NUOVE ATTRIBUZIONI DI DIPINTI DEL MUSEO DI PALERMO.

I.

La *Pentecoste* (*n. 98, m. 2,80 × 2,80*). — La grande tavola centinata, su cui è dipinta ad olio la discesa dello Spirito Santo nel Cenacolo, che accoglie la Madonna e gli Apostoli, pervenne nel 1866 al Museo di Palermo dalla chiesa di S. Domenico, dove emergeva tra i quadri dell'antisacrestia come indubbia opera di Pietro Perugino.

L'assurda attribuzione, riprodotta dalle vecchie *Guide* della Power (1) e del Palermo (2), sembrerà assai più strana, ove si osservi che, al pari della *Pentecoste*, la *Madonna Greca* di Alcamo fu assegnata al Vannucci, e che le due tavole, ad eccezione dell'epoca cui risalgono, non hanno tra loro alcun rapporto, non dico di origine, ma di somiglianza stilistica.

Egualmente inesplicabile si presenta quindi il giudizio del Di Marzo, che entrambe le comprese tra le opere di Pietro Ruzzolone (3), continuando a tenerle riunite, come pel passato, nel nome di un unico autore, nè basta a giustificarlo l'amorevole diligenza, colla quale l'insigne studioso, dopo averne ricostruita la vita, tentò determinare la fisonomia artistica di quel pittore palermitano, cui l'enfatico elogio del Baronio conferì per lunghi anni fama di gran lunga superiore ai suoi meriti (4).

Invero con maggior riserbo avrebbe potuto egli, per quanto riguarda il Ruzzolone, mantenere quasi integro il risultato delle sue prime indagini (5), aggiungendo solo all'autentica *Croce* di Termini quei pochi dipinti di lui, che trovano nei documenti secura conferma, ed hanno tra loro affinità manifeste. Alludo alla tavola dei *Titolari* nella chiesa dei Santi Cosimo e Damiano, all'altra incompleta degli *Apostoli Pietro e Paolo* nel Museo di Palermo, e alle *pitture di Chiusa*, recuperate dal Meli verso il 1883 (6), sole opere nelle quali con certezza di prove ci è

(1) Giovanna Power, *Guida per la Sicilia*, Napoli, 1842, pag. 222.

(2) G. Palermo e G. Di Marzo Ferro, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, Palermo, 1858, pag. 169.

(3) G. Di Marzo, *La Pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, Reber, 1899, pag. 203 e seg. *La Pentecoste* venne nel Museo classificata dal Meli come opera della scuola di Pietro Ruzzolone, in seguito fu accolta l'attribuzione del Di Marzo.

(4) Baronii ac Manfredis (Franc.), *De maiestate panormitana*, libri IV. Panormi, 1630, lib. III, cap. II, pag. 102.

(5) Cfr. G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia*, Palermo, 1862, v. III, pag. 160 e seg.

(6) G. Di Marzo, *La Pittura ecc.*, pag. 203 e seg.

dato di riconoscere che il Ruzzolone, lungi dal manifestarsi esuberante e geniale, quale il suo biografo ce lo mostra, seguiva modestamente, tra un lavoro e l'altro di decorazione ornamentale, le orme di un suo grande contemporaneo: Riccardo Quartararo.

Accanto al poderoso artista, forse non a torto indicato quale esecutore parziale dell'enimmatico *Trionfo* di Palazzo Sclafani (1), Pietro rimane sempre un mediocre, e, come avviene dei mediocri, egli non riesce mai ad assimilare la concettosa gran-

Scuola messinese del secolo XVI. — La Pentecoste. — *Palermo*, Museo Nazionale.

diosità, comune ai modelli preferiti, e si limita a renderne, come può e sa, l'aspetto esterno con uno sforzo inadatto ai suoi mezzi.

