

*Maria Concetta Di Natale
Mauro Sebastianelli*

IL MAESTRO DEL POLITTICO DI TRAPANI IL RESTAURO DELLA CROCE DI SANTO SPIRITO DI PALERMO



CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
Studi e restauri
2

Collana diretta da
Pierfrancesco Palazzotto

Maria Concetta Di Natale
Mauro Sebastianelli

IL MAESTRO DEL POLITTICO DI TRAPANI
IL RESTAURO DELLA CROCE DI SANTO SPIRITO DI PALERMO



CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

Maria Concetta Di Natale - Mauro Sebastianelli
IL MAESTRO DEL POLITTICO DI TRAPANI
IL RESTAURO DELLA CROCE DI SANTO SPIRITO DI PALERMO

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO, STUDI E RESTAURI
Collana diretta da
Pierfrancesco Palazzotto

Comitato scientifico
*Francesco Abbate, Maria Andaloro, Geneviève Bresc Bautier, Rosanna Cioffi,
Rosario De Lisi, Maria, Concetta Di Natale, Guido Meli, Pierfrancesco Palazzotto,
mons. Giuseppe Randazzo, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta,
mons. Giancarlo Santi, Gianni Carlo Sciolla, mons. Timothy Verdon,
Maurizio Vitella, Alessandro Zuccari.*

Restauro e pubblicazione realizzati con il contributo di:



ENTE CAMPOSANTO
DI SANTO SPIRITO
DI PALERMO

Stampato in Italia
© 2010 Congregazione Sant'Eligio - Museo Diocesano di Palermo
Via Vittorio Emanuele, 461 - 90134, Palermo
www.museodiocesanopa.it

Progetto grafico
Rosario Notaro

Stampa e confezione
Officine Tipografiche Aiello & Provenzano, Bagheria (Palermo)
Febbraio 2010

ISSN 2036-5136

Di Natale, Maria Concetta <1951->

Il Maestro del polittico di Trapani : il restauro della Croce di Santo Spirito
di Palermo / Maria Concetta Di Natale, Mauro Sebastianelli. - Palermo :
Congregazione di Sant'Eligio ; Museo Diocesano di Palermo, 2010.
(Museo Diocesano di Palermo : studi e restauri ; 2)

ISBN 978-88-904238-0-2

1. Maestro del polittico di Trapani - Crocifisso - Sec. 15. - Palermo - Chiesa
di Santo Spirito - Restauro. I. Sebastianelli, Mauro <1974->.

755.53 CDD-21

SBN Pal0223947

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"



«*Ecce lignum Crucis, in quo Salus mundi pependit. Venite, adoremus!*» Queste parole, che la liturgia ci fa cantare il Venerdì Santo, rimandano ai misteri principali della nostra fede in Dio uno e trino, che per la salvezza dell'uomo ha voluto che il proprio Figlio unigenito si incarnasse, sofferisse, morisse e risorgesse.

In questo momento storico nel quale da più parti si vuole estromettere la visibilità del Crocifisso non soltanto dai principali luoghi pubblici, ma anche dalla cultura che ha contraddistinto la nostra civiltà europea, non possiamo che plaudire a questa iniziativa del restauro della Croce lignea nella chiesa di Santo Spirito, pregevole recupero non solo dell'aspetto artistico dell'opera, ma anche del suo messaggio iconologico e teologico.

La Croce, infatti, come ci insegna San Paolo, rivela la potenza di Dio, così profondamente diversa dal potere umano, perché consiste nell'Amore senza misura: «*Ciò che è stoltezza di Dio è più sapiente degli uomini, e ciò che è debolezza di Dio, è più forte degli uomini*» (1 Cor 1, 24-25).

E il cammino di questo Amore senza misura viene presentato nel movimento figurativo della Croce, ritornata al suo primitivo splendore: la salvezza viaggia verticalmente dalla terra al cielo, dal teschio del Golgota e dall'*arbor vitae* insidiato dal serpente che rimandano al peccato di Adamo, alla triplice figura del Cristo Redentore e Signore della storia, morto in croce, adombrato nel *Pius Pelicanus* che nutre i piccoli col suo stesso corpo nell'Eucaristia, benedicente infine nella gloria del Paradiso.

Spinto dalla bellezza ritrovata di questa Croce, non posso che ringraziare di cuore quanti hanno generosamente profuso i loro sforzi nell'impresa, dall'Ente Camposanto di Santo Spirito che ha voluto intraprendere l'iniziativa, al Dott. Mauro Sebastianelli e ai collaboratori che hanno progettato e realizzato il restauro, alla prof.ssa Maria Concetta Di Natale che ha diretto i lavori.

Auspico che tale operazione di recupero di una pregevole testimonianza della fede dei nostri Padri, espressa nei linguaggi della bellezza artistica concretamente resa mediante laborioso ed esperto impegno, possa essere di stimolo per interpellare quanti avvertono la responsabilità di trasmettere alle future generazioni la ricchezza dei valori del passato, di quel patrimonio di radici cristiane che hanno ispirato e caratterizzato la civiltà europea.

† *Mons. Paolo Romeo*
Arcivescovo Metropolita di Palermo

L'Amministrazione dell'Ente Camposanto di Santo Spirito è da sempre impegnata a garantire decoro e funzionalità all'unica struttura cimiteriale privata di Palermo, conosciuta come "Sant'Orsola". Negli ultimi anni sono stati ideati e messi in cantiere molti progetti di miglioramento che vanno dando i loro frutti.

