



# Achademia Leonardi Vinci

---

Publisher: FeDOA Press - Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II - Registered in Italy  
Publication details, including instructions for authors and subscription information: <http://www.achademialeonardivinci.it>

---

Leonardo fonte di ispirazione per i secoli a venire.

Da Antonello Gagini ad Andrea e Domenico Calamech  
e Gaetano Vinci da Naro

Salvatore Tito Vaccaro

To cite this article: Vaccaro, S. T. (2025) Leonardo fonte di ispirazione per i secoli a venire. Da Antonello Gagini ad Andrea e Domenico Calamech e Gaetano Vinci Da Naro. *Achademia Leonardi Vinci*, 5(5), 127-136. <https://doi.org/10.6093/2785-4337/13033>

---

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>

It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

**S**Copo di questo breve contributo, è quello di far emergere come l'influsso dell'opera di Leonardo sia ravvisabile nella produzione artistica di alcuni valenti scultori siciliani, presentando delle opere che riconducono, per alcune loro peculiarità, a quelle innovazioni che hanno reso originale il *Cenacolo* vinciano.

È ormai placito quanto il capolavoro leonardesco commissionato nel 1494 da Ludovico il Moro per il refettorio del convento domenicano di Santa Maria delle Grazie a Milano, abbia da subito suscitato grande interesse e ammirazione sia per la tecnica utilizzata, sia per la capacità di Leonardo di dare profondità psicologica ai personaggi. Elogi gli sono stati tributati quasi per cinque secoli a partire da Luca Pacioli (1498), suo amico e collaboratore, mentre *opus predicatissimum* la definì Raffaello Maffei (1516).<sup>1</sup> E ancora il maggiore storiografo moderno dell'arte italiana, Giorgio Vasari, ne rimarcò "la nobiltà ... sì per il componimento, sì per essere finita con incomparabile diligenza".<sup>2</sup>

Il dipinto si inserisce in una lunga tradizione figurativa del banchetto eucaristico, che ha già i suoi prodromi nella *fractio panis* della Cappella Greca nella catacomba di Priscilla a Roma (II sec. d.C.),<sup>3</sup> e che, col tempo,

# Leonardo fonte di ispirazione per i secoli a venire. Da Antonello Gagini ad Andrea e Domenico Calamech e Gaetano Vinci da Naro

SALVATORE TITO VACCARO



Windsor, Royal Library  
RCIN 912547

<sup>1</sup> Marani, Pietro C., "Leonardo, i moti e le passioni. Introduzione alla fortuna e alla sfortuna del *Cenacolo*." In *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro* (Milano, Palazzo Reale, 21 marzo-17 giugno 2001), Pietro C. Marani (ed.), Milano: Skira editore, 2001, p. 29.

<sup>2</sup> Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze: G. Barbera editore, 1893, p. 198.

<sup>3</sup> Parimenti la scena di convito nella cripta dei Sacramenti nella catacomba di San Callisto a Roma (III sec.) e quella raffigurata sulla copertina di libro in avorio del V sec. custodita presso il tesoro del Duomo di Milano, segnano un importante cammino di ricerca iconografica relativo alla istituzione della Eucarestia. Cfr. Bisconti, Fabrizio (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*,

la ricerca iconografica cristallizzerà nei due momenti fondamentali riferiti dalla narrazione evangelica in relazione all'ultima cena di Gesù con i suoi discepoli: l'annuncio del tradimento di Giuda e l'istituzione della Eucarestia, con delle varianti tra l'uno e l'altro tema.<sup>4</sup> A partire dalla seconda metà dell'un-dicesimo secolo, la scena dell'Ultima Cena è ormai raffigurata nelle miniature, nelle sculture, sulle porte e nei timpani, dipinta nei refettori delle comunità religiose. Fino al compimento dell'opera di Leonardo, cui dovette essere ben presente questa produzione, gli artisti – specialmente in ambiente fiorentino<sup>5</sup> – sperimentano nuove forme di raffigurazione, in una continua ricerca di spazialità, tale da poter permettere la rappresentazione completa di tutti i partecipanti al Sacro Evento.<sup>6</sup> Rispetto dunque al panorama già esistente, i tratti di originalità di cui sopra, dovettero

decretare la fortuna del dipinto leonardesco, tanto da renderlo oggi, al pari degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina. Dopo essere stato svelato nel 1498, pubblico e artisti fecero a gara per poterlo osservare di presenza; vennero presto realizzate delle copie fedeli all'originale – tra cui stimolanti quelle eseguite da Tommaso Aleni, terminata nel 1508, da Giovan Pietro Rizzoli, detto il Giampietrino del 1515 e da Alessandro Araldi del 1516<sup>7</sup> – mentre i giudizi lusinghieri si estesero anche ai disegni preparatori del dipinto.<sup>8</sup> Allo stesso tempo cominciarono a destare interesse le varianti e gli adattamenti realizzati con forte creatività da artisti che operavano fuori Milano.<sup>9</sup> Dopo una breve incrinatura fra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, fu poi in età illuminista che gli studi accademici favorirono un incremento dell'interesse per il *Cenacolo* leo-

Città del Vaticano: PIAC editore, 2000, pp. 134-135.