L'analisi di questa speciale tendenza, cui rimane estranea la *Croce* del 1484 copia, come risulta dalle clausole contrattuali (2), rigorosa più che fedele di un prototipo, forse del De Vigilia, ci porterebbe oltre i confini del nostro studio; occorre però notare che le figure di Pietro, disposte con fredda simmetria, scorrette nel disegno massime delle estremità, torbide di colore, dalle carni illividite da ombre verdognole e infagottate in vesti troppo ampie con pieghe angolose e

(1) G. Di Marzo, *Op. cit.*, pag. 175.
(2) Ignazio de Michele, *Sopra un'antica croce nel Duomo di Termini Imerese*, Palermo, 1859.

dure, riflettono bensì la larghezza naturalistica del Quartararo, ma falsata dall'imperizia dell'imitatore e turbata da elementi estranei allo stile prevalente, nonchè da reminiscenze di forme meno evolute.

Che nessuna somiglianza esista tra la *Madonna Greca* e il gruppo dei quadri autentici del Ruzzolone, dimostrò implicitamente il Brunelli, assegnando il bel dipinto di Alcamo ad un tardo seguace delle forme preleonardesche (1): un esame non meno scevro da preconcetti ci porterà a disconoscere la paternità di Pietro anche nella *Pentecoste* del Museo, opera non lombarda ma messinese, in cui rivediamo sotto un aspetto impreveduto l'anonimo autore della *Disputa di S. Tommaso* (2).

Questa complessa composizione, riproducente un prototipo, forse di Iacopello, e nella quale il Cavalcaselle suppose la mano del De Saliba, è abbastanza nota, anche a traverso gli scritti che l'hanno illustrata, e possiamo indicarla, tralasciando di riassumere le notizie e le indagini che ad essa si riferiscono.

Non è tuttavia superfluo l'osservare che al quadro non conviene la data approssimativa del 1490, proposta dal Brunelli (3), e che piuttosto debba accettarsi l'ipotesi di una data non anteriore al pontificato di Adriano VI (1522-23), alla quale fu indotto il Di Marzo, dopo riconosciute con opportuni confronti le sembianze di quel Pontefice e dell'Imperatore Carlo V nelle linee fisonomiche del Papa e del Principe, sedenti presso la cattedra del Santo (4).

Ma come giustificare la presenza dei due personaggi identificati nel quadro, quattrocentesco d'ispirazione e di linea, se non ammettendo la possibilità di trovarci di fronte ad una *copia*, in cui i ritratti fossero stati sostituiti ad altri preesistenti nell'originale più antico?

Ove tale premessa si ritenga necessaria, sarà agevole spiegare l'antitesi tra il rigorismo freddo ed arcaico dell'intera composizione e l'aspetto delle singole figure modellate e dipinte sotto l'influenza di una tecnica progredita, che non giova di certo all'equilibrio dell'insieme, ma ci aiuta a distinguere i pregi e i difetti dell'ignoto artista, che quell'insieme riprodusse con sentimento proprio e, accertata, rende possibile l'assegnare al maestro della *Disputa* la tavola raffigurante la *Pentecoste*.

Il compito non è facile perchè la fisonomia del pittore, offuscata nel primo dei due quadri, si mostra più sincera e completa nel secondo, cui le forme cinquecentesche conferiscono un'impronta, dovuta anche a ragioni d'indole cronologica, che da quello in apparenza lo allontana.

La fotografia della *Pentecoste*, qui pubblicata per la prima volta, risente pur troppo delle sfavorevoli condizioni di luce in cui trovasi il dipinto, veramente pregevole e bello, e concepito con quella nobile gravità che si addice al suo contenuto altamente psicologico.

Sulla superficie quasi semicircolare della tavola, forse terminante nella consueta predella a scomparti, ora distrutta, è rappresentato il Cenacolo, grande come una

(1) E. Brunelli, *La Madonna Greca di Alcamo*, in *L'Arte*, anno IX, pag. 447-8.

(2) Museo di Palermo (n. 103, m. 2,67 × 2,56). Proviene dalla Chiesa S. Zita.

