

L'arco della cappella di Giacomo De Chirco restaurato

Con il restauro dell'arco d'ingresso della cappella De Chirco può ritenersi sostanzialmente terminato il programma promosso e avviato circa sette anni addietro dalla Fondazione Salvare Palermo per il recupero di quel complesso di manufatti in marmo dei secoli XV e XVI presenti nella chiesa di San Francesco d'Assisi a Palermo che, per quantità e qualità, costituisce un unicum nel panorama della scultura del Rinascimento in Sicilia.

Sono, infatti, tornati a risplendere nel loro nitore originario gli archi delle cappelle *Mastrantonio*, *Lambardi*, *Alliata*, *De Chirco* e tutta una serie di sculture tra cui - per citare soltanto le più famose - la *Madonna del soccorso* di Domenico Gagini, la *Madonna in trono* di Pietro de Bonitate, *l'Altare di san Giorgio* di Antonello Gagini, per finire a quel capolavoro assoluto della scultura siciliana del quattrocento che è il coperchio di sarcofago con la *Figura giacente di Antonio Speciale*, opera dalla controversa attribuzione a Francesco Laurana e Domenico Gagini.

Restauri che oltre a restituire all'opera la sua integrità fisica "nella duplice polarità estetica e storica" (Brandi), si sono rivelati spesso decisivi per una rilettura critica del manufatto volta alla riconferma o all'attribuzione dell'opera all'autore. Con quest'impegno e con la determinazione che ha accompagnato, negli anni, l'operato della Fondazione è stato affrontato il restauro, appena concluso, dell'arco d'ingresso della Cappella De Chirco, (nel retrospetto a destra) che può considerarsi quasi il gemello di quello della cappella Alliata, in precedenza restaurato.

Simili, in ambedue, si presentano la struttura architettonica, che combina i due elementi dell'architrave e dell'archivolto, i motivi decorativi d'ispirazione mitologica e naturalistica e le teste virili di profilo entro uno scudo, tanto da fare presupporre che le due famiglie, legate da



vincoli di parentela, abbiano proceduto insieme all'elaborazione di un progetto che, attraverso la realizzazione di un monumento funerario, eternasse la memoria e le glorie dei rispettivi casati. Entrambe, infatti, nell'intento di emulare quei notabili che a partire dagli anni cinquanta del secolo si erano contesi il privilegio di ottenere una tomba gentilizia in San Francesco, avevano ottenuto nel 1465 la concessione delle cappelle, ma se per quella di Giacomo De Chirco i lavori risultano già terminati nel 1473, anno in cui in un documento d'archivio è definita *noviter constructa*, per la cappella degli Alliata ancora nel 1488 si lavorava al completamento.¹

La cappella de Chirco, secondo quanto riferisce il Cannizzaro, venne scomposta tra il 1630 e il 1639 per l'esigenza di aprire i due portali laterali della Chiesa.² Soltanto l'arco rimase al suo posto; il monumento funerario collocato all'interno, fu smembrato e disperso: l'edicola con la *Vergine in trono*, fu ricomposta nella cappella Alliata, mentre quattro *Statuette di virtù*, a mio avviso parte del complesso e di cui specificatamente si dirà più avanti, si trovano nella cappella Riggio.

Recentemente Evelina De Castro, in occasione del restauro, ha ricollegato la tipologia dell'arco Alliata a quella elaborata dalla cultura toscana del primo Quattrocento che a sua volta recupera, nel duplice accostamento d'archivolto e architrave, il sistema costruttivo dell'arco trionfale romano di età imperiale con funzione celebrativa.³ Anche i motivi ornamentali - dentelli, girali foglie d'acanto, palmette, grifi, festoni - nonché le teste virili di profilo, ispirate alla consuetudine romana di inserire la testa da

Fotografie di Andrea
Ardizzone e Giuseppe
Scuderi



ritratto nella cornice di uno scudo allo scopo di esaltare le virtù civili o militari dell'eroe, sono tratti dal repertorio decorativo classico.

Sono questi gli aspetti che si colgono con più immediata evidenza anche nell'arco della cappella di Giacomo De Chirco, ma la sua novità nel contesto della tradizione siciliana del Quattrocento - che richiedeva opere a carattere specificatamente sacro e dove per le cappelle funerarie il modello da imitare era costituito dall'arco Mastrantonio di Francesco Laurana e Pietro de Bonitate - consiste soprattutto nell'impronta fortemente laica e celebrativa intesa a perpetuare la fama e le virtù civili acquisiti in vita dal committente

Costui, proveniente da una ricca famiglia agrigentina d'estrazione borghese, aveva studiato legge a Padova dove sicuramente aveva avuto modo di formarsi una cultura vasta ed eterogenea prevalentemente orientata in senso umanistico e letterario. A Palermo divenne un personaggio di spicco nell'ambiente cittadino: insigne giurista, esponente della scuola feudale siciliana, giudice della Magna Regia Curia, aveva fatto edificare la sua *domus magna* nelle vicinanze della Chiesa di San Francesco (dov'è l'attuale Palazzo Merlo) ed era entrato a far parte della nobiltà tramite il matrimonio della figlia Eufemia con Ranieri Alliata. Al loro figlioletto, Giacomo, in mancanza di eredi maschi, lascerà tutto il suo patrimonio, compresi i volumi della ricca biblioteca tra i quali una copia del *De architectura* di Vitruvio Pollio che potè essere stato la fonte prima di ispirazione per l'intera ideazione del portale.⁴

