vari influssi della pittura italiana. In questo possiamo notare la fondamentale differenza rispetto alla pittura catalana, dove gli influssi italiani rimasero degli elementi aggiunti che gli artisti potevano esprimere in maniere più o meno accentuata. Per merito dello Starnina e, soprattutto, dei suoi allievi lo stile pittorico italiano riuscì a fondersi con quello valenzano-aragonese. La maggiore difficoltà rimane ancora quella di determinare fino a che punto siamo in debito con il modello starniniano e quanto, invece, si deve ai suoi allievi. Il Maestro del Polittico di Santa Maria, formatosi a Valenza, si può inserire fra questi pittori che riuscirono a diffondere lo stile fiorentino dello Starnina¹⁸. La presenza di influssi della pittura tedesca si può spiegare con la conoscenza, da parte del pittore, della pittura settentrionale, probabilmente dovuta a contatti che ebbe con le botteghe venete o della Milano di Michelino da Besozzo. Da un punto di vista stilistico la forma assottigliata delle figure si allontana dai modelli dello Starnina, ancora legato agli schemi del Trecento. Queste novità stilistiche che presenta il Maestro del Polittico di Santa Maria si possono, quindi, spiegare con i vari contatti che ebbe modo di avere, che lo portarono ad andare oltre i modelli valenzani per assimilare anche il gotico internazionale lombardo e veneto, nonché tedesco e boemo. Gli influssi toscani, dello Starnina in particolare, finiscono per fondersi con gli altri portando così in Sicilia le novità che il maestro incontrò durante i suoi viaggi.

Il *trittico della chiesa di San Martino*, come quello di Santa Maria, si può datare tra il primo ed in secondo decennio del XV secolo¹⁹. Dell'opera si conservano tre pannelli principali con pochi tratti della cornice e le tre tavole della cuspide, le quali hanno subito un taglio che ne ha ridotto le dimensioni. L'opera originale doveva essere di dimensioni maggiori in quanto, oltre alla cornice, è andata perduta anche la predella. Nella tavola centrale è raffigurata la Madonna in trono, in quella a sinistra San Martino ed in quella di destra Santa Lucia. Nella tavola centrale della cuspide si trova la Crocifissione e nei pannelli laterali è divisa un'Annunciazione.

In base agli elementi stilistici catalani già Bottari attribuiva le immagini della cimasa ad un pittore vicino a Lluís Borrassà, arrivando a proporre il nome del maestro siracusano Giovanni Pudelebra, il quale sarebbe stato attivo anche a Barcellona presso la bottega del celebre pittore catalano²⁰. Negli studi più recenti, tuttavia, è stato osservato come si individuare nel trittico l'intervento di due artisti: il primo per la tavola centrale della Madonna e per quella con San Martino, il secondo per la tavola con Santa Lucia e la cuspide²¹.

Nella tavola centrale del trittico la Madonna è raffigurata su un trono simile ad un tabernacolo in marmo di un colore rosa intenso di stile tardo-gotico. La spalliera, in particolare, è formata da archi e due torri angolari terminanti in guglie eccentriche. Il trono poggia su una pedana circolare polilobata decorata con motivi geometrici. La Madonna è avvolta in un mantello blu intenso chiuso

davanti che lascia semiscoperto il capo dalla chioma bionda priva di corona. Rivolge uno sguardo velato di tristezza al Bambino che tiene a sinistra. Quest'ultimo presenta un corpo esile ma ben disegnato con le gambe avvolte in un panno dalla consistenza trasparente. Il piccolo è rivolto verso il basso, dove probabilmente era raffigurato il committente di piccole dimensioni, verso cui compie il segno delle benedizioni. A sostegno di questa ipotesi è stato osservato che sulla tavola di sinistra è raffigurato San Martino, il quale oltre a corrispondere all'advocazione della chiesa potrebbe suggerire una committenza di alto livello e sarebbe suggestivo vederci un riferimento a Martino il Vecchio²².