(3) E. Brunelli, *Antonello De Saliba*, in *L'Arte*, anno VII, pag. 275.

(4) G. Di Marzo, *Nuovi studi ed appunti su Antonello da Messina, con 23 documenti*, Messina, 1905, pag. 7 e 8.

Alla rettifica del Di Marzo non contradice la data del *S. Agostino* di Siracusa, dipinto nel 1506 da Giovanni Maria Trivisano, ed illustrato dal Mauceri (*L'Arte*, anno VII, pag. 162), poichè è logico supporre che quella tavola derivi dalla famosa *Disputa*, già nella Chiesa di S. Domenico in Messina, e non dalla *copia* di Palermo.

chiesa e diviso in tre navi da snelli pilastri, adorni di fregi rettilinei a mosaico che sostengono archi slanciati e rotondi. Ritorna pertanto nello sviluppo e nelle proporzioni (troppo piccole in rapporto alle figure), lo stesso motivo architettonico, già introdotto a comporre il portico marmoreo della *Disputa*; solo la funzione decorativa è diversa, perchè lo ritroviamo adattato ad un interno austero, che riceve luce ed aria da due finestre rettangolari, aperte sul cielo limpido e sulle lontane colline.

Scuola messinese del sec. XVI. — La Visitazione. — *Palermo*, Chiesa dei Santi Giovanni e Giacomo.

Gli Apostoli estatici e adoranti sono distribuiti in due gruppi, collegati dalla figura centrale della Vergine genuflessa, colle lunghe mani unite in atto di preghiera. Essa distoglie lo sguardo dalla mistica colomba, visione di luce e di fiamme, e lo abbassa sulla terra, velato dal materno dolore profondo e muto, che irrigidisce le sue membra, chiuse nella rossa tunica e nel bruno mantello, ricadente dalla testa in pieghe severe e simmetriche sino alle ginocchia.

La certezza che al pittore della *Disputa* si debba anche questa figura, intuita e resa con straordinaria efficacia, è conseguenza immediata dell'impressione che si ri-

ceve esaminandone il viso, dall'ovale un po' molle e tendente al bruno, simile nelle linee essenziali e nel colorito alla fisonomia del S. Tommaso, e che ha con questa caratteri comuni più precisi, come il disegno delle arcuate sopracciglia, sfuggenti verso le tempie, la forma larga e diritta del naso e la carnosità delle labbra.

Scuola messinese del sec. XVI. — Disputa di S. Tommaso. — *Palermo,* Museo Nazionale.

Tale somiglianza ci lascerebbe per sè stessa dubbiosi circa l'identità dell'origine, se non si mostrasse in due figure, delle quali l'una non è la replica, sia pure modificata, dell'altra (ed in questo caso potrebbe anche ammettersi la presenza di un abile copista); ma come l'altra, da cui differisce per sentimento e per espressione, riflette una maniera *tutta personale* di concepire, secondo un tipo costante, un volto nobile e bello, appartenga esso a un personaggio virile o ad un'immagine di donna.

Anche gli Apostoli attingono dalle altre figure della *Disputa* i loro caratteri fisonomici, ed hanno come quelle, per quanto diversamente atteggiati, membra salde e robuste e mani grandi e lisce dalle dita lunghe, unite, parallele; ciò malgrado la derivazione è meno evidente, perchè il pittore, che aveva ritratti attorno all'Aquinate cardinali, monaci e gentiluomini contemporanei, o come sembra meno probabile, ricavati dal prototipo, rispettando in tutto o in parte l'integrità dei modelli che egli era chiamato a riprodurre, libero nella *Pentecoste* da ogni costrizione, idealizza e ravviva i volti dei seguaci di Gesù, scioglie e muove le loro membra, ne varia le attitudini, le ricopre di abbondanti panneggi dalle tinte unite ed armoniche, in una parola rinnova e trasforma in essi tutto il suo passato artistico.