<sup>4</sup> Questi motivi, ancora assenti nella famosa scena del mosaico di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna del VI secolo d.C., compaiono nell'Ultima Cena miniata del Codice Purpureo, datato sempre al VI sec., del Duomo di Rossano Calabro, dove viene evidenziato il momento in cui Giuda è indicato come il traditore. Nella miniatura di un Evangelionario custodito al *Corpus Christi* di Cambridge dell'VIII sec., attorno ad una tavola rotonda, è il Cristo circondato dagli apostoli, che tiene in mano e benedice un piccolo pane tondo, mentre sulla tavola sta un gran calice e diversi altri pani. Contemporaneamente, pertanto, alle scene con l'annuncio del tradimento di Giuda, si devono essere sviluppate le rappresentazioni dell'Ultima Cena come istituzione dell'Eucarestia, già presenti nel mondo bizantino almeno dal VI sec., come testimoniano due patene d'argento dove è raffigurato Cristo che impartisce agli apostoli la comunione, distribuendo pane e vino. Cfr. Bisogni, Fabio, "Iconografia dell'Ultima Cena". In Marani (ed.), 2001, pp. 64-65.

<sup>5</sup> Qui si afferma una vera e propria tradizione dei *Cenacoli*. Fra gli altri artisti che operarono in ambito fiorentino: Andrea del Castagno, Taddeo Gaddi e il Ghirlandaio. Cfr. Acidini Luchinat, Cristina, "Note sulla psicologia dei commensali nei *Cenacoli* fiorentini prima e dopo Leonardo". In Marani (ed.), 2001, pp. 50-51.

<sup>6</sup> È una delle conquiste tecniche raggiunte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, dove, attraverso la costruzione di uno spazio abbastanza profondo, può collocare degli apostoli visti anche di spalle. Cfr. Baccheschi, Edi, *L'opera completa di Giotto*, Milano: Rizzoli editore, 1966, p. 103.

<sup>7</sup> Brown, David A., "Quando l'Ultima Cena era nuova". In Marani (ed.), 2001, p. 263; Rossi, Marco, "L'interpretazione del Cenacolo attraverso le copie cinquecentesche". In Rossi, M., Rovetta, A., *Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica, e tradizione lombarda*, Milano: Olivetti editore, 1988, p. 47.

<sup>8</sup> Marani, Pietro C., "I disegni di Leonardo". In Marani (ed.), 2001, pp. 103-153.

Disegni e studi databili già agli anni 1480-1481 richiamano la composizione figurativa del *Cenacolo* e inducono a pensare che forse già da qualche tempo Leonardo meditava riguardo alla realizzazione di questo soggetto sacro; processo creativo che trova maggiore riscontro nel disegno ora a Windsor, RL 12542, databile dopo il 1490, contenente distinte indicazioni grafiche riferibili ad un'Ultima Cena. Cfr. Acidini Luchinat, 2001, p. 47.

<sup>9</sup> Brown, 2001, p. 263.

nardesco e, unitamente alla diffusione della sua immagine attraverso incisioni e stampe, ne determinarono una più ampia conoscenza in tutta Europa.<sup>10</sup> Gli apprezzamenti e lo stupore destati dall'opera appena compiuta, si trasformarono presto in preoccupazione a causa del degrado del dipinto iniziato subito dopo la sua esecuzione, degrado imputabile tanto ad un fenomeno ambientale quanto costituzionale dello stesso; come testimoniano sia il Vasari sia il Lomazzo: Leonardo non aveva difatti adottato la tecnica del "buon fresco", ma quella di un "dipinto ad olio", su una preparazione però non adatta. Questo espediente gli consentiva di operare secondo un metodo più lento e meditato rispetto alla pittura a fresco, lasciando spazio ad ulteriori studi e ripensamenti. Durante le diverse operazioni di restauro, è stato possibile raccogliere dati interessanti che certificano la maestria di Leonardo circa la struttura stratigrafica della tecnica pittorica, la natura dei pigmenti usati, nonché un'attenta e scrupolosa scelta dei colori. Purtroppo, nel tempo, vari altri fattori hanno contribuito al deterioramento dell'opera: la condensa, i lavori di ampliamento delle strutture, la trasformazione del refettorio in stalla e per ultimo, il bombardamento del 1943 che ha causato l'allargamento delle fenditure che si estendevano su tutta la superficie del dipinto.<sup>11</sup>

