

GABRIELE FATTORINI

DALLA TOSCANA ALLA SICILIA:
STORIE DI MARMI E DI MAESTRANZE
DAL TARDO MEDIOEVO ALLA MANIERA

È sufficiente scorrere le pagine del monumentale volume di “memorie storiche e documenti” dedicato poco più di centoquaranta anni fa a *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI* dall’abate Gioacchino Di Marzo (1880-1883), per rendersi conto del continuo e interminabile scorrere di uomini, di merci e di marmi che in quel torno di tempo vi fu tra la Toscana e la Sicilia. Com’è evidente agli occhi di tutti, l’isola posizionata al centro del Mediterraneo mantiene ancora oggi un indiscutibile ruolo di ponte tra continenti e culture diverse, trovandosi al centro dei principali fenomeni migratori dei nostri giorni, e recando evidentissime le tracce dei molti popoli che vi si insediarono nel corso dei secoli: Fenici, Greci, Romani, Arabi, Normanni, Bizantini, Francesi, Tedeschi, Spagnoli e via dicendo.

Tra costoro non mancarono i Toscani, che tra il basso Medioevo e l’Età moderna seppero intessere profonde e decisive relazioni politiche, commerciali e artistiche con la Sicilia, potendo peraltro fornire alle *élite* signorili e religiose dell’isola, quanto all’ambito della scultura, professionalità di altissimo livello, opere modernissime per linguaggio e un materiale di enorme pregio come il marmo statuario cavato nelle Alpi Apuane.¹ Meglio delle strade, il mare permetteva allora di avvicinare popoli

¹ Pur in assenza di un vero e proprio studio approfondito sul tema, l’intensità delle relazioni artistiche tra Toscana e Sicilia emerge chiaramente in una visione generale della storia

lontani, ma soprattutto di fare viaggiare sculture e blocchi di pietra appena sbozzati e assai ponderosi, attraverso quelle “rotte mediterranee” sulle quali Ferdinando Bologna (1977) gettò un capitale sguardo di apertura a proposito dei pittori che si affermarono nella Napoli aragonese del Quattrocento e del primissimo Cinquecento, lasciandone intendere l’ampiezza e la complessità. Spicca in tal senso l’eccezionale dimensione europea di un gigante come Antonello da Messina, che pur tenendo base sullo Stretto, dovette risalire il Tirreno prima verso Napoli, intorno al 1450, e poi verso la Provenza, entro il 1460, per navigare quindi l’Adriatico e stabilirsi qualche anno a Venezia, tra il 1475-1476, prima di tornare in patria e morire nel 1479.² In parallelo, per tempi e movimenti, merita avere a mente la carriera dello scultore dalmata Francesco Laurana, nato a Zara nel terzo decennio del Quattrocento, che si giocò attraverso triangolazioni continue e instancabili - e punti fermi documentati piuttosto rarefatti - tra Napoli, la Sicilia e la Provenza, dove il maestro trascorse i suoi ultimi giorni agli inizi del Cinquecento.³ E navigando sotto costa, l’uno e l’altro, non avranno mancato di attraccare in Toscana, e transitare in particolare da Pisa, che allora restava il porto per eccellenza della regione.⁴

Il ruolo chiave giocato da questa città di mare nei secoli quanto all’esportazione dell’arte toscana verso l’Italia meridionale e le isole è ben noto, e fu rimarcato anche da Roberto Longhi in apertura del suo *Frammento siciliano*:

Pisa che negli ultimi decenni [del Trecento] diventò la principale fornitrice del sud, come porto di smistamento che era anche di pitture dall’interno della Toscana, poteva esportare ‘stili’ d’ogni genere; ma certo preferì inviare pezzi suoi, pisani o almeno di artisti operosi a Pisa. (Longhi 1953: 6)

dell’arte dell’Italia meridionale (si veda per tutti Abbate 1997-2009, particolarmente voll. 1-3), cui più di recente si è cercato di dare la concretezza di una mostra in Rinascimento visto da Sud (Catalano *et al.* 2019). Quanto alla «geografia della scultura del Rinascimento in Italia» tengo a ricordare l’apertura di Massimo Ferretti (2004), mentre per il commercio di marmi di Carrara resta fondamentale il volume di Christiane Klapisch-Zuber (1973), così come per le presenze nell’isola di maestranze provenienti da varie parti d’Italia è doveroso menzionare che il primo a occuparsene fu Gioacchino Di Marzo (1872), mentre è recentissimo un contributo di Giampaolo Chillè (2020) sulle presenze toscane nella Messina del Cinquecento.

2 Per la carriera di Antonello: Sricchia Santoro 2017, avendo a mente pure la precedente edizione (Eadem 1986), dall’emblematico titolo *Antonello e l’Europa*.

3 Per Francesco Laurana mi limito a ricordare la monografia di Hanno Walter Krufft (1995) e il profilo biografico di Renata Novak Klemenčič (2005).

4 A me pare che un attracco di Antonello a Pisa potrebbe spiegare molto bene certi caratteri prospettici del polittico di San Gregorio del Museo Regionale di Messina, immaginando che il siciliano possa avere osservato con attenzione e avere riflettuto sul polittico dipinto nel 1426 da Masaccio per la chiesa del Carmine e oggi disperso, e in particolare sul tema del rigoroso assetto spaziale di un registro principale ancora dominato dal fondo oro; si veda in merito: Fattorini 2018: 176, 184 n. 27, figg. 10-11.

E contro «molta incertezza e contraddizioni di leggende», già Di Marzo (1880-1883, vol. I: 41) aveva ben chiaro che fosse «venuta su nave pisana» la celeberrima *Madonna* di Trapani (cfr. fig. 2), anche se la credeva di fine Duecento. Questo gruppo marmoreo si conserva nel santuario carmelitano trapanese di Maria Santissima Annunziata, quale oggetto di una straordinaria venerazione diffusa nel corso dei secoli non solo al resto della Sicilia, ma anche nel continente europeo e nelle più vicine coste dell’Africa, grazie alla filiazione di chiese mariane intitolate alla *Madonna* di Trapani e a un’infinita serie di repliche del simulacro mariano, attestate dal secolo XV in poi.⁵ Merita ricordare che fu Pietro Toesca (1951: 330 n. 87, 331 fig. 295; pur appena preceduto da Scuderi 1949: 37, e poi seguito da Bottari 1956) a indirizzare finalmente, e correttamente, il simulacro mariano verso Nino Pisano: polita come un alabastro nella pelle, e tenerissima nel sorriso francesizzante, la *Madonna col Bambino* trapanese - al di là dell’eterogenea mitologia sulla provenienza - è infatti un assoluto capolavoro di Nino da datare verso il 1360, in prossimità del gruppo di *Annunciazione* di Santa Caterina a Pisa (M. Burresi, in Burresi 1983: 184 n. 26; nonché Kreytenberg 1984: 189 n. 36).

La presenza di un simile manufatto a Trapani conferma l’ampio raggio di mercato artistico verso il quale era aperto il suo autore - che non mancò di inviare opere pure in Sardegna, come insegna il raffinato *Santo vescovo* della chiesa di San Francesco a Oristano, firmato «NINUS MAGI[S]TRI ANDREE DE PISIS ME FECIT» (cfr. M. Burresi, in Burresi 1983: 185-186 n. 30) - ovviamente in conseguenza del secolare dominio pisano sui mari e delle relazioni politiche, commerciali e culturali che esso favorì nei secoli dopo il Mille.⁶ La porta bronzea di Bonanno Pisano per la Cattedrale di Monreale (1168) si innalza a emblema di tale fenomeno, incoraggiato peraltro dalla presenza di una fiorente colonia pisana a Palermo, che giustifica la presenza in città di significativi dipinti toscani del tardo Medioevo, tra i quali spicca la tavola di Antonio Veneziano con il ruolo dei defunti della confraternita di San Niccolò lo Reale (1388; Palermo, Museo Diocesano).⁷

Dall’altro lato della Sicilia Messina non era da meno, vedendo innalzare in Cattedrale, fin dalla prima metà del secolo, il Monumento sepolcrale del vescovo Guidotto d’Abbate, corredato di iscrizioni in parte perdute che indicavano la data di morte del presule (5 marzo 1333, a quasi trent’anni dalla nomina episcopale del 1304), e la firma del senese Goro di Gregorio.⁸ Una significativa parte del complesso, scolpito in

⁵ Per la fortuna, non solo siciliana, della *Madonna* di Trapani: Krufft 1970; Franco Mata 1983; Eadem 1986a; Eadem 1986b; Cervini/Giacobbe 1988; Russo 2020; Margiotta 2020.