Dopo quanto abbiamo detto il raffronto tentato rimarrebbe per necessità monco ed incerto se altre opere non ci fornissero esempi dimostrativi del non breve cammino percorso dall'artista, pria di riuscire colla *Pentecoste* ad una affermazione perfetta e sintetica delle qualità individuali, ancor latenti nella *Disputa*.

All'autore di questa, sia egli o pur no il De Saliba, appartengono con sicurezza l'*Adorazione dei Magi* della chiesa del Cancelliere e il *S. Domenico* del Museo (1); ma i due dipinti, che gli vengono quasi senza contrasto attribuiti, non sono da comprendere tra quelli cui mi riferisco, poichè il primo, in cui si impongono *immediate* le influenze antonellesche e fiamminghe, è da ritenere con sicurezza di qualche anno anteriore alla *Disputa*, e il secondo, per quanto si dimostri posteriore ad entrambi, non offre alcun indizio di sensibile progresso così nella figura principale come nelle secondarie, che i Domenicani committenti vollero effigiate ed ambientate in una composizione, non dissimile da quella compiuta in onore di S. Tommaso per la loro chiesa di S. Zita.

Converrà pertanto estendere le indagini ad altre opere siciliane della prima metà del XVI secolo (2), e in particolar modo a quelle, che vanno sotto il nome di Pietro Ruzzolone, dalle quali il Di Marzo, pur considerandole da un punto di vista diverso dal nostro, non poteva logicamente escluderne alcune che accreditassero la sua fede nella paternità della *Pentecoste*.

Egli dà infatti a Pietro due grandi dittici, che senza esitazione debbono essere restituiti al maestro della *Disputa*, e sono inoltre da considerare come notevoli esempi di un periodo transitorio dell'attività di lui, quale è quello che visibilmente intercede tra i quadri sottoposti al nostro esame comparativo.

Il dittico, che in ordine di data sembra più vicino alla *Disputa*, trovasi in Palermo nella modesta chiesetta dei Santi Crispino e Crispiniano, ed offre su due tavole, ora riunite (3), le immagini stanti dei *titolari*, coronati da angeli seminudi, con ali rosee a punta, che sorgono da candidi cirri, dominando il cielo luminoso e le coniche rupi, isolate nello sfondo (4).

La forma delle nuvole, l'azzurro tenue e digradante del cielo, l'aridità del paesaggio montuoso e solitario, confinato in una zona assai ristretta della tavola,

(1) N. 106, m. 2,11 × 1,69. Proviene dalla chiesa di S. Domenico. Non mi sembra giustificata l'analogia con lo stile dello Spalletta, che il Di Marzo (*La Pittura* ecc., pag. 296-7) crede di riconoscere in alcune parti di questo quadro.

(2) Reputo ad esempio degni di studio due dipinti della Galleria Bordonaro (*S. Giovanni* e *S. Giacomo*), attribuiti dal Di Marzo al Quartararo (*La Pittura ecc.*, pag. 179-80), che hanno collo stile del maestro messinese evidenti analogie.

(3) Dim. m. 2,22 × 1,84. Prima del 1858 le due immagini, ora sull'altare maggiore, si trovavano, divise l'una dall'altra, ai lati dell'ingresso principale (G. Palermo, *Guida cit.*, pag. 458).

(4) G. Di Marzo, *La Pittura ecc.*, pag. 221-22.

basterebbero ad indicare la mano dell'anonimo messinese, se l'attribuzione non fosse con evidenza quasi tangibile determinata dall'aspetto grave e composto delle figure principali, le quali, compagne per eleganza di linee al *Carlo V* della *Disputa,* ne ripetono con poche ed accidentali varianti il colorito bruno e caldo del viso, il gesto delle mani, la foggia e gli ornamenti delle sontuose vesti impresse e dorate, e portano pesanti collane a rilievo, non dissimili da quella che sostiene il

Vincenzo da Pavia. — La Vergine, il Bambino e i Santi Leonardo e Rocco. *Palermo,* Museo nazionale.

toson d'oro imperiale, ricadenti sulle lunghe casule, dai toni cupi e uniformi verde e rosso, consueti alla sobria tavolozza del nostro artista.