L'eco, dunque, della fama raggiunta dal *Cenacolo* leonardesco non dovette lasciare indifferente anche il panorama artistico della Sicilia. Nell'isola, raffigurazioni dell'Ultima

Cena sono attestate, soprattutto in ambienti monastici, a partire almeno dal XII secolo. A tale periodo si colloca il mosaico del Duomo di Santa Maria Nuova a Monreale,<sup>12</sup> la cui fattura è riconducibile alla tipologia bizantina più antica, cioè quella asimmetrica cosiddetta a "sigma", dove la figura del Cristo è posta a sinistra della scena.<sup>13</sup> Nei dipinti del secolo XIV, Cristo è già raffigurato al centro della tavola, come nell'opera di Jaume Serra (1377) conservata presso la Galleria Regionale di Palermo,<sup>14</sup> talvolta evidenziato dall'artista, sia nelle dimensioni leggermente maggiorate rispetto alle figure degli Apostoli, sia per la presenza del nimbo crucifero. Dal XV e fino a tutto il XVIII secolo, la tradizione dei *Cenacoli*, sembra avere una maggiore diffusione; la scena ricorre di frequente ad affrescare, fra gli altri, i refettori delle abazie e dei conventi, dove i religiosi consumavano i pasti raccolti nella loro stretta comunità o aperti nell'accoglienza dell'ospitalità. Non è possibile oggi apprezzare tale produzione nella sua interezza. Con la soppressione dei beni ecclesiastici voluta dal nascente Stato italiano all'indomani dell'unità, molti edifici religiosi, non di rado venduti ai privati, hanno difatti subito un processo di rifunzionalizzazione o talora di defunzionalizzazione, con conseguente abbandono e rovina. L'analisi di quanto si è conservato, consente tuttavia di evidenziare, come la produzione di opere raffiguranti l'Ultima Cena, subisca un certo incremento a partire dal XVI secolo, probabilmente anche per il fascino che dovette destare in

<sup>10</sup> Marani, 2001, p. 30.

<sup>11</sup> Cfr. Brambilla Barilon, Pinin, "I restauri al Cenacolo". In Marani (ed.), 2001, p. 441.

<sup>12</sup> Giordano, Stefano (ed.), *Lo splendore di Monreale*, Palermo: Poligraf editore, 1982, p. 64.

<sup>13</sup> Nel mondo orientale bizantino, poi chiesa ortodossa, si afferma una tendenza a modelli iconografici fissi a differenza dell'Occidente dove si verifica una attualizzazione delle storie sacre con una continua variazione, in relazione alle nuove acquisizioni tecniche e di costume. Cfr. Bisogni, 2001, p. 64.

<sup>14</sup> Delogu, Raffaello, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1977, p. 26, fig. 92.



Fig. 1 – Antonello e Giacomo Gagini, ipotesi di ricostruzione della custodia smembrata, ca. 1523-1535. Randazzo, Chiesa di San Nicolò

Sicilia il dipinto realizzato da Leonardo per il refettorio dei padri domenicani. Influsso documentato innegabilmente dal crescente interesse della committenza nei confronti di questo soggetto, secondo quanto testimoniano i diversi contratti di obbligazione per la realizzazione di cone e custodie marmoree, in cui emerge l'esplicita richiesta di inserire alla base dei suddetti complessi architettonici, appunto la rappresentazione del *Cenacolo* “cum li apostoli cum Christo in menzo”.<sup>15</sup> È tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento, che in Sicilia, i caratteri artistici quattrocenteschi, lasciano il passo alle cor-

renti innovative provenienti dal continente. Per tutto il nuovo secolo, gli esiti della cultura figurativa, soprattutto nel messinese, sono stati condizionati dall'arrivo in città di pittori forestieri che hanno formato altrettante scuole artistiche locali: i lombardi Cesare da Sesto nel 1513 e Polidoro Caldara da Caravaggio nel 1528 e, il napoletano Deodato Guinaccia attorno al 1570.<sup>16</sup> Leonardo non menziona espressamente Cesare da Sesto (Sesto Calende? 1477 ca. - Milano 1523) tra i giovani che frequentavano la sua bottega milanese, tuttavia la formazione di quest'ultimo dovette avvenire a stretto contatto con essa, tanto al leonardismo il pittore fa riferimento anche in opere della maturità. Nel 1513-14 e poi nel 1517 con l'*Adorazione dei Magi* (già nella chiesa messinese di San Nicolò dei Gentiluomini e oggi a Napoli, Museo di Capodimonte) e la *Madonna col Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Giorgio* (già nell'oratorio di San Giorgio dei Genovesi e oggi a San Francisco, De Young Memorial Museum) fa conoscere in Sicilia i modelli di Leonardo, determinando una lunga ondata di adesioni, rimandi e citazioni. Quasi contemporaneamente comincia ad affermarsi il messinese Girolamo Alibrandi (Messina 1470? - 1524) che riesce a fondere le basi antonelliane della sua prima formazione, forse presso Salvo d'Antonio, con elementi