⁶ Su questi temi: *Immagine di Pisa* 1983; Tangheroni 2003.

⁷ Per le relazioni artistiche tra Pisa e Palermo: Abbate 2014 (con bibliografia); in particolare per la tavola di Antonio Veneziano si veda Parenti 2010.

⁸ Per il Monumento di Guidotto d’Abbate: *Recuperare i tesori della città* 1994; Bellinghieri 2005; Bardelloni/Bartalini 2011: 246-247 n. 9.

marmo di Carrara, è sopravvissuta ai terremoti e alle vicende belliche e si conserva ancora nel Duomo, pur in condizioni pessime e in un rimontaggio novecentesco dal quale è difficile immaginare il lussuoso carattere gotico dell'insieme originale, cui doveva appartenere, nella parte alta, uno squisito gruppo di *Madonna col Bambino* esposto al Museo Regionale, noto con l'epiteto di *Madonna degli storpi* (cfr. fig. 1) (Di Giacomo 1997: 60; Bellinghieri 2005: 29-30; Bardelloni/Bartalini 2011: 239, con un «forse»; Cavazzini 2018: 48). Da questo marmo meraviglioso - tutto inarcato a riecheggiare il piglio della scultura di Giovanni Pisano, ma con una preziosità degna del mestiere di orafo che Goro pure praticava (Bartalini 2005: 140-147) - una recente pulitura ha rimosso ogni patina, mettendo in luce la candida preziosità della roccia carrarese. Resta semmai da capire tramite quali canali fu reclutato Goro di Gregorio, e se lo scultore svolse una prolungata trasferta in Sicilia (come voleva Di Marzo 1859: 299-304, e più di recente Di Giacomo 1994: 33-35 e 1997: 59-60), oppure scolpì il monumento a Pisa (dove è attestato nel 1326, per avere una bottega ed essersi accordato con gli assistenti senesi Bartaluccio di Mino e Simone di Bindo per lavorare sia nella città toscana, che a Messina; Caleca/Fanucci Lovitch 1991: 80-82, 85-86 n. 2), limitandosi a scendere nell'isola per posizionarlo (Bartalini 2005: 106, 108, 114 n. 38; Bardelloni/Bartalini 2011: 239, 241n. 22; Girelli 2021: 11, nonché 9-10, 23-24 note 35-38). In proposito merita tenere a mente - come ha fatto Laura Cavazzini (2018: 48) - che un secolo dopo Donatello e Michelozzo si stabilirono sempre a Pisa, nel 1426, il tempo necessario per scolpire i marmi carraresi del Monumento sepolcrale del cardinale Rinaldo Brancaccio, per inviarli quindi pochi anni dopo a Napoli, dove furono montati nella chiesa di Sant'Angelo a Nilo (Lightbown 1980: 87-89, 116-118). E d'altronde anche Benedetto da Maiano, ormai intorno al 1490-1491, avrebbe spedito da Firenze i marmi lavorati per i due splendidi altari voluti dal potente funzionario aragonese Marino Correale per la propria cappella in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli e per la perduta chiesa di Santa Caterina di Terranova di Calabria (Caglioti 2000; Idem 2002, pp. 990-1000).

Le opere di Goro di Gregorio e Nino Pisano figurano comunque come presenze estemporanee, in una Sicilia incapace per tutto il corso del secolo XIV di guardare a tali modelli per dare vita a un vero e proprio filone di scultura insulare, preferendo di gran lunga ricorrere alle importazioni, tra le quali risaltano, per l'ambito che ci interessa, almeno tre casi toscani tra la seconda metà del Trecento, e la prima del secolo successivo, a partire dallo strabiliante reliquiario a busto di Sant'Agata, firmato «*Joannes Bartolus fuit genitor celebris sui patria Sene*», che lo eseguì nel 1376 per la Cattedrale di Catania, riecheggiando nella forma i reliquiari a busto dei Santi Pietro e Paolo che il medesimo orafo aveva eseguito per la Basilica di San Giovanni in Laterano a Roma nel 1369, su commissione di Urbano V. Distrutti questi ultimi alla fine del secolo XVIII, la Sant'Agata appare come un capolavoro assoluto dell'oreficeria trecentesca, che per dimensioni e volume può essere associato al campo della scultura, considerando quanto allora l'intersezione tra queste due arti fosse intensissima.

Giovanni di Bartolo, pur sottoscrivendo la sua nazionalità senese, era allora l'orafo di punta della corte pontificia di Avignone, e dunque è dalla Provenza che il busto deve essere stato inviato in Sicilia.⁹

Ormai agli inizi del nuovo secolo dovettero quindi arrivare nell'isola il *Crocifisso* di San Domenico a Palermo e la *Vergine* e il *San Giovanni Evangelista* dolenti della chiesa del Collegio di Collesano: sculture lignee policrome recentemente riemerse all'attenzione degli studi (Cuccia/Fazio 2010; Cuccia 2014) come opere del senese Francesco di Valdambriano, connesse con i suoi esordi tra Lucca e Pisa, dove si può credere che siano state intagliate, per essere quindi imbarcate e inviate a Palermo, verosimilmente su richiesta di qualche membro della colonia pisana, e in tempi diversi (dato che in origine il *Crocifisso* e i due *Dolenti* non costituivano un solo gruppo e sottintendono datazioni differite). Valdambriano, che nel 1401 partecipò al celeberrimo concorso per la Porta Nord del Battistero di Firenze, appariva allora come un lontano epigono di Nino Pisano, e dunque non sorprende che, essendosi stabilito in area pisano-lucchese, avesse approfittato della risorsa del porto per ottenere commissioni pure dalle isole, Sardegna compresa (come conferma la *Vergine annunciata* della Cattedrale di Oristano, pure riferibile ai suoi esordi pisani; Fattorini 1996: 113, 135 n. 20).

Il terzo caso riguarda il fiorentino Andrea Guardi, che nell'estate del 1444 si trovava a Napoli, dove il siciliano Pietro Speciale lo reclutava per scolpire entro il successivo mese di marzo il monumento sepolcrale di suo padre Niccolò, che era stato viceré di Sicilia, per la chiesa di San Francesco a Noto. Nella capitale appena passata sotto il controllo di Alfonso d'Aragona, Guardi era l'unico scultore in grado di dare conto delle novità del primo Rinascimento toscano - pure testimoniate dal Sepolcro Brancaccio di Donatello e Michelozzo, che però mai erano scesi alle pendici del Vesuvio - e da contratto si impegnava a fare il lavoro a Pisa, dov'era di casa, evidentemente con marmi carraresi, per inviare poi il tutto a Palermo. Alcuni lacerti di quel complesso, rinvenuti miracolosamente poco più di un secolo fa e conservati nel Museo di Noto (cfr. fig. 4), restano a testimoniare l'esito di una vicenda che dimostra ancora una volta quanto fossero complessi i traffici di marmi e maestranze lungo il Tirreno, e che in ultimo è stata ben chiarita da Gabriele Donati (2015: 89-94, 187-191 n. 25; nonché Alberti 2016), occupandosi di uno scultore come Guardi, che approfittando delle rotte pisane del marmo, seppe disseminare le sue sculture lungo l'intero bacino tirrenico, anticipando quanto di lì a poco avrebbe saputo fare pure Domenico Gagini (Donati 2015: 69-73, in particolare 71).

A fronte delle presenze estemporanee delle quali si è detto, la Sicilia, pure aragonesa, dovette infatti attendere la seconda metà del secolo - e l'arrivo di Gagini - per maturare in scultura un vero e proprio linguaggio regionale, allineato alle novità del

⁹ Per il reliquiario a busto catanese si vedano adesso: Cioni 2010 e Tixier 2014.

Rinascimento e capace di diramarsi in tutta l'isola. Un linguaggio figlio del principale cantiere della Napoli di Alfonso il Magnanimo: quell'Arco Trionfale del Castel Nuovo che fu innalzato negli anni cinquanta per celebrare la conquista del regno, grazie al concorso di un *team* di scultori di provenienza quanto mai eterogenea - Roma, Toscana, Lombardia, Dalmazia, Catalogna -, i quali seppero amalgamarsi al meglio, dato che ancora oggi non è facile distinguere la responsabilità di ognuno in quel cantiere.