Questi, sebbene ricorra alle apparenze del fasto mondano per adornare i due Santi e non riesca ancora a penetrarne il carattere spirituale, è già entrato nella sua fase evolutiva: affronta con successo gli ostacoli del disegno e delle proporzioni, si rivela coloritore, se non brillante, robusto e pratico degli effetti, e sviluppa la sua abilità di ritrattista, rappresentando nel S. Crispino un giovine e baldo principe della Rinascenza, imberbe e chiomato, che guarda lo spettatore coi grandi occhi sorridenti.

Vincenzo da Pavia. — La Presentazione al Tempio (particolare).
Palermo, Museo nazionale.

A lui, e non al Ruzzolone, appartiene anche il dittico con la *Visita della Madonna a S. Elisabetta* (1), che si conserva quasi integro nella bianca e deserta chiesa palermitana dei Santi Giovanni e Giacomo.

La fotografia, qui unita, rende superflua una minuta descrizione del dipinto e più agevole il raffronto coi due quadri del Museo.

La scena si svolge al solito sotto le arcate a pieno centro di un portico, dai pilastri adorni di fregi musivi; sulle finestre si abbassano, trattenuti da nastri, oscuri pannelli, simili per forma e dimensioni all'arazzo disteso dietro la figura, più volte ricordata, dell'Imperatore Carlo V. Come in tutte le sue composizioni, che precedono la *Pentecoste,* il pittore varia anche in questa il motivo del pavimento marmoreo e ottiene nuovi effetti policromi. Si osservi in fine la forma immutata delle rotonde aureole coi nomi dei Santi in lettere d'oro, (sostituite più tardi da semplici cerchi luminosi), e la stella nimbale del vecchio Zaccaria, identica nei piccoli *Profeti,* che stanno alla sinistra di *S. Tommaso.*

Lo studio delle fisonomie e gli atteggiamenti dei personaggi ci sorprendono piacevolmente. Solo il venerando sposo di Elisabetta prende in prestito dal Padre Eterno della *Disputa* i lunghi capelli e la nivea barba fluente, ma anch'egli partecipa alla gravità composta e pensosa, cui si inspirano gli altri Santi, e che prelude alla grandiosa concezione della *Pentecoste.*

Tutto in essi l'annunzia: la modellazione or vigorosa or delicata delle teste e l'efficace contrasto che ne risulta, la struttura delle membra, non inceppate da pieghe dure e rigide, la ricchezza dei toni, la parsimonia dei fregi e delle dorature, ma più ancora la soave melanconia diffusa sul volto della Vergine giovinetta, in immediata prossimità col tranquillo e pur solenne dolore della Divina Madre, orante in mezzo agli Apostoli. Sulle due figure alita il tragico mistero della redenzione umana.

Se alcun dubbio potesse sorgere in noi sul valore delle affinità rilevate, paragonando tra loro i due quadri del Museo, esso dovrebbe cedere dinanzi alle prove stilistiche, offerte dai pretesi *dittici* del Ruzzolone, che avvicinano i termini del confronto e dimostrano il progresso graduale e continuo di un artista non comune, che, forse nella sua maturità, col quadro della *Pentecoste,* ritrova interamente sè stesso.

Non è qui il luogo nè il momento di indagare se l'attribuzione proposta dal Cavalcaselle per la *Disputa* meriti conferma, estesa al gruppo delle opere cui questa appartiene; ma ammettendola bisognerebbe dedurne che la produzione di Antonello De Saliba prosperasse e di molto oltre il 1535 (2), ipotesi che agli studiosi della vita e delle opere di lui non sembrerà molto probabile.

Ma, pur rimanendo ignoto il nome, ci è dato ormai di conoscere lo stile dell'artista, che nel cinquecento inoltrato continua in Palermo la tradizione antonellesca ed insieme alle forme preveneziane del suo grande Maestro accoglie nelle opere da lui prodotte gli influssi fiamminghi, prevalenti nella vicina Napoli e nei quadri del Quartararo.

