

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Massimo Midiri
Rettore Università di Palermo

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

Salvatore Lorusso*

Foreign Member of the Russian Academy of Natural Sciences

Franco Palla

Dipartimento STEBICEF

Università di Palermo, Italy

Maria Concetta Di Natale, Giovanni Travagliato

Dipartimento Culture e Società

Università di Palermo, Italy

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

1. Introduzione

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

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

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

2. Lo Steri di Palermo: cenni storici

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

* Corresponding author: salvatore.lorusso@unibo.it



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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1. Excursus storiografico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2. Lo studio di Ferdinando Bologna

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

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

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

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

3 Aspetti storico-artistici del soffitto dello Steri

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

3.1. La struttura e il genere pittorico

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2. La decorazione aniconica, gli stemmi e le scritte

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

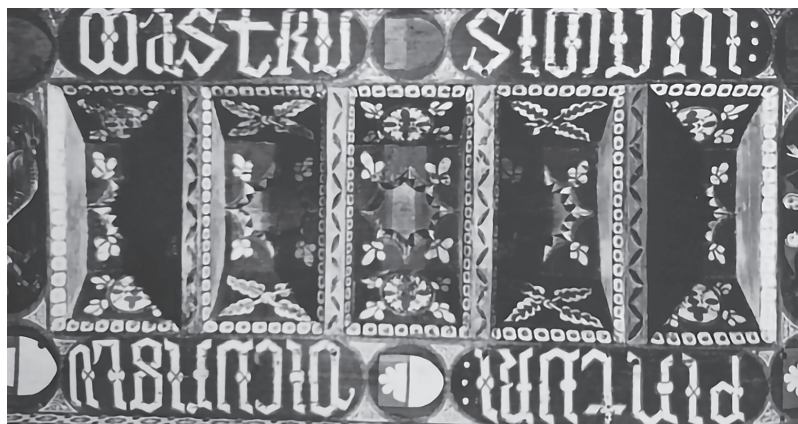


Figura 3. Firma di Simone da Corleone (fonte: [18]).



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

3.3. La decorazione figurata

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Per concludere, un'ulteriore considerazione riguarda la influenza esercitata dalle pitture dello Steri e il suo raggio di propagazione, che se non fu quale ci si sarebbe potuto aspettare, nondimeno ebbe numerosi riflessi come prototipo di una tradizione specifica che si prolungò fino alla metà del XV sec. con influssi notevoli persino nelle arti suntuarie⁴ e domestiche, come dimostrano alcune ben note coperte trapunte.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Iconografia: osservazioni preliminari

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

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

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

4.1. Identificazione dei soggetti raffigurati

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

4.2. Interpretazione iconologica

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

5. Il contesto storico, sociale e ideologico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Note

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

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

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

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

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

Note bibliografiche

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

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

Riassunto

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

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

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

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