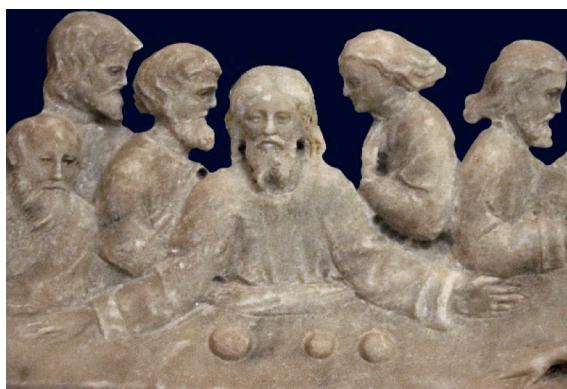
<sup>15</sup> Contratto di obbligazione ad Antonino Gagini da parte di Margherita de Montesa, badessa dell'abbazia del Santissimo Salvatore di Alcamo, presso il notaio Pietro Antonio Balduccio di Palermo, in Di Marzo, G., *I Gagini e la Scultura in Sicilia nei secc. XV e XVI, Documenti*, Palermo: Edizione Librarie Siciliane, vol. II, 1979-1980, p. 226. Per citare altre commesse con specifiche richieste del *Cenacolo* ricordiamo: l'obbligazione di Antonello Gagini a Nicola di Trapani per la custodia nella chiesa Madre di Nicosia, in Di Marzo, 1979-1980, p. 129.

<sup>16</sup> Sull'attività di Cesare da Sesto si rimanda, in primo luogo, agli studi di Perissa Torrini, Annalisa: “Un artista lombardo nell'Italia del sud”. In *Leonardo e Cesare da Sesto nel Rinascimento meridionale*, catalogo della mostra (Cava de’ Tirreni, Abbazia della SS. Trinità, 6 luglio-30 settembre 2013), Nicola Barbatelli (ed.), Poggio a Caiano: CB Edizioni, 2013, pp. 35-52; Perissa Torrini, Annalisa, “Considerazioni su Cesare da Sesto nel periodo romano”. *Bollettino d’Arte*, s. 6 n. 22 novembre-dicembre (1983), Roma: Libreria dello Stato, 1984, pp. 75-96; si veda inoltre Migliorato, Alessandra, “Considerazioni sull’influsso di Cesare da Sesto in Sicilia: l’apporto di Alfonso Franco”. In *Giovanni Previtali e l’arte dell’Italia Meridionale, Giornata di Studi in ricordo di Giovanni Previtali*, Francesco Abbate e Nicola Cleopazzo (eds.), Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2021, pp. 47-68.

nordici, assimilati presumibilmente durante un soggiorno tra il Veneto e la Lombardia. Questa opportunità gli permette di conoscere meglio la pittura di Leonardo, soprattutto in relazione al tema della Madonna col Bambino, tanto che l'Alibrandi, diventa insieme a Cesare da Sesto, uno dei più importanti interpreti e mediatori dei modelli leonardeschi nell'isola.<sup>17</sup>

Leonardo, quindi, arriva in Sicilia con l'attività dei pittori e viene recepito subito da un nutrito gruppo di scultori. Analizzando l'opera di alcuni maestri marmorari attivi tra i secoli XVI e XIX, è stato possibile ravvisare evidenti nessi con il modello leonardesco dell'Ultima Cena, anche per quanto attiene appunto la produzione scultorea nell'isola.

Il tema del *Cenacolo* ricorre ampiamente nell'opera di Antonello Gagini e della sua scuola, che più volte scelgono tale soggetto per adornare le basi di numerosi tabernacoli e custodie sparsi per tutta la Sicilia. Antonello Gagini (Palermo 1478–1536), ebbe una personalità artistica carismatica capace di orientare il gusto delle nuove generazioni. Figlio di Domenico,<sup>18</sup> come lui valente scultore, opera dapprima a Messina, ove si trasferisce nel 1498 e, a partire dal 1506, a Palermo. Riveste un importante ruolo nell'introduzione del Rinascimento maturo in Sicilia, forse pari a



Figg. 2-3 – Antonello e Giacomo Gagini, *Cenacolo*, pannello della custodia smembrata, ca. 1523–1535, intero e relativo particolare. Randazzo, chiesa di San Nicolò

quello che, prima di lui, si assegna ad Antonello da Messina per il primo Rinascimento e la cultura prospettica quattrocentesca.<sup>19</sup> Tra la vasta produzione di Antonello Gagini, le cosiddette cone marmoree e custodie eu-

<sup>17</sup> Su Cesare da Sesto e Girolamo Alibrandi cfr. Bottari, Salvatore, "Seguaci di Leonardo in Sicilia, Cesare da Sesto e la sua cerchia". *Raccolta Vinciana*, XVII (1954), pp. 217–249; Pinto, Valter, "Un milanese in Sicilia. A proposito degli incontri fra il lombardo Cesare da Sesto e il messinese Girolamo Alibrandi". In *Studia humanitatis. Saggi in onore di Roberto Osculati*, Arianna Rotondo (ed.), Roma:Viella editrice, 2011, pp. 297–305; Pugliatti, Teresa, *Pittura del Cinquecento in Sicilia, La Sicilia Orientale*, Napoli: Electa editrice, 1993, p.72.