Il carattere messinese dei dipinti analizzati non poteva sfuggire all'occhio esperto del Di Marzo, che non solo l'ammise e tentò spiegarlo (3), ma in seguito,

(1) G. Di Marzo, *La Pittura, ecc.,* pag. 240-2.

(2) L'*apoca* del 17 maggio, VIII ind., 1835, che annulla il contratto per l'icona di Motta S. Giovanni, chiude in ordine di data la serie dei documenti, venuti in luce, relativi ad Antonello De Saliba (G. Di Marzo, *I Gagini,* II, 391, nota 2).

(3) G. Di Marzo, *La Pittura, ecc.* pag. 245.

indotto dalla sua abituale probità, tolse al Ruzzolone l'icona di *S. Guglielmo* presso Castelbuono, giudicandola non indegna di Antonello seniore (1).

Da questa rettifica, colla quale l'illustre storico ha implicitamente riconosciuto eccessiva la sua fiducia nelle deboli forze di Pietro, ricevono autorità e credito le altre da noi proposte.

Vincenzo da Pavia. — Tentazioni di un pellegrino. — *Palermo*, Museo nazionale.

II.

La Madonna col Bambino tra i Santi Leonardo e Rocco (n. 418, cm. 50 × 37).— Questa graziosa tavoletta, già nel Monastero di S. Martino delle Scale, che il Meli ritenne eseguita da uno scolare di Andrea del Sarto (2), viene ora ad accrescere il numero non esiguo dei dipinti di Vincenzo De Pavia, posseduti dal Museo.

È certamente uno degli ultimi lavori del *Romano*, che vi mette a profitto la lunga pratica acquistata nella sua feconda carriera, ma più non trova nella stanca

(1) G. Di Marzo, *Nuovi studi ed appunti su Antonello da Messina*, pag. 57.

(2) G. Meli, *Catalogo degli oggetti d'arte dell'ex Monastero di S. Martino delle Scale presso Palermo*, Palermo 1870, pag. 96, n. 144.

fantasia nuove e geniali risorse e nella destra malferma il docile strumento del suo pensiero.

La composizione non presenta speciale interesse. La Madonna, seduta in trono, dolcemente pensosa, offre il casto seno al Pargolo, che, senza lasciarlo, se ne distacca, volgendo il capo come ad un richiamo improvviso. Un velo, che il De Pavia diede a tutte le sue Madonne, le scende dai capelli, bipartiti sulla fronte e si raccoglie

Vincenzo da Pavia. — S. Caterina. — *Palermo*, Museo nazionale.

alla base del collo. La veste è rossa, e di un azzurro opaco e sordo il manto, che non modella le membra, e tradisce anche nelle minute dorature l'abuso di ignobili restauri.

Il Figlio ha il gesto vivace e rapido e l'occhio azzurro e profondo del Bambino abbracciato al canuto vegliardo nel quadro della *Presentazione al Tempio* (1), ma ne riproduce con minor vivacità la grazia infantile e le forme floride e carnose.

Al Bambino è intento con occhio carezzevole l'adolescente S. Leonardo, protettore degli schiavi, il cui profilo di ingenuo fraticello si disegna a destra della Vergine sul verde panneggio, che occupa per intero il fondo. Il mite discepolo di S. Remigio indossa la tunica benedettina e sostiene una lunga catena coi simbolici ceppi, poggiati, quasi offerta votiva, sul primo gradino della predella.

(1) Museo Nazionale di Palermo, n. 93, m. 1,48 × 1,18.

Opposto a lui S. Rocco, pallido e biondo sotto il nero cappuccio da pellegrino, scopre con gesto di dolorosa meraviglia la gamba offesa e deforme.