La tipologia del trono su cui è seduta la Madonna ha permesso di individuare altri influssi che non sono da riferirsi alla pittura catalana, bensì a quella dell'Italia settentrionale, in particolare lombarda e veneta. La figura compatta della Vergine, in particolare, insieme alla resa del corpo del Bambino rimandano alla pittura lombarda. Possiamo ricordare Michelino da Besozzo, autore degli affreschi della Cappella Thiene della chiesa di Santa Corona a Vicenza che si datano tra il 1410 ed il 1414²³. Altrettanto evidenti sono gli influssi della pittura catalano aragonese, in particolare possiamo ricordare il Maestro di Cincorres, autore di due tavole di uguale soggetto²⁴.

Per quanto riguarda le tavole laterali già in passato è stata osservata la differenza di proporzione fra le figure dei due santi, caratteristica che non trova riscontro nel polittico di Santa Maria. In questo caso entrambe le figure sono chiuse all'interno di un manto, che nel caso di San Martino rende impossibile individuare la presenza degli arti inferiori. La figura di Santa Lucia si presenta, invece, più sottile e articolare, avvicinandosi in questo a quella raffigurata nel polittico di Santa Maria. Entrambi i santi sono rivolti verso la tavola centrale, in atteggiamento di adorazione, ma sono collocati su due piani diversi con San Martino leggermente più arretrato sulla pedana.



Fig. 9. *Trittico di San Martino*, tempera su tavola (cm. 256 × 196), primi decenni del XV secolo, attribuito al Maestro dal Polittico di Santa Maria, Siracusa, chiesa di San Martino.

Entrambi i personaggi indossano abiti lussuosi: una veste ricamata e impreziosita con finiture in oro Santa Lucia, una cappa piviale arricchita di un lavoro miniaturistico degno degli onori del soglio vescovile San Martino. La decorazione della cappa del santo vescovo alimenta ancora oggi i dibattiti tra gli studiosi, in particolare per l'identificazione delle figure rappresentate nei tondi. Escludendo tutte le suggestive ipotesi di carattere storico e narrativo, appare più convincente identificare una teoria di santi, angeli e profeti insieme ad un Cristo Pantocratore di gusto bizantineggiante. Il volto del santo, inoltre, oltre ad avere un tono più serio rispetto a quello di Santa Lucia presenta anche dei tratti fisionomici più marcato nella rappresentazione del naso e delle rughe intorno alla bocca. Più assorta, invece, è l'espressione del viso di Santa Lucia. La figura di San Martino è impreziosita ulteriormente dalla mitra e dal pastorale che termina con un tabernacolo inciso direttamente sul fondo oro. All'interno di questo sono identificabili alcune figure collocate

nelle nicchie aperte fra gli archi gotici. Con l'altra mano rivolge verso il Bambino benedicente un libro, il cui testo non è più leggibile.

Le differenze fra le figure dei due santi nelle tavole laterali ha portato all'ipotesi dell'intervento di due artisti, uno dei quali sarebbe stato appunto autore della tavola con Santa Lucia e dei tre pannelli della cuspid. Il ruolo di questo secondo maestro non sarebbe stato affatto secondario e proprio a lui si può attribuire il polittico di Santa Maria. Sarebbe stato, quindi, a capo di un'importante bottega attiva a Siracusa durante la prima metà del Quattrocento, proponendo modelli iconografici e stilistici che risentivano degli influssi provenienti sia dall'Italia settentrionale che dalla Spagna. Nel trittico di San Martino propone una figura di Santa Lucia dal capo scoperto e senza corona. La martire siracusana tiene nella mano, lasciata scoperta dal mantello, una lucerna come nel polittico di Santa Maria. Il pittore preferisce questo attributo ad altri più comuni (il piattino o la mano con gli occhi), proponendoci un elemento iconografico che trova numerosi esempi nella pittura toscana. Nell'altra mano la santa reca il pugnale del martirio sollevato con delicatezza.