Tra costoro furono Domenico Gagini e Francesco Laurana, che una volta conclusa l'esperienza partenopea nel 1458, a seguito della morte del sovrano aragonese, si mossero verso la Sicilia, pur in momenti diversi: il primo era a Palermo almeno fin dal 1460, mentre l'altro giunse in Sicilia nel 1468, dopo un soggiorno in Francia, alla corte di Renato d'Angiò (Novak Klemenčič 2005: 58). Di origine ticinese, Gagini si era formato nella Firenze di Brunelleschi, facendone conoscere le novità a Genova, prima di scendere verso Napoli e infine la Sicilia, dove sarebbe rimasto fino alla morte (1492), e seppe ottenere un enorme successo, grazie a una bottega organizzatissima, capace di accogliere assistenti e aprire compagnie d'affari secondo le esigenze commerciali e di committenza (Kruft 1972). Il soggiorno siciliano del dalmata Laurana, seppure decisivo, fu invece più breve, dato che entro il 1474 Francesco sarebbe stato di nuovo a Napoli, da dove sarebbe tornato in Francia (Novak Klemenčič 2005: 60). Fu comunque l'intersezione tra queste due rilevanti personalità artistiche forestiere a dare vita a un lessico insulare tanto omogeneo da fare dibattere fin troppo a lungo sulla responsabilità dell'uno o dell'altro quanto al *gisant* di Niccolò Antonio Speciale in San Francesco a Palermo (cfr. fig. 5), scolpito su commissione del padre Pietro (che abbiamo già menzionato, per avere ordinato ad Andrea Guardi il monumento Speciale di Noto) per un monumento sepolcrale che non è giunto fino a noi. Il *gisant*, così come l'insieme che lo conteneva, fu scolpito entro il 1468 da Domenico Gagini, facendo seguito a un preciso contratto del 22 novembre 1463, che imponeva allo scultore di risalire fino a Pisa per procurarsi i marmi necessari all'impresa (Kruft 1972: 27-29, 64-65, 249-250 n. 52). Nella resa di una bellezza giovanile rapita troppo presto dall'eterno sonno della morte, questo supremo esercizio di naturalismo e di grazia appare come una sorta di versione aragonese della dormiente «donna del Guinigi» (Gabriele D'Annunzio, *Laudi. Elettra. Le città del Silenzio: Lucca*) ritratta poco più di mezzo secolo prima da Jacopo della Quercia a Lucca, ma con una differenza sostanziale: se l'aristocratico giaciglio funebre di Ilaria sorgeva isolato «alla borgognona» nella Cattedrale lucchese, la figura dell'adolescente cavaliere siciliano doveva risaltare entro la cornice di un monumento sepolcrale, che di norma si crede fosse aggiornato sui modi fiorentini, a dominare la cappella maggiore della chiesa di San Francesco di Palermo, quale modello decisivo per la diffusione delle novità rinascimentali in Sicilia.¹⁰

¹⁰ È quanto dice per esempio Filippo Rotolo (2010: 110-127), da cui si dovrà muovere per

D'altronde Domenico quelle novità le conosceva molto bene, come dimostra nelle sue interpretazioni più prospettiche e donatelliane nel campo del rilievo (come la *Natività* Kress della National Gallery of Art di Washington; Caglioti 1998, pure per la decisiva formazione brunelleschiana e le sue conseguenze siciliane e ancor prima genovesi, per cui ricordo pure Di Fabio 2012), mentre Laurana si esalta nell'inarrivabile eccellenza stereometrica dei suoi famosi busti ritratto – come quello di *Eleonora d'Aragona* nel Museo di Palazzo Abatellis a Palermo (cfr. fig. 7) e l'altro di *Battista Sforza* nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze (Kruft 1995: 380 n. 24, 371, n. 6; P. Parmiggiani, in Angelini/Fattorini/Russo 2022: 24-25 n. I.3) – che paiono tradurre in scultura la rigorosa passione di Piero della Francesca per la “divina proporzione” dei solidi geometrici.¹¹ Dall'incontro tra i due maestri forestieri e la grande e inesauribile venerazione popolare per la trecentesca *Madonna* di Trapani nacque la più peculiare tipologia di immagine mariana della scultura siciliana del Rinascimento; quella che prevede un gruppo statuario del Vergine stante col Figlio in braccio, rivolto verso di lei, destinato a essere oggetto di una vasta produzione, che alle prove di altissimo livello dei due artisti (per esempio la *Madonna col Bambino* del Duomo di Marsala per Gagini, oppure la *Madonna col Bambino* firmata e datata 1471 nella chiesa del Crocifisso di Noto e quella nella chiesa dell'Immacolata di Palazzolo Acreide per Laurana; rispettivamente Kruft 1972: 243 n. 27 e Idem 1995: 377-378 nn. 19, 21) (cfr. figg. 3, 6) alterna esiti di qualità inferiore, a seconda delle esigenze delle committenze, del mercato artistico e del coinvolgimento in bottega e in compagnia di assistenti, che di norma sono pure essi forestieri e per lo più lombardi (tra i più affermati ricordo Pietro da Bonate, Gabriele di Battista e Andrea Mancino; Kruft 1972, *ad indicem*). I gusti della Sicilia aragonese, d'altronde, non erano pronti per le intransigenti teorie di Leon Battista Alberti sull'architettura e la statuaria, e così come gli altari, i monumenti sepolcrali e i portali degli edifici tendono a mantenere sempre un eccesso di decorazione e non di rado lineamenti gotici, mentre le statue - non solo mariane - deputate alla devozione pubblica - nelle sue diramazioni civiche, signorili, ecclesiastiche, conventuali o confraternali - si arricchiscono dello “scannello”: il peculiare zoccolo siciliano che prevede episodi narrativi ed elementi araldici, e che si manterrà per qualche secolo.

In un'isola che garantiva occasioni di lavoro a maestranze specializzate provenienti da lontano e non riusciva a fare crescere personalità artistiche autoctone – come lasciano intendere i famosi capitoli dell'Arte de' marmorai e fabbricatori di Palermo

provare a intendere meglio le possibili forme originarie del monumento, verificando attentamente quanto ha più di recente proposto in merito Alessandra Migliorato (2016: 493-503).

11 A Laurana, con la collaborazione di Pietro da Bonate, si riferiscono pure i rilievi con gli *Evangelisti* e i *Dottori della Chiesa* delle paraste della cappella Mastrantonio in San Francesco a Palermo, commissionata ai due scultori da Antonio Mastrantonio nel 1468 (Kruft 1995: 379-380 n. 23; Rotolo 2010: 162-175), che sono da tenere a mente come esempio di esercitazioni prospettiche veramente rare per la scultura in Sicilia nel secondo Quattrocento.

del 1487 (Di Marzo 1880-1883, vol. I: 27-29, vol. II: 4-7 n. IV), ma pur con qualche eccezione, come il messinese Antonello Freri (in ultimo Chillè 2016) - le relazioni con la Toscana rimasero ininterrotte, proseguendo senza sosta l'importazione di marmi e di uomini.¹² Ecco perché ha senso immaginare, seguendo Francesco Caglioti (2002: 1000-1004), che verso il 1491 il vecchio Domenico Gagini, per assicurare continuità alla propria bottega familiare, possa avere inviato il figlio Antonello - pieno di talento, ma poco più che fanciullo, essendo nato nel 1478 o negli ultimi mesi del 1477 - a imparare il mestiere a Firenze con Benedetto da Maiano, che a sua volta aveva appena inviato in Meridione i marmi per Marino Correale. Una tale lezione - al di là dell'incredibile fortuna calabrese e anche siciliana del modello della *Madonna della Neve* spedita dal fiorentino a Terranova, ora nella parrocchiale - spiegherebbe perché Antonello avrebbe poi continuato a concepire la scultura in termini maianeschi fino alla morte (1536), rendendo praticamente impermeabile la Sicilia alle novità della "maniera moderna" e di Michelangelo, grazie al monopolio che la sua affollata bottega familiare seppe esercitare per qualche decennio sull'intera isola.