<sup>18</sup> Domenico Gagini nasce a Bissone, in Canton Ticino, nel terzo decennio del secolo XV, citato nel Trattato di Architettura dell'Averlino con l'appellativo di Filarete, è definito "discepolo di Pippo di Ser Brunellescho". Si trasferisce a Palermo nel 1458, acquisendo una posizione egemonica nel panorama degli scultori attivi in città. È il primo dei maestri marmorari nell'elenco del "Privilegium pro marmorari et fabricatoribus" del 1487. Cfr. Kruft, Hanno V., *Domenico Gagini Und Seine Sohne Werkstatt*, Munchen: Bruckmann, 1972, pp. 13–15. Di Marzo, 1979–1980, vol. I, p. 297 e vol. II, pp. 4–6, doc. IV.

<sup>19</sup> Cfr. Patera, Benedetto, *Il Rinascimento in Sicilia, da Antonello da Messina a Antonello Gagini*, Palermo: Edizioni Kalos, 2008.



Fig. 4 - Antonino Gagini (attr. Kruft), bottega Antonello Gagini (attr. Di Marzo), custodia marmorea e particolare dell'Ultima Cena scolpita nel comparto centrale dello scannello. Ciminna, chiesa Madre

caristiche, di cui sopra, primeggiano per la fusione di opera scultorea e architettonica; in esse, i pannelli in altorilievo raffiguranti l'ultima cena, come si diceva, sono alloggiati nella predella o scannello, di cui solitamente occupano il comparto centrale. In questi *Cenacoli* gaginiani,<sup>20</sup> così come negli altri due successivamente illustrati realizzati dai fratelli Calamech e da Gaetano Vinci, che pur esprimono con caratteri propri e con differenti tecniche diverse versioni del sacro evento, si ritiene di poter rilevare un chiaro riferimento al capolavoro leonardesco, sia nella disposizione delle figure in gruppi di tre, secondo la nuova interpretazione che Leonardo volle dare alla tradizionale rappresentazione dell'Ultima Cena, ma soprattutto nell'atteggiamento di sorpresa degli apostoli in seguito all'annuncio del tradimento.

La scena in oggetto, compare innanzi tutto in uno dei quattro pannelli relativi alla Passione di Cristo facenti parte di una custodia eucaristica, successivamente smembrata, sita nella chiesa di San Nicolò a Randazzo (Fig. 1).

Per l'opera Antonello Gagini si obbligò nel dicembre del 1523 e ancora l'anno successivo, ma, come scrive il Di Marzo: “[...] non era ancora fatta undici anni più tardi, e non arrivò poi egli a cagion di sua morte a fornirla [...]”<sup>21</sup>. Stando sempre al Di Marzo, fu compito del figlio Giacomo completarla e consegnarla nel 1535;<sup>22</sup> è risaputo infatti, come, molte delle opere assegnate ad Antonello, siano in realtà state completate dai figli Giacomo e Antonino o da seguaci della sua scuola in seguito alla morte del maestro. Si ritiene comunque in questa sede che, il pannello di Randazzo raffigurante l'Ultima

<sup>20</sup> Secondo quanto è chiarito più avanti, l'aggettivo è da riferire non solo alla produzione artistica di Antonello, ma anche a quella dei suoi figli e della sua scuola.

<sup>21</sup> Di Marzo, 1979-1980, p. 303.

<sup>22</sup> Di Marzo, 1979-1980, p. 503.

Cena, sia con ogni probabilità ascrivibile alla sola mano di Antonello, per l'elevata perizia tecnica espressa nei delicati tratti dei volti di Cristo e degli apostoli. (Figg. 2, 3).