Nelle tavole laterali della cuspid è raffigurata la scena dell'Annunciazione ambientata all'aperto con un sfondo fatto da mura turre e costruzioni di colore rose fatte di archi e balconate. Maria è seduta in trono, visibile solo nella parte inferiore perché coperto da una stoffa verde e rossa. Dietro di lei è visibile parte di un arco marmoreo che potrebbe suggerire una sua collocazione all'interno di un portico. La Vergine ha una corona di fiori e lunghi capelli mossi, nella mano probabilmente stringeva il giglio o la palma. Si tratta di un tema iconografico che trova molti confronti nella pittura italiana del XV secolo, basti pensare all'Annunciazione di Simone Martini, in questo caso però il fondo oro è sostituito da strutture architettoniche.

Nella tavola centrale della cuspid è la Crocifissione e anche in questo caso lo sfondo è realizzato con le strutture architettoniche di una città turrita da identificare con Gerusalemme. Il corpo di Cristo pende da una croce di forma quasi a tau ed indossa un perizoma corto annodato nella parte anteriore. Ai piedi della croce non si trovano il teschio di Adamo e la piccola sopraelevazione di terra simbolo del Golgota. Ai lati della croce sono raffigurati, secondo uno schema classico, la Madonna e San Giovanni, entrambi accasciati al suolo. La Vergine ha le mani raccolte vicini al viso, il santo appoggia il braccio sul ginocchio sollevato e nasconde l'altra mano sotto il mantello viola.

Il polittico di Santa Maria ed il trittico di San Martino presentano diverse scelte decorative che li avvicinano, ma anche diversi elementi stilistici che li diversificano in maniera significativa. Per questo motivo è stato ipotizzato che fra le due opere intercorra un lasso di tempo di circa un decennio collocando il trittico di San Martino entro il primo decennio del XV secolo. Entrambe le opere presentano delle affinità nella cornice: un arco ribassato nella tavola centrale e più acuto in quelle laterali ornato all'interno da una sequenza di archetti a tutto sesto, il motivo circolare traforato nei pennacchi e la tipologia delle aureole. Non mancano, però, le differenze che nel trittico di San Martino si potrebbero spiegare con l'intervento di due artisti. Si può osservare come in parte del trittico sia assente quel ritmo cadenzato ma incalzante che si trova nei panneggi del polittico di Santa Maria. Non meno importante è osservare come le figure della Madonna siano diverse, mentre nelle altre opere attribuite al Maestro di Santa Maria si osserva una sostanziale omogeneità nella rappresentazione della Vergine. Nel trittico la sua figura è avvolta nel mantello, mentre nel polittico ha il capo scoperto incoronato da una sottile filigrana terminante con motivi a giglio. Nel polittico, inoltre, il mantello lascia scoperta la spalla destra ed il busto, che si mostra esile con il rigonfiamento del ventre. In entrambe le opere il Bambino è rappresentato nudo, nel trittico è seduto sulla gamba della Madonna e mostra un atteggiamento più infantile rispetto a quello benedicente del trittico, in quanto si porta alla bocca un grano di una melagrana che la Vergine tiene in mano, prefigurazione della passione di Cristo. Questo gesto si ripresenta solo in un'altra opera della bottega, tuttavia la figura del Bambino si presenta sempre seduta compostamente sulla gamba o sul braccio della Madonna.