Ai gusti di Antonello fu peraltro legato Giovan Battista Mazzolo (Coniglio 2020), uno scultore di origine carrarese che i documenti attestano per la prima volta a Messina nel 1512, quando era in compagnia con l'autoctono Antonello Freri, e per debito di marmi ipotecava la *Madonna col Bambino* ritrovata a Castell'Umberto da Giampaolo Chillè (2013-2014), così come Freri impegnava la *Madonna col Bambino* di Montebello Jonico riconosciuta da Francesco Caglioti (2003). Verosimile che quelle opere fossero state date in garanzia per l'importazione di marmi apuani forniti dal carrarese Lotto di Guido, che il 13 giugno 1513 era a Messina e si accordava col Freri, per conto pure del compare Mazzolo, per procurare alla compagnia ben cinquanta carrate di marmo, da consegnare nel porto siciliano entro il successivo settembre, la prima metà, ed entro la fine dell'anno successivo, per il resto (Di Marzo 1880-1883, vol. II: 425 n. CCCXL). Grazie anche a quella fornitura, e soprattutto approfittando del trasferimento di Antonello Gagini a Palermo (1508), Mazzolo avviò una carriera di successo sullo Stretto (Lojacono 2002: 1046-1061, con l'aggiunta adesso di Faenza 2018), che avrebbe richiesto altri approvvigionamenti di marmo carrarese (per esempio trenta carrate le acquistò nel 1530, inviando in Toscana il messinese Antonio di Menico quale suo procuratore: Lojacono 2002: 1048, 1081 nota 37) e sarebbe culminata nel 1534 nell'esecuzione delle statue della *Madonna col Bambino* e dei *Santi Pietro e Paolo* per il portale della Cattedrale: quell'impresa, peraltro, valse al «discreto atque industrioso viro magistro Joanni Baptista de Masolo, sculptori celeberrimo, choncivi nostro charissimo» l'esenzione dalle gabelle da parte del Senato messinese

¹² Si scorra per esempio il capitolo sui carraresi Giuliano Mancino e Bartolomeo Berrettaro del Di Marzo (1880-1883, vol. I: 103-161), avendo a mente pure per i primi decenni del Cinquecento il caso del vasariano «Cicilia fiesolano», sul quale ha cercato di gettare luce Francesco Caglioti (2002: 1022-1025).

(Di Marzo 1880-1883, vol. II: 430 n. CCCXLVIII).

Non è chiaro se vi sia una relazione tra tali sculture e una partita di marmo destinata alla Cattedrale e al convento di San Francesco, per la quale Giovanni Battista Mazzolo, nel febbraio del 1533, anticipava ben centocinquanta ducati d'oro al carrarese Domenico Vannello, che ormai si stava stabilendo a Messina (Di Marzo 1880-1883, vol. I: 757 n. 2, richiamato in Coniglio 2019: 53, 68 n. 2), ma si era fatto le ossa in patria, verso il 1519-1520, con Bartolomé Ordoñez. Di recente Paola Coniglio (2019) ha saputo avviare la ricostruzione della sua personalità artistica, mettendo insieme qualche scultura non troppo esaltante, con la ben nota attività di progettazione degli apparati effimeri eretti nel 1535 per celebrare la venuta a Messina di Carlo V, dopo la conquista di Tunisi, che Domenico condivise con Polidoro da Caravaggio. Col maestro lombardo fuggito dalla Roma del Sacco, che allora stava aprendo nuove strade alla pittura siciliana, Vannello dovette collaborare in quegli anni pure ai portali settentrionale e meridionale del Duomo, traducendo in marmo i progetti di Polidoro, marcati da una passione per l'antico finora inedita nell'isola. Non a caso nel 1539 il carrarese è attestato come capomaestro dell'Opera della Cattedrale, carica che mantenne fino alla morte, intorno al 1550, quando il suo posto fu preso da un grande scultore fiorentino che – al contrario di lui – avrebbe saputo cambiare con decisione la scena della scultura siciliana del Cinquecento: il servita Giovanni Angelo Montorsoli (Eadem 2019: 53).

Celebre per avere collaborato con il Buonarroti nel cantiere della Sagrestia nuova di San Lorenzo a Firenze, per il quale scolpì peraltro il *San Cosma* (1533 e 1537/38; Laschke 1993: 31-33, 159 n. 4), Montorsoli non ebbe timore di abbandonare Firenze e mettersi in mare per ampliare i propri orizzonti e le possibilità di affermazione, e dopo alcune decisive esperienze svolte tra Genova, Napoli e Roma, nel 1547 fu reclutato dal senato di Messina per innalzare una grande fontana in prossimità della Cattedrale, designata a rendere onore al mitico fondatore della città, Orione, tramite un complesso programma iconografico studiato dal letterato Francesco Maurolico (cfr. fig. 8).¹³ L'impresa fu compiuta nel 1553, grazie alla collaborazione di assistenti (tra i quali era il fiorentino Martino Montanini, nipote del servita), e all'utilizzo di marmi reperiti nelle cave apuane tra il 1550 e il 1551 per tramite di Giovan Domenico Mazzolo (Aricò 2013: 25-29, e relativi documenti), figlio del menzionato Giovan Battista

13 In tale reclutamento ebbe un ruolo significativo proprio Domenico Vannello, come attesta il documento del 13 maggio 1547 col quale gli fu affidato il compito di individuare in Italia un «mastro sculturi valenti homo», elencando tra i preferiti Giovanni da Nola, Raffaello da Montelupo, Niccolò Tribolo e Giovanni Angelo Montorsoli (si veda in ultimo: Coniglio 2015: 61). Stando a Vasari (1550 e 1568, vol. V: 501), inizialmente la scelta cadde su Raffaello da Montelupo, ma dal momento che egli «s'infermò quando apunto volea partire con esso loro per Messina», decisero quindi di rivolgersi al Montorsoli, «che con ogni istanza e qualche mezzo cercò d'averne quel lavoro», e giunse nel porto siciliano nel settembre del 1547, insieme col nipote Martino Montanini. Per una raccolta di documenti su Domenico Vannello, tra i quali vi sono anche quelli qui citati, ricordo De Marco 2010, 132-133.

e a sua volta scultore, pronto a rivelarsi convinto montorsoliano nella *Madonna col Bambino* del Santuario della Santa Spina di Potilio Policastro datata «1554» (Lojacono 2002: 1070; Caglioti 2003: 38-39).¹⁴

E poiché la Fontana di Orione «piacque molto a' Messinesi, [a Montorsoli] gliene feciono fare un'altra in sulla marina, dove è la dogana, la quale riuscì anch'essa bella e ricchissima», come scrisse Giorgio Vasari (1550 e 1568, vol. V: 503) nella Giuntina, riferendosi ovviamente alla Fontana del Nettuno, che fu innalzata nel 1557 in una sorta di podio circondato dalle acque (in una posizione diversa da quella in cui si trova attualmente, che a seguito del rimontaggio del 1934 la vede rivolta verso il mare, laddove in origine guardava invece verso la città, come se la divinità fosse appena uscita dalle acque). Per tramite dell'antico dio del mare, la nuova fontana andò a evocare non solo il colossale modello statuario del *David* di Michelangelo, ma anche la casa d'Asburgo che dominava Messina e l'intera Sicilia, difendendo il Mediterraneo dai Turchi. Lo confermano la serie di epigrafi, nelle quali ebbe una parte ancora una volta Maurolico, e che oltre alla data «1557» riferiscono i nomi dei magistrati messinesi dell'epoca, e soprattutto quelli di Carlo V «imperante» (che in realtà aveva appena abdicato) e del figlio Filippo II «regnante», ormai a tutti gli effetti (Aricò 2013: 112-129, ricordando che gli originali del *Nettuno* e di *Scilla* si conservano nel Museo Regionale, sostituite nella fontana dalle copie ottocentesche di Gregorio Zappalà e Letterio Subba). E se nella forma della Fontana di Orione, costruita intorno alle successione verticale delle tre vasche, Giovanni Angelo mosse dai modelli elaborati dal Tribolo a Firenze per il giardino della villa medicea di Castello per dare vita al più elaborato esempio del secolo del cosiddetto «candelabrum type» (Wise 1933: 22-31, in particolare 27-29), in quella di Nettuno egli aprì la strada a un ordine più moderno, in cui gli elementi architettonici erano sottomessi da una statuaria di dimensione colossale («the type with a raised central figure»; Eadem 1933: 47-58, in particolare 47-50), che fece scuola di lì a poco per le Fontana del Nettuno di Bartolomeo Ammannati (e collaboratori) a Firenze (1561-1575) e quella del palermitano Tommaso Laureti e del fiammingo Giambologna a Bologna (1563-1567).