Tra le altre opere con chiari rimandi al *Cenacolo* leonardesco, ricordiamo la grande cona marmorea conservata presso la chiesa Madre di Ciminna (Fig. 4) e descritta da Gioacchino Di Marzo: “[...] Esiste ancora in Ciminna un'elegante custodia in bianco marmo, la quale in prima era sopra l'altare in fondo a una delle due navi minori della maggiore chiesa, e poi da non guarì fu incastrata nell'ampia parete di una contigua cappella [...] nel centro, sormontato da un architrave con serafini e da un frontespizio con Dio Padre [...] un ciborio con quattro angeli genuflessi e col Cristo risorto [...] San Pietro e San Giovanni nei due scomparti destro e sinistro [...] in basso, tre storie, la nascita di Gesù, San Pietro che riceve le chiavi, nel mezzo la Cena [...]”,<sup>23</sup> il quale propende per una attribuzione alla scuola di Antonello<sup>24</sup> e che invece il Kruft ritiene sia opera del figlio Antonino Gagini.<sup>25</sup> Nella Cena ivi menzionata, risulta particolarmente evidente lo sconforto che traspare dai volti degli apostoli di cui sopra.

Opera del tutto simile sia nella struttura, sia nella raffigurazione, quella commissionata

nel 1531 ad Antonello Gagini da Giovanni Micheletti di Trapani per il Convento di San Domenico, oggi esposta al Museo Pepoli di Trapani, completata dal figlio Giacomo, secondo il Di Marzo,<sup>26</sup> o dalla bottega come sostiene il Kruft.<sup>27</sup> Risultano certificate da contratti di obbligazione, le commesse a Giacomo nel 1572 per la realizzazione del tabernacolo nella chiesa Madre di Castelbuono,<sup>28</sup> così come ad Antonino, per la grande cona della Badia Grande di Alcamo,<sup>29</sup> opera completata da Baldassare da Massa.<sup>30</sup> Il *Cenacolo* viene ulteriormente riproposto con delle varianti compositive, stilistiche e prospettiche nelle custodie di Alcamo, presso la chiesa di San Francesco, nella chiesa Madre di Patti, nell'altare maggiore del Duomo di Erice, ed ancora a Polizzi Generosa, Enna, Petralia Sottana, Messina.<sup>31</sup>

Se le opere del Gagini e/o della sua scuola, rimangono legate a precise regole prospettiche, sono quelle realizzate ad alto rilievo che si contraddistinguono per maggiori spunti di originalità, presentando un concetto spaziale reale, grazie all'inserimento delle figure in un contesto architettonico ben preciso. È questo il caso del *Cenacolo* custodito presso la chiesa di San Giorgio, nel Comune di Monforte San Giorgio in provincia di Messina; ritenuta

<sup>23</sup> Di Marzo, 1979-1980, vol. I, p. 297.

<sup>24</sup> “[...] Tale opera [...] sebbene non priva di pregio ed evidentemente gaginesca, mi sembra della scuola di Antonello e non di sua mano”, *ibidem*.

<sup>25</sup> Kruft, Hanno V., *Antonello Gagini Und Seine Sohne*, Munchen: Bruckann, 1980, p. 62, figg. 456, 457.

<sup>26</sup> Di Marzo, 1979-1980, vol. I, p. 393, p. 517.

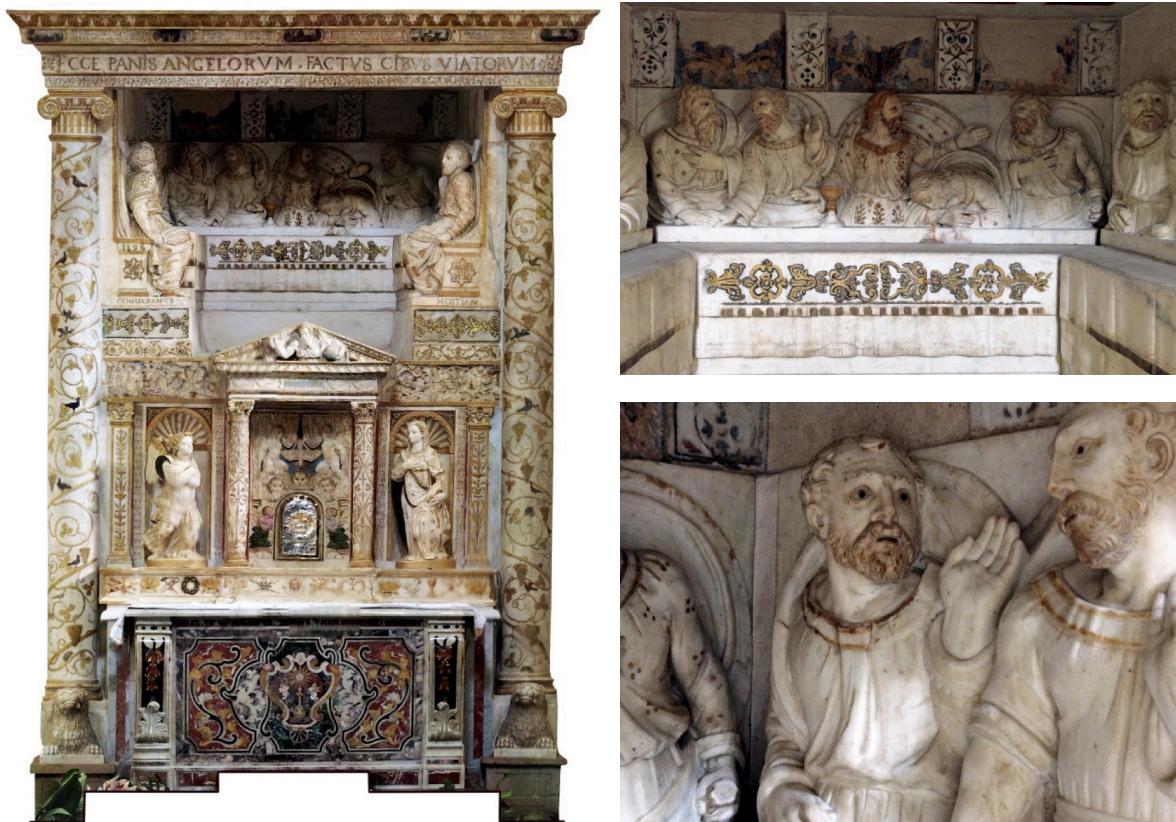
<sup>27</sup> Kruft, 1980, p. 422.