Nel trittico di San Martino colpisce anche l'assenza di angeli intorno al gruppo sacro al centro, caratteristica che accompagna tutte le altre opere con l'alternanza tra angeli e fanciulli vestiti come

monachelli o diaconi. Anche il trono è sostanzialmente diverso: nel trittico una sorta di nicchia gotica con escrescenze vegetali, nel polittico geometricamente più equilibrato nella forma e nel colore bianco avorio tendente al rosa. Proprio il trono del polittico ha permesso di individuare il confronto migliore con le opere di Gentile da Fabriano, in particolare nel periodo in cui fu attivo a Milano. Le opere di questo maestro più facilmente accostabili ad entrambe le opere sono quelle del periodo in cui fu attivo tra la Lombardia ed il Veneto. La Madonna del polittico trova un significativo confronto anche in una *Adorazione dei Magi* riprodotta nel Taccuino dei disegni di Michelino da Besozzo, oggi all'Albertina di Vienna, in cui la Vergine ha quasi del tutto perso il manto, che le lascia scoperti la spalla e buona parte del busto. Uno schema simile si può osservare nella Madonna con il Bambino tra profeti nel Libretto degli anacoreti nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, dove ha il capo scoperto incoronato e tiene in braccio un fanciullo aggraziato che si porta un dito alla bocca in posizione speculare rispetto a quello del polittico di Siracusa. Proprio questo gesto deve essere tenuto presente in quanto ci riporta non solo ai modelli iconografici di Gentile da Fabriano, ma anche ai modelli masaceschi estremamente diffusi in area adriatica.

Entrambe le opere si possono attribuire ad artisti di formazione diversa, sebbene entrambi partecipi della diffusione dello stile gotico internazionale. Dalla loro collaborazione scaturì una bottega originale, che sebbene non abbia lasciato un segno profondo in ambito nazionale contribuì in maniera notevole alla produzione artistica siciliana quattrocentesca per la varietà di stili che elaborava favorendo il transito di altri pittori stranieri che lasciarono il loro segno nella produzione artistica locale.

Al Maestro del polittico di Santa Maria sono attribuiti anche il *polittico della Madonna in trono con il Bambino* ed il *Retablo di San Lorenzo*. Si tratta di opere che in passato erano state ricondotte tutte ad un medesimo ambiente ma che possiamo senz'altro attribuire a questo artista, che doveva essere giunto a Siracusa dalla Spagna, probabilmente da Valenza, ma che risente dello stile gotico catalano e nella sua formazione ha assimilato anche elementi veneto-marchigiani, questi ultimi individuabili nelle figure della cimasa.

Il *Retablo di San Lorenzo*, proveniente dalla chiesa di San Giovanni Battista, illustra la vita del santo attraverso sei scene dipinte ai lati dei due pannelli centrali. Al centro del retablo, nella parte inferiore, è rappresentato San Lorenzo in trono. Nella parte superiore è raffigurata la Madonna dell'Umiltà nell'*Hortus Conclusus*. Le storie si articolano da sinistra in senso antiorario: nel primo pannello è raffigurato Lorenzo che riceve il tesoro della chiesa e bacia la mano di San Sisto sul suo letto di morte; nel secondo Lorenzo distribuisce il tesoro della chiesa tra i poveri; nel terzo Lorenzo e Ippolito sono condotti davanti al giudice (l'imperatore Decio) che esige la restituzione del tesoro della chiesa; nel quarto Lorenzo incarcerato converte Ippolito; nel quinto Lorenzo viene torturato; nel sesto viene martirizzato sulla graticola (fig. 10).