La costruzione del monumento sulla marina fu l'ultima delle molte imprese compiute dal servita durante un decennale soggiorno messinese (1547-1557), che in veste

14 Su Giovan Domenico Mazzolo e il suo carattere polidoresco-montorsoliano (ancor prima dell'arrivo del frate nell'isola) si veda adesso Coniglio 2016, la quale non manca di ricordare che lo scultore fu più volte in Toscana per approvvigionare la Sicilia di marmi (Eadem 2016: 132, 135, 150 nn. 8 e 11), trovandosi per questo a Carrara nel giugno del 1542, nel novembre del 1547 e nel maggio del 1550 (Lojacono 2002: 1055-1556, 1084 n. 106; Eadem 2008: 103-104 nn. 3-4, quindi a Pisa nell'agosto del 1556 per acquistare centoquaranta carrate di marmi che «hanno di servirsi a la fruntera di la ecclesia», nell'ambito del cantiere della Cattedrale diretto dal Montorsoli, e che condusse nel porto siciliano (Di Marzo 1880-1883, vol. I: 762-763). Mazzolo junior approfittò di tali occasioni pure per reclutare apprendisti toscani da condurre in Sicilia, sia nel 1542, che nel 1550 (Coniglio 2016: 155 n. 33, con bibliografia). Per questi e altri documenti sui Mazzolo ricordo la preziosa appendice in De Marco 2010: 128-132.

di capomaestro e scultore della città gli permise di monopolizzare il mercato artistico sullo Stretto, e di offrire un nuovo corso alla scultura in Sicilia, facendo radicare quelle eccentriche novità della “maniera”, che proprio nella fontana del Nettuno si esaltano nelle figure di «Scilla e Cariddi in forma di due mostri, molto ben fatti» (Vasari 1550 e 1568, vol. V: 503) (cfr. fig. 10).¹⁵

Il michelangiologismo montorsoliano, inevitabilmente, sarebbe stato adattato ai gusti dell'isola tramite formule tendenti all'eccesso decorativo, in forme quasi protobarocche, da una schiera di seguaci e imitatori, tra cui si distinsero ancora una volta maestri toscani, come il menzionato Montanini, che dopo la partenza dello zio fu capomaestro scultore di Messina fino al 1561 (quando rientrò a Firenze, dove morì l'anno dopo; Di Marzo 1880-1883, I: 780-783).¹⁶ Di lì a poco, nel 1563, il Senato messinese nominò «protomastro e scultore» della Cattedrale il carrarese Andrea Calamech (ivi, I: 785-786; De Marco 2010: 140), allievo di Bartolomeo Ammannati che già nel 1552, insieme col fratello Domenico, era venuto a consegnare marmi a Messina (*ibidem*), dove si sarebbe trasferito definitivamente nel 1565, per restarvi fino alla morte (1589), occupandosi dei principali cantieri di architettura e scultura della città (per comodità De Marco 2010: 139-144, per i documenti che lo riguardano). Spettò peraltro a Calamech, nel 1572, innalzare nel centro della città il monumento in bronzo di don Giovanni d'Austria, figlio naturale di Carlo V che l'anno prima, in veste di ammiraglio, aveva raccolto nel porto siciliano la flotta della Lega santa, conducendola poi alla vittoria di Lepanto contro i Turchi (Aricò 1989).

Il vivo e aristocratico ritratto dell'elegante comandante di casa d'Asburgo ci ricorda che nel corso del Cinquecento le relazioni artistiche tra la Sicilia e la Toscana furono favorite anche dalla comune presenza spagnola: l'isola, infatti, apparteneva alla corona di Spagna fin dall'ascesa al trono del futuro imperatore Carlo V (1516), e la Toscana, a seguito del trattato di Cateau-Cambrésis (1559), era passata quasi completamente sotto il controllo del duca Cosimo I de' Medici - fedele alleato dell'impero e del sovrano iberico Filippo II - che nel 1539 aveva sposato Eleonora di Toledo, figlia del re di Napoli. Entro tale cornice geopolitica risalta il caso eccezionale della fontana che don Luigi di Toledo, fratello di Eleonora, fece scolpire fin dagli anni cinquanta per il suo giardino fiorentino a Francesco Camilliani, allievo di Baccio Bandinelli. Fontana che, a parere di Giorgio Vasari appariva «stupendissima» in quel parco, ubicato alle spalle del convento dei Servi:

i quali ornamenti, intorno a ciò, sono diverse statue d'uomini e d'animali in diverse maniere, ma tutti

¹⁵ Per Montorsoli a Messina mi limito a ricordare: Laschke 1993: 91-112; Aricò 2013; Migliorato 2014.

¹⁶ Il caso della montorsoliana *Santa Caterina d'Alessandria* di Taormina, e relative varianti e derivazioni, appare esemplare di quanto il servita ebbe a incidere sulla scultura in Sicilia (Coniglio 2016), come si può vedere anche dall'ampio repertorio di opere presentato da Alessandra Migliorato (2010: 133-353), pur con qualche necessità di riordino.

ricchi e veramente reali e fatti senza risparmio di spesa. Ma in fra l'altre statue che ha fatto Francesco in quel luogo, due maggiori del vivo, che rappresentano Arno e Mugnone fiumi, sono di somma bellezza; e particolarmente il Mugnone, che può stare al paragone di qualsivoglia statua di maestro eccellente. Insomma tutta l'architettura et ornamenti di quel giardino sono opera di Francesco, il quale l'ha fatto per ricchezza di diverse varie fontane sì fatto, che non ha pari in Fiorenza, né forse in Italia; e la fonte principale, che si va tuttavia conducendo a fine, sarà la più ricca e sontuosa che si possa in alcun luogo vedere, per tutti quelli ornamenti che più ricchi e maggiori possono immaginarsi, e per gran copia d'acque che vi saranno abbondantissime d'ogni tempo (Vasari 1550 e 1568, vol. VI: 248).

Nello stesso anno in cui usciva la seconda edizione delle Vite vasariane (1568), di cui abbiamo appena letto un passo, don Luigi, gravato di debiti, si adoperava per vendere la straordinaria fontana di quel giardino alla città di Palermo, approfittando del fatto che suo fratello don Garcia era stato viceré di Sicilia dal 1565 al 1567. La cessione al Senato palermitano - smanioso di innalzare una fontana che facesse ombra a quelle messinesi di Montorsoli - sarebbe andata in porto, per ben ventimila scudi, soltanto l'8 gennaio 1573, e già pochi mesi dopo il grandioso complesso iniziò a essere smontato, per essere imballato e inviato in Sicilia. I marmi giunsero a Palermo il 26 maggio 1574, dando avvio a un cantiere assai impegnativo e costoso, perché da un lato non tutte le parti originarie finirono davvero in Sicilia (e quindi altri pezzi erano necessari), e dall'altro era indispensabile adattare un complesso nato per un giardino privato alle esigenze della civica committenza palermitana, per farne quella che sarebbe stata battezzata la Fontana Pretoria (cfr. fig. 9), peraltro in uno spazio urbano appositamente ingrandito a costituire una piazza di fronte al Palazzo Senatorio. Dalla Toscana, dunque, venne anche Camillo Camilliani, figlio di Francesco, chiamato a dirigere il rimontaggio, nell'ambito di un'impresa complessa, che richiese l'utilizzo di ulteriori marmi giunti da Napoli entro il 1577 (tra i quali erano il *Papireto* e la *Nereide* che accompagna *Oreto*, firmati da Michelangelo Naccherino) e la collaborazione di un buon numero di assistenti (compreso Vincenzo Gagini, ultimo rappresentante della dinastia di scultori avviata da Domenico), per essere completata entro il 1584, quando Palermo poté orgogliosamente ostentare questo nuovo monumento di civica magnificenza (in ultimo Loffredo 2014, per l'intera vicenda). Era infatti una fontana in grado di competere con quelle messinesi, e superarle per dimensioni e numero di statue, anche se l'effetto rischiava di essere quello di «tanti birilli in un immenso biliardo» (Venturi 1936: 536).

L'avvincente romanzo di questo monumento fiorentino, ricomposto in una delle principali piazze palermitane (e divenuto a sua volta modello per la Fontana Medina di Napoli, che all'aprirsi del nuovo secolo vide all'opera il Naccherino e Pietro Bernini; Wise 1933: 68-72), sigilla dunque al meglio quella secolare e ininterrotta storia di traffici con la Toscana del marmo, cui la Sicilia dovette - tra il tardo Medioevo e la prima Età moderna - i suoi monumenti di scultura più notevoli, potendo vantare tre delle più illustri fontane del Cinquecento europeo.