Le figure dei Santi danno luogo a nuovi ed eloquenti richiami: non tenendo conto delle diversità accidentali, il carattere delle teste e in parte la foggia degli abiti si ritrovano quasi identici nella tavoletta n. 1268 (cm. 43 × 34), in cui il De Pavia con tanta eleganza di pennello rappresentò uno dei fatti della vita di S. Giacomo.

L'intonazione del quadro ha molto sofferto a causa degli arbitrarii ritocchi e delle sovrapposte verniciature, invano però ricercheremmo anche nelle parti lasciate integre quel gustoso senso del colore, così brillante e impulsivo nei piccoli soggetti trattati dal maestro. Qua e là nel modellato delle carni, nelle tinte cangianti delle stoffe, nel sommario rilievo dei particolari pochi accenti luminosi e risolutivi ricordano le felici improvvisazioni delle sue smaglianti predelle; ma l'effetto d'insieme manca di freschezza, è torbido, fiacco, annunzia la decadenza e l'esaurimento.

Ai suoi anni migliori si riferisce invece la mezza figura di una *Santa Caterina* in adorazione (n. 8181, cm. 49 ½ × 62), staccata da una tavola, non molto grande (come ci fa supporre lo spessore del legno: cm. 2 ½), di cui ignoriamo il soggetto e le vicende (1).

Profondamente alterata dai restauri la soave immagine, immersa nel tenue azzurro del cielo, ha perdute le pure linee del profilo e delle mani, non così la genuina colorazione della gialla veste e del rosso manto, orlato col solito fregio, quasi invisibile a breve distanza, che ci apparisce come la firma del *Romano*.

Malgrado l'incerta provenienza del frammento, che fu per molti anni nel mercato antiquario, non sarà forse impossibile rintracciare a quale composizione abbia appartenuto la superstite figura, e su questo ed altri più complessi problemi, riguardanti la vita e le opere del De Pavia, ci proponiamo di insistere con nuove ricerche, particolarmente invogliati dalla scoperta di alcuni documenti di singolare importanza per la determinazione della patria dell'artista, oggetto fin qui di gravi ed insolute controversie.

I documenti saranno tra breve illustrati e pubblicati a cura del prof. Giuseppe Cosentino, che li rinvenne nel R. Archivio di Stato di Palermo e ne conobbe il valore; intanto il chiarissimo paleografo ci autorizza ad annunziare che di essi fanno parte alcuni *testimoniali*, resi in Pavia, a fine di stabilire la discendenza ereditaria di Vincenzo in un litigio, sorto tra gli eredi di lui e il committente di un quadro (*L'Assunta*), rimasto incompleto a causa della morte del suo autore (1557), e da tali atti si rileva come l'astro più fulgido della pittura palermitana nella prima metà del XVI secolo sortisse i natali non a Palermo, secondo l'opinione prevelente, ma a Pavia e da parenti pavesi.

Se l'origine lombarda del maestro, di cui pur troppo rimangono ignoti il cognome di famiglia (2) e l'anno della nascita, viene così luminosamente provata, lombarda non si rivela la sua educazione artistica. Potè egli da giovane ricevere in patria un avviamento iniziale; ma ne ripudiò in seguito i principi, emigrando forse a Venezia, con certezza a Roma, dove il suo stile, che nulla chiese in Sicilia all'arte locale, raggiunse vigore ed espressione non indegni dei migliori scolari dell'Urbinate.

CESARE MATRANGA.

(1) Fu donata al Museo nello scorso marzo dal signor Tommaso Virzì, in omaggio alla volontà del defunto suo zio cav. Ignazio Virzì, colto amatore di oggetti d'archeologia e d'arte.

(2) Cfr. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori ed architetti italiani*, Ms. d. Bibl. Comunale di Palermo, Qq. C. 63, f. 251. G. DI MARZO, *Delle Belle Arti in Sicilia*, Palermo 1862, III, 278-9. G. MELI, *Sopra un dipinto di Vincenzo de Pavia* ecc., in *Archivio Storico Siciliano*, Nuova serie, IV, 343.