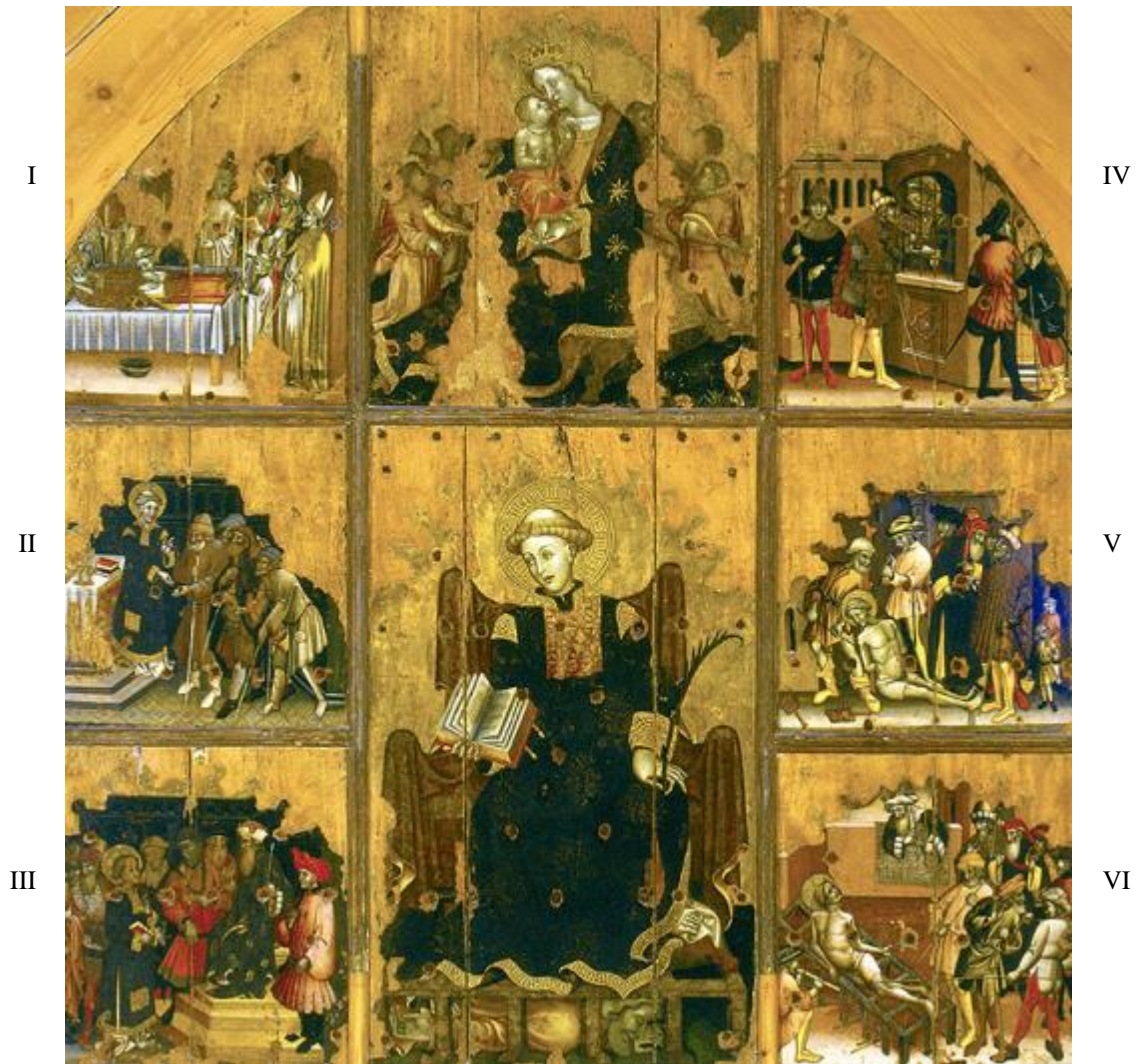


Fig. 10. *Retablo di San Lorenzo*, tempera su tavola (cm. 218 × 210), primi decenni del XV secolo, attribuito al Maestro dal Polittico di Santa Maria, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo.

Tra le ultime opere possiamo citare il polittico del municipio di Licata e la tavola con la *Madonna in trono circondata da sei angeli*, quest'ultima conservata presso la Galleria Regionale di Palazzo Bellomo. Quest'ultimo dipinto, proveniente dal mercato antiquario, fu pubblicato per la prima volta da Bottari²⁵, il quale mise in evidenza il forte accento catalano che doveva avere determinato la fortuna del maestro anche a Siracusa. Lo schema della Madonna con il Bambino, come già notava Bottari, trova un primo esempio nella *Vergine dell'Umiltà* raffigurata nella cuspide del *Retablo di San Lorenzo*.