BIBLIOGRAFIA

- Abbate 1997-2009 = Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma, Donzelli, 5 voll.
- Abbate 2014 = Giuseppe Abbate, *Pisa e la Sicilia occidentale: contesto storico e influenze artistiche tra XI e XIV secolo*, Palermo, Kalós.
- Alberti 2016 = Salvatore Arturo Alberti, "Trinacrius tumulis ditior euge, lapis": il sarcofago di Andrea Guardi in memoriam del viceré Niccolò Speciale (1445), in «Rivista di Engramma», 139, www.egramma.it.
- Angelini/Fattorini/Russo 2022 = Alessandro Angelini / Gabriele Fattorini / Giovanni Russo (a cura di), *Federico da Montefeltro e Francesco di Giorgio: Urbino crocevia delle arti*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 23 giugno - 9 ottobre 2022), Venezia, Marsilio.
- Aricò 1989 = Nicola Aricò, *La statua la mappa e la storia. Il Don Giovanni d'Austria a Messina*, in «Storia della Città», *La scultura nella città*, 48, pp. 51-68.
- Aricò 2013 = Nicola Aricò, *Architettura del tardo Rinascimento in Sicilia: Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547-57)*, Firenze, Olschki.
- Bardelloni/Bartalini 2011 = Claudia Bardelloni / Roberto Bartalini, *Goro di Gregorio*, in Roberto Bartalini (a cura di), *Scultura gotica senese (1260-1350)*, Torini, Allemandi, pp. 233-261.
- Bartalini 2005 = Roberto Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Siena - Cinisello Balsamo, Banca Monte dei Paschi di Siena - Silvana editoriale.
- Bellinghieri 2005 = Serafina Bellinghieri, *Il Sepolcro del Vescovo Guidotto d'Abbate di Goro di Gregorio*, in «Messenion d'oro», nuova serie, 6, pp. 26-34.
- Bottari 1956 = Stefano Bottari, *Una scultura di Nino Pisano a Trapani*, in «Critica d'Arte», III, 18, pp. 555-557.
- Burrese 1983 = Mariagiulia Burrese (a cura di), *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, catalogo della mostra (Pontedera, 25 settembre - 15 ottobre 1983; Pisa, 29 ottobre 1983 - 14 gennaio 1984), Milano, Electa.
- Bologna 1977 = Ferdinando Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura: da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Società napoletana di storia patria.
- Caglioti 1998 = Francesco Caglioti, *Sull'esordio brunelleschiano di Domenico Gagini*, in «Prospettiva», 91-92, *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, vol. I, pp. 70-90.
- Caglioti 2000 = Francesco Caglioti, *Benedetto da Maiano a Philadelphia. Un terzo Spiritello per l'altare Correale di Napoli*, in Francesco Caglioti (a cura di), *Giornate di studi in ricordo di Giovanni Previtali* (Siena-Napoli-Pisa, 1998-1999), «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie IV, V, Quaderni 1-2, pp. 117-134.
- Caglioti 2002 = Francesco Caglioti, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in Valtieri 2002, pp. 977-1042.
- Caglioti 2003 = Francesco Caglioti, *Due opere di Giovambattista Mazzolo nel Museo Regionale di Messina (ed una d'Antonello Freri a Montebello Jonico)*, in Gioacchino Barbera (a cura di), *Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo*, «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 13, pp. 37-60.
- Caleca/Fanucci Lovitch 1991 = Antonino Caleca / Miria Fanucci Lovitch, *Due nuovi documenti sull'attività artistica a Pisa: Giovanni Pisano (1307) Goro di Gregorio (1326)*, in «Bollettino Storico Pisano», LX, pp. 77-86.
- Catalano et al. 2019 = Dora Catalano / Matteo Ceriana / Pierluigi Leone de Castris / Marta Ragazzino / David Abulafia, *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile-19

- agosto 2019), Napoli, arte'm.
- Cavazzini 2018 = Laura Cavazzini, *Appunti per la fortuna europea del marmo apuano in età gotica*, in Aldo Galli / Antonio Bartelletti (a cura di), *Nelle Terre del Marmo. Scultori e lapicidi da Nicola Pisano a Michelangelo*, atti del convegno (Pietrasanta – chiesa di Sant'Agostino, Seravezza, Scuderie del Palazzo Mediceo, 12-13 dicembre 2013), «Acta apuana», XIII-XV, 2014-2016, Pisa, Pacini, pp. 45-61.
- Cervini/Giacobbe 1988 = Fulvio Cervini / Alessandro Giacobbe, *La diffusione ligustica della Madonna di Trapani. Nuovi elementi per una riflessione*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina», 12, pp. 55-71.
- Chillè 2013-2014 = Giampaolo Chillè, *Arte, documenti e toponimi: un'aggiunta al catalogo dello scultore carrarese Giovan Battista Mazzolo*, in «Archivio Storico Messinese», 94-95, pp. 247-260.
- Chillè 2016 = Giampaolo Chillè, *Antonello Freri sculptor messanensis del Rinascimento: aggiunte e documenti inediti*, in Musolino 2016, pp. 528-549.
- Chillè 2020 = Giampaolo Chillè, *Dalla Toscana alla Sicilia. Commerci e culture artistiche a Messina nel Cinquecento*, in Marco Pretelli / Rosa Tamborrino / Ines Tolic (a cura di), *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, atti del IX Congresso dell'Associazione Italiana di Storia Urbana, Torino, pp. 403-415.
- Cioni 2010 = Elisabetta Cioni (a cura di), *Sant'Agata: il reliquiario a busto. Contributi interdisciplinari*, Catania, Arcidiocesi di Catania.
- Coniglio 2015 = Paola Coniglio, *Giovann'Angelo Montorsoli e la 'Sant'Agata' di Taormina*, in «Bollettino d'arte», C, 28, pp. 61-80.
- Coniglio 2016 = Paola Coniglio, *Aggiornamenti su Giovandomenico Mazzolo*, in «Prospettiva», 161-162, pp. 132-156.
- Coniglio 2019 = Paola Coniglio, *Dagli esordi con Bartolomé Ordoñez alla collaborazione con Polidoro da Caravaggio: l'attività dello scultore Domenico Vannello a Messina nella prima metà del Cinquecento*, in «Bollettino d'arte», CIV, 41, pp. 53-72.
- Coniglio 2020 = Paola Coniglio, *Scultura a Messina all'inizio del Cinquecento. Giovambattista Mazzolo sulla scia di Benedetto da Maiano per tramite di Antonello Gagini*, in «Prospettiva», 178, pp. 69-80.
- Cuccia 2014 = Antonio Cuccia, *Una proposta per Francesco di Valdambrino a Palermo: un Crocifisso e il suo tramite pisano*, in «Bollettino d'arte», IC, 22-23, pp. 107-116.
- Cuccia/Fazio 2010 = Antonio Cuccia / Giuseppe Fazio, *Aria di Siena in Sicilia. La scoperta di tre inedite sculture in legno del Quattrocento toscano a Collesano e Palermo*, in «Paleokastro. Rivista trimestrale di studi siciliani», n.s., I, 2, pp. 37-42.
- De Marco 2010 = Monica De Marco, *Dal primo Rinascimento all'ultima Maniera. Marmi del Cinquecento nella provincia di Reggio Calabria*, Pizzo Calabro, Centro Studi Esperide.
- Di Fabio 2012 = Clario Di Fabio, *Per il catalogo genovese di Domenico Gagini: la "Madonna col Bambino" di San Pietro Vara*, in Piero Donati, *Tra Genova e il Magra: pittori e scultori nella Liguria di Levante*, Cinisello Balsamo, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, pp. 163-173.
- Di Giacomo 1994 = Caterina Di Giacomo, *Goro di Gregorio - le premesse e la committenza messinese di Guidotto d'Abbate*, in *Recuperare i tesori della città* 1994, pp. 25-40.
- Di Giacomo 1997 = Caterina Di Giacomo, *Ancora su Goro di Gregorio e aiuti nei cantieri del Duomo di Messina*, in Gioacchino Barbera / Teresa Pugliatti / Caterina Zappia (a cura di), *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma, De Luca, pp. 57-64.
- Di Marzo 1859 = Gioacchino Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia. II. Dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*, Palermo, Salvatore Di Marzo.
- Di Marzo 1872 = Gioacchino Di Marzo, *Degli scultori della penisola che lavorarono in Sicilia nei secoli XIV, XV e XVI. Memorie storiche*, in «Archivio Storico Italiano», serie III, XVI, 71-72, pp. 324-359.
- Di Marzo 1880-1883 = Gioacchino Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*,

- Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 2 voll.
- Donati 2015 = Gabriele Donati, *Andrea Guardi. Uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa, Pisa University Press.
- Faenza 2018 = Pasquale Faenza, *Su Giovambattista Mazzolo e su una sua inedita scultura dell'antica Matrice di Gioia Tauro*, in «Esperide», XI, 21-22, pp. 24-48
- Fattorini 1996 = Gabriele Fattorini, *Francesco di Valdambriano. Per un riepilogo generale*, in «La Diana», 2, pp. 109-157.
- Fattorini 2018 = Gabriele Fattorini, *Antonello e i suoi mondi, di ieri e di oggi. Una monografia esemplare e le mostre di cassetta*, recensione di Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello. I suoi mondi, il suo seguito*, Firenze, Centro Di, 2017, in «Predella Journal of Visual Arts», 43-44, www.predella.it, pp. 171-185, tavv. LXXVI-LXXXVII.
- Ferretti 2004 = Massimo Ferretti, *Minime considerazioni sulla geografia della scultura del Rinascimento in Italia*, in Letizia Gaeta (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno (Lecce, 9-11 giugno 2004), Lavello, Mario Congedo editore, 2 voll., vol. I, pp. 31-40.
- Franco Mata 1983 = Maria Angela Franco Mata, *La "Madonna di Trapani" y su repercusion en España*, in «Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología. Universidad de Valladolid, Facultad de filosofía y letras», XLIX 1983, pp. 267-86.
- Franco Mata 1986a = Maria Angela Franco Mata, *La "Madonna di Trapani" y su expansión en Italia y España, in Arte in Sicilia (1302-1458)*, atti del convegno (Palermo, 8-11 dicembre 1983), in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. Studi e ricerche», 11, pp. 61-83.
- Franco Mata 1986b = Maria Angela Franco Mata, *Tres copias de la Madonna di Trapani en el «Museo Camón Aznar» de Zaragoza*, in «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», XXIV, pp. 5-32.
- Girelli 2021 = Francesca Girelli, *Nuove aggiunte a Goro di Gregorio*, in «Paragone. Arte», LXXII, 155-156 (851-853), pp. 3-29.
- Immagine di Pisa* 1983 = *Immagine di Pisa a Palermo*, atti del convegno (Palermo-Agrigento-Sciacca, 9-12 giugno 1982; Naro, 16 giugno 1992), Palermo, Istituto Storico Siciliano, 2 voll.
- Klapisch-Zuber 1973 = Christiane Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo (1300-1600)*, traduzione di Bruno Cherubini, Massa, Palazzo di Santa Elisabetta.
- Kreytenberg 1984 = Gert Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München, Bruckmann.
- Kruft 1970 = Hanno-Walter Kruft, *Die Madonna von Trapani und ihre Kopien. Studien zur Madonnen-Typologie und zum Begriff der Kopie in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIV, pp. 297-322.
- Kruft 1972 = Hanno-Walter Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München, Bruckmann.
- Kruft 1995 = Hanno-Walter Kruft, *Francesco Laurana: Ein Bildhauer der Frührenaissance*, München, Beck.
- Laschke 1993 = Birgit Laschke, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Gebr. Mann Verlag.
- Lightbown 1980 = Ronald William Lightbown, *Donatello & Michelozzo. An Artistic Partnership and its Patrons in the Early Renaissance*, London, Harvey Miller.
- Lojacono 2002 = Lucia Lojacono, *La scultura del Cinquecento*, in Valtieri 2002, pp. 1043-1092.
- Lojacono 2008 = Lucia Lojacono, *Per un catalogo dei monumenti sepolcrali del Rinascimento in Sicilia: contributi su Giambattista Mazzolo*, in «Arte cristiana», XCVI, 845, pp. 95-108.
- Loffredo 2014 = Fernando Loffredo, *La "Fontana Pretoria" da Firenze a Palermo "gremio urbis accepta": le origini, il trasporto e l'innesto urbano*, in Alessandro Nova / Stephanie Hanke (a cura di), *Skulptur und Platz: Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion*, Berlin-München, pp. 63-94.
- Longhi 1953 = Roberto Longhi, *Frammento siciliano*, in «Paragone. Arte», IV, 47, pp. 3-44.

- Margiotta 2020 = Rosalia Francesca Margiotta, *La Madonna di Trapani di Nino Pisano e i suoi epigoni*, in Maria Concetta Di Natale / Marco Rosario Nobile / Giovanni Travagliato (a cura di), *Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro*, Palermo, Palermo University Press, pp. 371-374
- Migliorato 2010 = Alessandra Migliorato, *Una maniera molto graziosa. Ricerche sulla scultura del Cinquecento nella Sicilia orientale e in Calabria*, Messina, Magika.
- Migliorato 2014 = Alessandra Migliorato, *Nel segno di Michelangelo: la scultura di Giovan Angelo Montorsoli a Messina*, Palermo Kalós.
- Migliorato 2016 = Alessandra Migliorato, *Domenico Gagini e l'origine del Rinascimento nella scultura siciliana*, in Musolino 2016, pp. 490-521.
- Musolino 2016 = Grazia Musolino (a cura di), *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Taormina, Palazzo Ciampoli, 29 dicembre 2015-1° maggio 2016), Soveria Mannelli, Rubbettino
- Novak Klemenčič 2005 = Renata Novak Klemenčič, *Laurana Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 55-63.
- Parenti 2010 = Daniela Parenti, *Osservazioni sulla tavola di Antonio Veneziano per la confraternita di San Niccolò lo Reale a Palermo*, in «Predella. Journal of visual art», 27, www.predella.it.
- Recuperare i tesori della città* 1994 = *Recuperare i tesori della città. Restauro del monumento "Guidotus de Habiate" della basilica Cattedrale di Messina*, Messina 1994
- Rotolo 2010 = Filippo Rotolo, *La Basilica di San Francesco d'Assisi e le sue cappelle. Un monumento unico della Palermo medievale*, Palermo, Provincia di Sicilia dei Frati Minori Conventuali Sante Agata e Lucia.
- Russo 2020 = Carmelo Russo, *Nostra Signora del limite. L'efficacia interreligiosa della Madonna di Trapani in Tunisia*, Brescia, Morcelliana.
- Scuderi 1949 = Vincenzo Scuderi, *Pittura e scultura a Trapani*, in *Trapani. Monografia a cura dell'Ente provinciale per il turismo*, Trapani - Palermo, f.lli De Magistris & C. succ. V. Bellotti & figlio.
- Sricchia Santoro 1986 = Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano, Jaca Book.
- Sricchia Santoro 2017 = Fiorella Sricchia Santoro, *Antonello, i suoi mondi, il suo seguito*, Firenze, Centro Di.
- Tangheroni 2003 = Marco Tangheroni (a cura di), *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra (Pisa, Arsenale Mediceo, 13 Settembre-9 Dicembre 2003), Ginevra-Milano, Skira.
- Toesca 1951 = Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino, Utet.
- Tixier 2014 = Frédéric Tixier (coordinatore scientifico), *Sant'Agata: il reliquiario a busto. Nuovi contributi interdisciplinari*, Catania, Arcidiocesi di Catania.
- Valtieri 2002 = Simonetta Valtieri (a cura di), *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia*, Roma, Gangemi.
- Vasari 1550 e 1568 = Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, testo, Firenze, Sansoni - SPES, 1977-1987, 6 voll.
- Venturi 1936 = Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, X, *La scultura del Cinquecento*, parte II, Milano, Ulrico Hoepli.
- Wiles 1933 = Bertha Harris Wiles, *The fountains of Florentines sculptors and their followers from Donatello to Bernini*, Cambridge, Harvard University Press.



Fig. 1 Goro di Gregorio, *Madonna col Bambino* detta *Madonna degli storpi*, post 1326, marmo di Carrara, Messina, Museo Regionale.



Fig. 2 Nino Pisano, *Madonna col Bambino* detta *Madonna di Trapani*, 1365-1368 circa, marmo di Carrara, Trapani, Basilica di Maria Santissima Annunziata.

Gabriele Fattorini



Fig. 3 Domenico Gagini, *Madonna col Bambino detta Madonna dell'Itria*, 1491, marmo, Marsala, Cattedrale.



Fig. 4 Andrea Guardi, Monumento sepolcrale del viceré Niccolò Speciale (particolare della *Madonna col Bambino e San Francesco*), 1444 circa, marmo di Carrara, Noto, Museo Civico.