<sup>28</sup> Pettineo, Angelo, “Inediti gaginiani fra Calabria e Sicilia”, *Paleokastro*, n.4 (dicembre 2012/ aprile 2013), Capo d’Orlando (ME): editore Amici della Terra – sez. Nebrodi, p. 21.

<sup>29</sup> Di Marzo, 1979-1980, vol. I, pp. 482-484.

<sup>30</sup> Tuttavia, La Barbera riscontra lo stile di Giacomo nelle “svolazzanti vesti agitate come dal vento, inserite nei tondi che egli aveva già adottato non soltanto nel Polittico di Roccella ma anche ripetuto nella Badia Grande”, cfr. La Barbera, Simonetta, “Decorazione e scultura marmorea”. In *Forme d’arte a Geraci Siculo. Dalla pietra al decoro*, Maria C. Di Natale (ed.), Bagheria (Pa): Aiello, 1997, p. 62.

<sup>31</sup> Di Marzo, 1979-1980, vol. I, pp. 293 e 411 (Alcamo); pp. 463 (Patti); pp. 122 e 128 (Erice); pp. 62, 66, 132, 138, 140-142 (Polizzi Generosa); pp. 127-128 (Enna); pp. 449 (Petralia Sottana); p. 801 (Messina).



Figg. 5-7 - Domenico Calamech, Andrea Calamech e bottega (1561-1596), altare del Sacramento (rilievo fotogrammetrico, Intero e particolari). Monforte San Giorgio, chiesa di San Giorgio

in prima istanza di Jacopo del Duca,<sup>32</sup> l'opera è stata solo di recente e più correttamente attribuita ai fratelli Domenico e Andrea Calamech,<sup>33</sup> valenti artisti carraresi operanti con l'Ammannati in ambiente fiorentino e attivi a Messina dalla seconda metà del XVI secolo (Fig. 5). Il *Cenacolo* fa parte di un singolare e monumentale altare marmoreo, che si configura come una complessa macchina architettonica incentrata sul tabernacolo eucaristico,

il cui significato cristologico viene sottolineato dagli elementi scultorei e decorativi che lo circondano, in particolare le statuette raffiguranti l'Annunciazione. La realizzazione dell'altare deve essere avvenuta a più riprese a partire dal 1561 fino all'anno del suo completamento nel 1596, come lasciano intendere alcune differenze fra le parti, pur nell'ambito di una certa unità di concezione.<sup>34</sup> Culmine figurativo e concettuale del monumento, di

<sup>32</sup> Sulla precedente attribuzione a Jacopo Del Duca cfr. Paolino, Francesca, *Giacomo del Duca. Le opere siciliane*, Messina: edito Società Siciliana di Storia Patria, 1990, pp. 97-110.

<sup>33</sup> Musolino, Grazia, "Il Tabernacolo Eucaristico e l'altare del SS. Sacramento nella Chiesa Madre di Monforte San Giorgio". In *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Teresa Pugliatti*, Gaetano Bongiovanni (ed.), Roma: De Luca editore, 2007, pp. 32-36.

<sup>34</sup> Migliorato, Alessandra, *Una Maniera molto graziosa. Ricerche sulla scultura del Cinquecento nella Sicilia Orientale e in Calabria*, Messina: edizioni Magika, 2010., p. 233.

cui occupa un'intera cappella, è la grandiosa Ultima Cena, concepita all'interno di un vero e proprio ambiente, in cui Cristo e gli Apostoli sono scolpiti in proporzioni a metà del vero. Se la composizione e la distribuzione degli apostoli sembra distaccarsi dal modello leonardesco, l'espressività richiama invece quei "moti dell'animo" di Leonardo<sup>35</sup> (Figg. 6, 7) ravvisabili anche nelle opere gaginiane di cui sopra.