Fig. 11. *Madonna del cuscino d'oro*, tempera su tavola (cm. 187 × 88), 1420 circa, attribuito al Maestro dal Polittico di Santa Maria, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo (a sinistra); *Madonna in trono con il Bambino e angeli*, tempera su tavola, 1435 circa, attribuito al Maestro dal Polittico di Santa Maria, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo (al centro); *Madonna con il Bambino*, tempera su tavola, 1440 circa, attribuito al Maestro dal Polittico di Santa Maria, Siracusa, Arcivescovado.

In queste opere si possono osservare da una parte i legami con la scuola valenzana e, in particolare, con la bottega dello Starnina, e dall'altra quelli con la pittura adriatica. Ad un'analisi più accurata appaiono anche elementi della contemporanea scuola franco-germanica che erano passati nell'ambiente internazionale valenzano. Tutti questi aspetti rendono la figura del Maestro del Polittico di Santa Maria una figura unica, che non può essere accorpata semplicemente nelle scuole catalana o valenzana, in quanto dotato di una sua originalità che non mancò di lasciare un segno profondo nella produzione artistica siracusana. Le sue opere ebbero sicuramente una notevole importanza se consideriamo che furono collocate in luoghi importanti della città, come i monasteri e la cattedrale, per essere visibili a tutti.

L'eredità del Maestro dal Polittico di Santa Maria, secondo Andrea de Marchi, fu raccolta da un altro artista locale convenzionalmente detto Maestro del polittico della Trasfigurazione. Il pittore, di cui non conosciamo il nome, prende il nome da un polittico proveniente dal monastero di Montevergine²⁶. Il polittico è composto da sei pannelli: nella parte inferiore è rappresentata la *Trasfigurazione* con il Cristo nella mandorla di luce. La sua figura, più che alla tradizione occidentale che lo rappresentava in piedi, segue il modello iconografico spagnolo che lo vede seduto nella mandorla di luce. Al di sotto è scritto un cartiglio con l'ammonizione di Cristo: "*Nemini dixerit visio/ne(m) don(ec) fili(us) homi(ni)s mortuis resurget*". Ai suoi piedi si trovano i tre discepoli, Pietro, Giacomo e Giovanni, ai quali Gesù si manifestò sul monte Tabor. Dalla bocca di Pietro, secondo una tradizione iconografica che lo distingue dagli altri apostoli, esce il cartiglio su cui è riportata la richiesta fatta a Cristo di rimanere sul monte: "*Domine bonum est non hic e(ss)e si vis faciam(us) (hic) tra tabernacula tibi unu(m) et Elia unu(m)*". Ai lati di Cristo sono raffigurati i due profeti, Mosè ed Elia, rappresentanti entrambi con una patriarcale barba bianca, i quali apparvero durante la Trasfigurazione. Sopra la mandorla di luce si leggono in caratteri capitali le parole di Dio: "*HIC EST FILIUS ME/US DILECT(US) IN QUO MICHI COMPLACUI*".



Fig. 12. *Pala della Trasfigurazione*, tempera su tavola (cm. 246 × 191), 1450 circa, attribuito al Maestro della Trasfigurazione di Siracusa, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo

Nelle due tavole laterali sono raffigurati San Giovanni Battista con il simbolo dell'agnello e San Paolo con la spada ed il libro, entrambi all'interno di una nicchia di forma quadrata che riprende un modello architettonico.