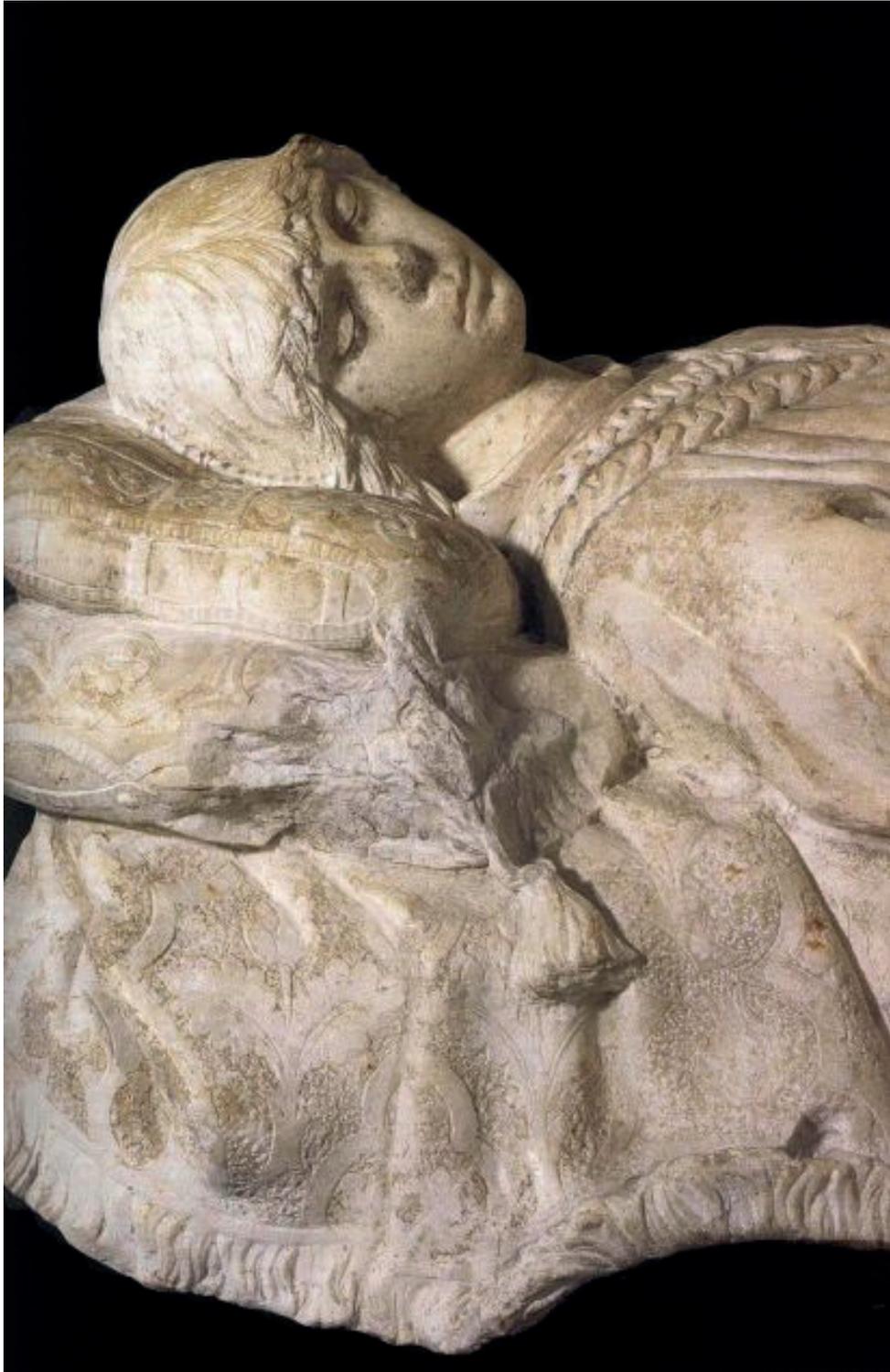


Fig. 5. Domenico Gagini, Monumento sepolcrale di Niccolò Antonio Speciale, 1463-1468, marmo di Carrara, Palermo, San Francesco.



Fig. 6 Francesco Laurana, *Madonna col Bambino*, 1471-1472, marmo, Palazzolo Acreide, chiesa dell'Immacolata

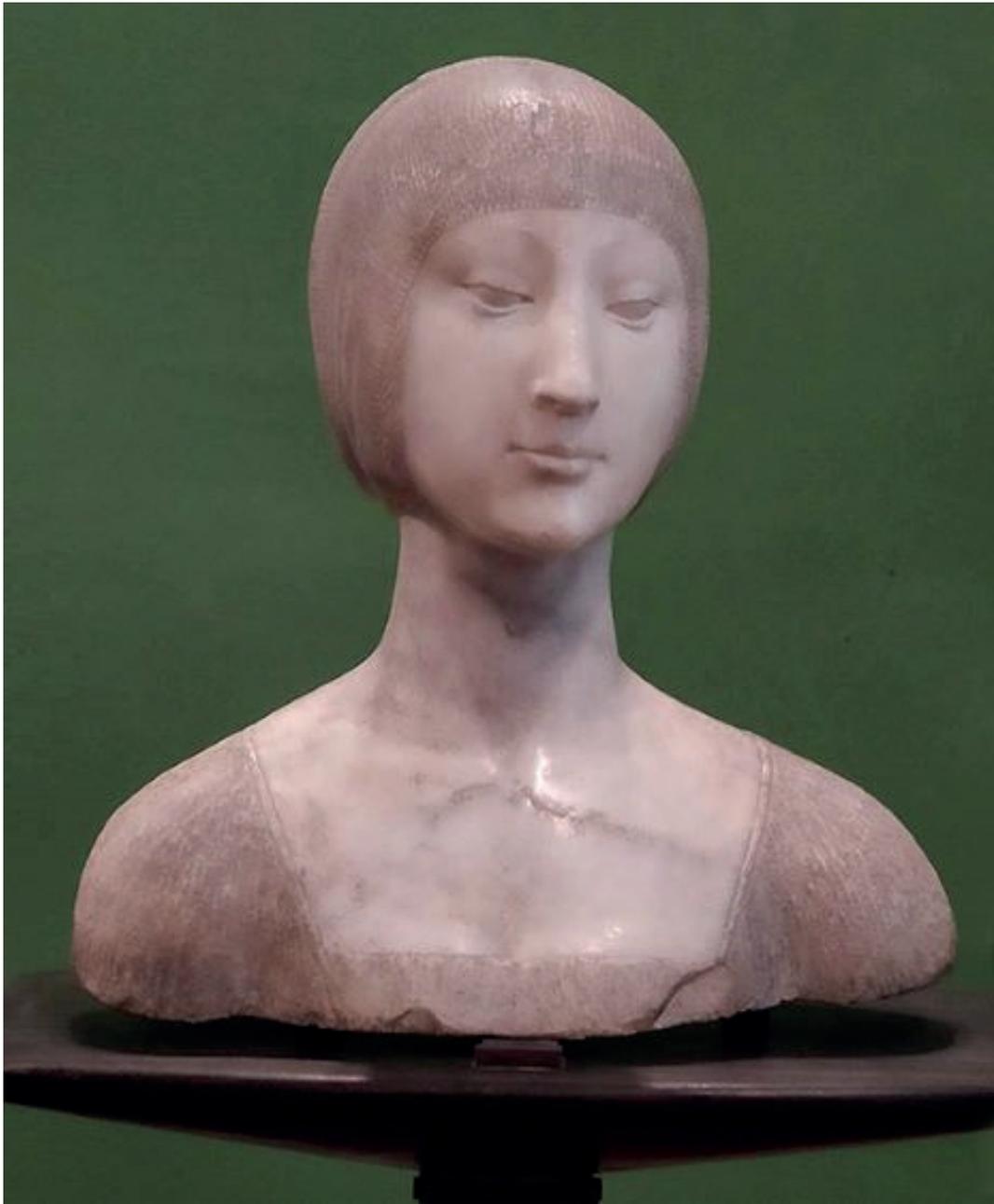


Fig. 7 Francesco Laurana, Busto ritratto di Eleonora d'Aragona, 1468-1470 circa, marmo, Palermo, Museo Regionale di Palazzo Abatellis.



Fig. 8 Giovanni Angelo Montorsoli, Fontana di Orione, 1547-1553, Messina, Piazza del Duomo.



Fig. 9 Francesco e Camillo Camilliani, Fontana Pretoria, 1553-1584, Palermo, Piazza Pretoria.



Fig. 10 Giovanni Angelo Montorsoli, *Scilla* (dalla Fontana di Nettuno), 1553-1558, marmo di Carrara, Messina, Museo Regionale.