L'ultimo dei *Cenacoli* presentati si deve a Gaetano Vinci (seconda metà XIX secolo – prima metà XX secolo), scultore e architetto narese ancora poco noto, appartenente ad una famiglia di artisti che opera nell'agrigentino tra i secoli XVIII e XIX. Il *Cenacolo* in questione, inserito nel contesto architettonico dell'altare maggiore, è realizzato per la chiesa di San Francesco di Assisi di Naro, per "opera e zelo" del Padre Maestro Alfonso Tesè, Superiore del Convento dei Frati minori Conventuali di Naro, secondo quanto annota lo stesso Vinci sulle parti laterali e in quella posteriore dell'altare, in ricordo della inaugurazione avvenuta il 25 dicembre 1899. L'altare (Fig. 8) è un esempio di eclettismo di fine Ottocento, dove sono sapientemente fusi caratteri barocchi e neoclassici che si armonizzano con lo stile dell'intero edificio religioso;<sup>36</sup> è stato inoltre ipotizzato che, in particolar modo per il tabernacolo, l'artista abbia ripreso degli spunti da un altare preesistente.<sup>37</sup> Sotto la mensa, sorretta da quattro volute stilizzate di gusto neoclas-



Figg. 8-10 - Felice Vinci (1899), altare maggiore, rilievo fotogrammetrico (*in alto*) e relativi particolari (*in basso*). Naro, chiesa di San Francesco,

<sup>35</sup> Cfr. Marani, 2001, pp. 29-38.

<sup>36</sup> Alessi, Biagio, *Naro. Guida Storica e Artistica*, Agrigento: editore Centro Culturale L. Pirandello, 1976, p. 148; Costa, Francesco, "La chiesa e il convento di San Francesco dei Frati Conventuali a Naro". In *Francescanesimo e cultura nella Provincia di Agrigento*, Atti del Convegno di studio (Agrigento 26-28 ottobre 2006), Ilenia Craparotta e Nicoletta Grisanti (eds.), Palermo: Officina di Studi Medievali, 2009, p.38; Dragotto, Margherita, *Il Patrimonio Architettonico e Scultoreo di Naro*, Naro-Canicattì: Ed. Avanzato, 2005, p.64.

<sup>37</sup> Cfr. Tornatore, Salvatore, "Altari e arredi sacri nella Sicilia Occidentale al tempo dei Neostili. Lettura iconografica tra teologia e arte." Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Palermo, A.A. 2009-2011, pp. 284-287.

sico, si trova il paliotto dove è raffigurato a tutto tondo il *Cenacolo* (Fig. 9). All'interno di una sala semicircolare sfondata prospetticamente e percorsa da una serie di nicchie alternate a colonne, con sei lampadari che pendono dal soffitto, sta la tavola imbandita dove siedono i dodici apostoli con al centro Gesù Cristo, contraddistinto da una grande raggiera sul capo. Alla sala si accede da due scalinate poste ai lati. Pur operando in figure lignee di piccole dimensioni, Gaetano Vinci ha saputo imprimere in ognuna di esse una propria peculiarità che traspare nei gesti, nelle espressioni del volto, come pure nei concitati movimenti provocati dal triste annuncio che il Maestro con discreta pacatezza ha pronunciato.

I rimandi al *Cenacolo* leonardesco emergono in particolare nella gestualità di alcuni apostoli, come in Andrea, con le mani protese in avanti, o Tommaso, con l'indice rivolto in alto, o ancora, il gruppo distaccato rispetto ai commensali composto da Simone, Giuda Taddeo e Matteo, quest'ultimo con

le braccia rivolte verso Gesù Cristo (Fig. 10). Si intende, in conclusione, porre l'accento sulla tarda datazione dell'ultima opera presentata, poiché essa risulta indicativa, da un lato, della fortuna iconografica del tema del *Cenacolo* – già affermatosi nel VI secolo d.C. con il mosaico di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna – anche in Sicilia, dove, come si è detto, le prime attestazioni risalgono almeno al pieno Medioevo; dall'altro, essa testimonia come l'impulso innovativo introdotto da Leonardo nella raffigurazione dell'Ultima Cena sia stato pienamente recepito dalle maestranze isolate e trasmesso fino alla seconda metà dell'Ottocento. A differenza della produzione pittorica, tuttavia, le opere scultoree realizzate in Sicilia tra i secoli XVI e XX che verosimilmente riflettono tale cultura figurativa richiedono ulteriori conferme documentarie. È pertanto in corso una ricerca di più ampio respiro volta a chiarire in che modo l'immagine vinciana del *Cenacolo* sia giunta nell'Isola e come sia stata recepita anche in queste espressioni artistiche.