La parte superiore del polittico è formata da una tavola centrale con la rappresentazione della Madonna in trono che allatta il Bambino, nudo ed in piedi. Ai lati del trono, su una predella, si trovano quattro figure di monache, probabili committenti dell'opere, in preghiera. Sullo sfondo è raffigurato un paesaggio articolato con alberi, campi coltivati ed una chiesa. Nella tavola a sinistra è raffigurata Santa Lucia che regge la fiamma e lo stiletto, entrambi simboli del suo martirio. In quella di destra Sant'Agata con la palma ed il piatto con le mammelle recise, anche in questo caso

entrambi simboli del martirio della santa. Come nelle tavole inferiori, anche in queste tavole presentano le figure dei santi all'interno di nicchie di ispirazione architettonica.



Fig. 13. *Pala della Trasfigurazione*, dettaglio della Trasfigurazione (a sinistra); *Retablo dello Spirito Santo*, tempera su tavola, 1394, attribuito a Pere Serra, Manresa, cattedrale di Santa Maria dell'Aurora, cappella dello Spirito Santo (a destra).

Dopo essere stato inserito a pieno titolo nella scuola catalana, pur essendo evidenti gli influssi dell'area adriatica, studi più recenti hanno dato all'artista una maggiore originalità staccandolo dai modelli iberici (fig. 13)²⁷. La particolarità dello stile di questo artista si può osservare nella pala di Siracusa, dove mette insieme l'immagine della Trasfigurazione di Cristo con quella della Madonna della Neve incoronata dagli angeli fra i santi Agata, Lucia, Giovanni Battista e Paolo. Le figure di questi ultimi, riprodotte per intero, ricordano per disposizione ed ispirazioni quelli della pala apicale del *Polittico di Santa Maria*, confermando il legame tra i due artisti. La Madonna della Neve collocata sopra la Trasfigurazione può trovare un parallelo nel *Retablo di San Lorenzo*, dove la Madonna dell'Umiltà è collocata sopra la figura centrale del santo. In entrambi i casi occupa una posizione privilegiata che ne esalta la presenza nel ciclo figurativo dell'opera²⁸. Partendo da quest'opera De Marchi ha attribuito a questo pittore anche la *Madonna di Monserrat*, evidenziando come l'autore aveva studiato attentamente lo stile degli altri artisti locali mantenendolo vivo per tutta la seconda metà del XV secolo.



Fig. 14. *Vergine dell'Itria*, tempera su tavola, 1460 circa, attribuito al Maestro della Trasfigurazione di Siracusa, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo (a sinistra); *Madonna con il Bambino*, tempera su tavola, attribuito a Gentile da Fabriano, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (a destra).

Al Maestro della Trasfigurazione di Siracusa De Marchi attribuisce anche la tavola con la *Madonna dell'Itria*, che presenta un particolare schema iconografico con il Bambino sdraiato con il dito in bocca che ricorda lo stesso soggetto nelle opere del Maestro di Santa Maria (fig. 14). Il motivo dell'Adorazione con la figura del Bambino avvolto in fasce che devono ricordare il sudario in cui sarà avvolto nella Pietà, è molto diffuso nell'area adriatica a partire dalla metà del XV secolo ma che trova esempi anteriori come la *Madonna don il Bambino* di Gentile da Fabriano del 1420 circa. In Sicilia troviamo un altro esempio nella *Madonna della Neve*, una tavola del 1440 circa conservata a Francofonte nella chiesa di S. Antonio Abate (fig. 15).



Fig. 15. *Madonna della Neve*, tempera su tavola, 1450 circa, Francofonte (SR), chiesa di S. Antonio Abate (a sinistra); *Vergine di Monserrat*, tempera su tavola, 1470 circa, attribuito al Maestro della Trasfigurazione, Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo (a destra).