Ma se la connotazione celebrativa e onoraria

dell'arco, dove più esplicito e palese è il collegamento con l'antichità classica, può essere derivata dal testo di Vitruvio, è al concetto cristiano dell'oltretomba che s'ispira il monumento sepolcrale vero e proprio che rientra in quella tipologia tradizionale di tomba definita da Panofsky a *prospective* in quanto espressione delle preoccupazioni ultraterrene del defunto che, timoroso del giudizio finale e desideroso di guadagnarsi il paradiso, lo caricava di significati simbolici e contenuti di fede.⁵

A queste attese spirituali rispondono, difatti, anche gli elementi superstiti del complesso sepolcrale: la *Madonna in trono entro un'edicola* cui è affidato il compito di accompagnare l'anima nel suo viaggio estremo e le quattro *Statue della cappella Riggio*, in origine forse sostegni del sarcofago, simbolo delle virtù professate dall'estinto nel corso della sua vita terrena. Per entrambe le opere è stato avanzato, in passato, il nome di Pietro De Bonitate: attribuzione che, concordemente accettata per la Vergine in trono, trova, per le quattro statuette, una ulteriore conferma nel raffronto tra il putto con cornucopia raffigurato nella base della *Prudenza* e quello sicuramente autografo del pilastro destro della Cappella Mastrantonio, nonché nell'affinità stilistica con le due figurazioni allegoriche, purtroppo trafugate nel 1992, collocate nella fontana del Garraffo ai lati della statua del Genio, opera documentata dello scultore lombardo.⁶

Quanto alla convinzione sulla provenienza delle *Virtù* dal monumento De Chirco, essa è derivata dalla rispondenza iconografica e stilistica, fino ad oggi passata inosservata, tra

1. F. Rotolo, *La Basilica di San Francesco d'Assisi*, Palermo 1952, p. 100

2. P. Cannizzaro, *Religionis Christianae Panormi, libri sex*, manoscritto Biblioteca comunale di Palermo, ai segni Qq E 26, f. 409, 848

3. E. De Castro, *Il restauro dell'arco della cappella Alliata in San Francesco in Per salvare Palermo*, n. 13, settembre-dicembre 2005, pp. 26-27.

4. A. Bresc, *Livre et société en Sicile (1299-1499)*, Palermo 1971, p. 284

5. I. Panofsky, *Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York 1964.

6. M.C. Gulisano, *Il Genio del Garraffo: un'opera documentata di Pietro de Bonitate*, in *Per salvare Palermo*, n. 5, gennaio-aprile 2003, pp. 30-31.

Insieme e particole di fregio della Cappella De Chirco in San Francesco



l'immagine scolpita nella base della *Temperanza* e quella entro uno scudo a testa di cavallo, posta al centro dell'architrave del portale, entrambe riprodotte una figura a torso nudo con uno strano gonnellino, in atto di reggere una spada con la mano destra e una mezza luna con la sinistra. Vano è stato il tentativo di pervenire ad una sua identificazione con una figurazione allegorica o con un emblema araldico di cui non vi è traccia nei nobiliari siciliani. Più verosimile, invece, l'interpretazione del soggetto come uno stemma che il De Chirco, esponente della nuova aristocrazia di potere e desideroso di trovare una collocazione all'interno della vecchia classe feudale, si sarà attribuito per privilegio reale e che verrà, in seguito, dimenticato per l'assenza di una discendenza maschile della famiglia.

Questa rispondenza potrebbe costituire il punto di partenza per attribuire a Pietro de Bonitate anche la decorazione dell'intero portale per il quale non è invece ugualmente sostenibile l'assegnazione a Domenico Gagini, avanzata dalla De Castro per l'arco Alliata sulla base dei riferimenti alla cultura del primo Rinascimento toscano e giustificata dalla qualità più elevata dei rilievi. Nonostante, infatti, il ricorso a tutti quegli espedienti d'origine toscana che variamente combinati tra loro hanno caratterizzato la scultura isolana del secondo quattrocento, la piatta modellazione delle teste virili dal profilo incerto e spigoloso,

la debole resa plastica delle decorazioni ornamentali, il trattamento più trito a calligrafico delle superfici ancora di intonazione lombarda, rispecchiano piuttosto i modi di Pietro de Bonitate e trovano un'eco nelle opere da lui realizzate nel corso della sua lunga vicenda artistica-documentata in Sicilia dal 1466 al 1501 – che lo vede protagonista, assieme a Francesco Laurana e Domenico Gagini, di quella fase particolarmente significativa della scultura siciliana segnata dal repentino passaggio dalla tradizione tardo-gotica a quella pienamente rinascimentale.

La contemporanea presenza dei tre scultori nella chiesa di San Francesco – peraltro i soli, ad oggi, documentati in Sicilia nel decennio che va dal 1460 al '70 – i contatti con Gerardo e Antonino Alliata, che nel 1468 sottoscrivono come testimoni il contratto di commissione della Cappella Mastrantonio ai cui lavori il De Bonitate prenderà parte in qualità di socio del Laurana, la notorietà derivatagli, senza dubbio, da questa collaborazione, possono essere stati elementi non secondari nel determinare l'affidamento dell'intero complesso funerario allo scultore lombardo il quale, mentre nel monumento sepolcrale si avvale di stilemi derivati dalla cultura lombarda della sua formazione, a lui più congeniali, nelle sculture dell'arco dovrà, invece, piegarsi alla "volontà romanizzante" del committente.