Il polittico già in passato è stato attribuito ad un artista siracusano che viaggiando molto aveva assimilato i modelli delle principali scuole artistiche italiane e spagnole. È stato proposto, in particolare, il nome di Pietro Scaparra, la cui presenza a Barcellona è attestata da un documento notarile redatto il 7 dicembre 1446. In questo periodo si trovava in Catalogna anche un altro pittore siracusano, Giovanni Puedelebra (Joan Puedelebre)²⁹. Appare evidente, comunque, che l'autore di questo polittico fu una figura nota in questo periodo ed a lui è stato proposto di attribuire anche la *Madonna in trono col Bambino e sei angeli*³⁰, la *Madonna di Monserrat*³¹ e la *Santa Lucia*³², tutte opere conservate presso la Galleria Regionale di Palazzo Bellomo.

Appare certo che il Maestro della Trasfigurazione da una parte presente un forte legame con il Maestro di Santa Maria per la scelta di determinati temi iconografici e per gli influssi dell'area adriatica, dall'altro però è innegabile l'apporto della cultura figurativa aragonese come si può osservare nella *Vergine di Monserrat*. In questo caso lo schema iconografico è stato messo in relazione con una specifica richiesta di un committente iberico. La scelta del soggetto sarà stata determinata dall'ampia diffusione che ebbe in questo periodo la devozione alla Vergine di Montserrat, il cui santuario presso Barcellona divenne luogo di pellegrinaggio. Già a partire dalla fine del Trecento si conoscono rappresentazioni della Madonna con il Bambino che sorveglia l'accesso dei pellegrini alla montagna sacra. Un esempio significativo si trova nel *Llibre Vermell*, un manoscritto del 1399 conservato presso l'abbazia di Montserrat, in cui sono raccolte le descrizioni dei miracoli compiuti dalla Vergine insieme a canti e notazioni musicali (fig. 16).



Fig. 16. Dettaglio della miniatura con la Vergine che accoglie i pellegrini in viaggio verso il santuario, Llibre Vermell, 1399, Monastero di Montserrat.

Nella tavola del Maestro della Trasfigurazione si può osservare anche una descrizione realistica del chiostro dell'abbazia che trova confronti nel *Retablo della Vergine di Montserrat* di Martin Bernat e nel *Trittico della Vergine* di Martolomé Bermejo. La presenza di questo chiostro nella tavola di Siracusa costituirebbe, secondo Licia Buttà, un *terminem post quem* per la datazione dell'opera in quanto fu edificato nel 1476 in sostituzioni dei portici del XIV secolo per volontà del papa Giulio II³³.

Nella prima metà del XV secolo si colloca una tempera su tavola, proveniente dalla Chiesa del Carmine ed esposta presso Galleria Regionale di Palazzo Bellomo a Siracusa. La tavola è decorata con l'immagine della Madonna in trono con il Bambino e gli angeli musicanti (cosiddetta *Madonna di Montesanto*). L'opera è caratterizzata da un'elegante armonia e una simmetria equilibrata dei due angeli musicanti collocati ai lati del trono. La figura della Madonna presenta gli elementi stilistici della pittura gotica catalana, con l'uso del blu intenso per il manto riccamente decorato che si contrappone all'uso della doratura usata anche per l'abito del Bambino. L'uso del colore con una forte tonalità permette all'artista di fare emergere le due figure dallo sfondo collocando in posizione subordinata i due angeli. Nella parte inferiore della tavola, a sinistra, è raffigurato il volto di profilo del committente dell'opera, le cui dimensioni inferiori rispetto alle altre figure si deve alla sua posizione subordinata rispetto alle figure sacre rappresentate sulla tavola.

Abbreviazioni bibliografiche

BOTTARI 1950 = S. BOTTARI, *Il Maestro di San Martino*, Catania 1950.

BUTTÀ 2004 = L. BUTTÀ, *Il Maestro di Santa Maria di Siracusa. Incontri e accordi di stile*, in *Materia*, 4, 2004, pp. 53 – 76.

BUTTÀ 2014 = L. BUTTÀ, *Siracusa, il Museo Bellomo e la pittura gotica catalana*, in *Karta*, I, 2014, pp. 10 – 19.