Uno di questi è il restauro dell'antica Croce dipinta che domina l'interno della chiesa di Santo Spirito (detta "del Vespro"). L'impegnativa opera di recupero adesso si è conclusa e l'Ente è fiero di presentare nel suo ritrovato splendore la sacra immagine. Con solennità verrà ricollocata dentro la chiesa che è uno dei simboli della città di Palermo e della storia siciliana.

Alla fine del '200, infatti, davanti a quel tempio, scoppiò la rivolta dei Vespri nella quale trovò espressione la voglia di riscatto, di emancipazione e di libertà della comunità palermitana e isolana. Oggi, nella silenziosa cornice dell'omonimo camposanto, la chiesa di Santo Spirito è luogo di raccoglimento, di preghiera e di riflessione sul senso della vita. Le due cose sembrano agli antipodi: ribellione, da un lato, e quiete, dall'altro. In realtà, esse indicano gli aspetti più tipici della nostra cultura locale: lo spirito indomito e generoso che si coniuga al realismo (a volte fatalista) del senso del limite e della caducità. Di tali dimensioni è bella espressione anche la Venerabile Compagnia di Sant'Orsola (da cui promana l'Ente gestore del cimitero) che dal suo nascere – nel 1551 – si dedica ai morenti poveri, alleviandone la solitudine negli ultimi istanti della loro esistenza e, dopo la morte, curandone la dignitosa sepoltura. In sintesi: generosità e limite; fragilità e potenza del dono; speranza e condivisione. Binomi che troviamo splendidamente espressi nel Crocifisso.

Al di là dell'essere credenti o meno, la vicenda del Cristo è emblematica per chiunque: vivere autenticamente da uomini comporta confrontarsi con l'ingiustizia, l'oppressione, la violenza, il male. E se si rimane coerenti al bene e alla bontà, si vince, pur nell'apparente sconfitta/oblio della morte. Pertanto, il ritorno di quest'antica immagine nella chiesa del cimitero potrà dare nuova consolazione e speranza a chi piange i defunti, ed essere stella polare per quanti vogliono vivere con autenticità e bellezza la propria avventura umana.

Alla professoressa Maria Concetta Di Natale, al dottor Mauro Sebastianelli, alla Direzione del Museo Diocesano di Palermo e alla Sovrintendenza ai beni culturali e architettonici di Palermo, vanno la gratitudine e la riconoscenza dell'Ente Camposanto di Santo Spirito per la sapiente e competente opera di restauro.

Francesco Di Paola

Presidente dell'Ente Camposanto di Santo Spirito

Il restauro della *Croce dipinta con il Redentore e i dolenti* della terza-quarta decade del XV secolo oggi venerata nella chiesa di Santo Spirito, promosso meritoriamente dall'Ente Camposanto Santo Spirito di Palermo, ci consente ancora una volta di ammirare un'opera d'arte e di fede restituita alla bellezza originaria tramite l'esperta cura di Mauro Sebastianelli e alla conoscenza dagli studi di Maria Concetta Di Natale.

Già come Direttore dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici dell'Arcidiocesi e del Museo Diocesano di Palermo sono stato impegnato con i miei collaboratori nell'analisi dei progetti di restauro inviati dai singoli enti ecclesiastici e nella valutazione dei risultati finali, secondo le norme che regolano il rapporto tra la Chiesa palermitana e la Soprintendenza ai BB.CC.AA. di riferimento.

L'urgenza e la necessità di interventi manutentivi o di un vero e proprio restauro, determinati dalle cattive o pessime condizioni di conservazione delle opere d'arte sacra, ha talune volte, purtroppo, proposto esiti che mal si confacevano allo spirito scientifico e di rigore che deve accompagnare una paziente ed attenta cura nei confronti degli stessi.

Per la peculiare specificità di questi manufatti, frutto della fede e oggetto di continua devozione, l'attività deve svilupparsi contemperando il rispetto per l'immagine sacra di cui sono portatori e le corrette regole che sono prescritte dalla delicatissima professione del restauratore.

Al Museo Diocesano di Palermo ci siamo fortemente impegnati ad attuare un modello di restauro che unisse alle istanze sopra esposte anche l'indagine conoscitiva, approfittando di quel "momento unico" che è il restauro.

Al fine di lasciare traccia duratura dei dati acquisiti e delle considerazioni sugli stessi è stata fondata la collana "Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauri", diretta da Pierfrancesco Palazzotto, Vicedirettore del museo.

Con il presente volume la collana si apre al territorio dell'Arcidiocesi e il mio auspicio è che questo sia solo il primo dei tanti tesori delle Fede nell'arte del territorio dell'Arcidiocesi palermitana che verranno accolti in questa sede.

Un grazie doveroso e sentito unito al più vivo apprezzamento a quanti hanno collaborato per la realizzazione del restauro e di questa pubblicazione, in particolare al Dott. Francesco Di Paola e al Consiglio di Amministrazione dell'Ente Camposanto di S. Spirito, da lui presieduto, per la sensibilità nel promuovere e finanziare tutta l'operazione, alla Prof.ssa Maria Concetta Di Natale, al Dott. Pierfrancesco Palazzotto e al Dott. Mauro Sebastianelli, unitamente ai suoi validi collaboratori.

Mons. Giuseppe Randazzo
Direttore Museo Diocesano di Palermo

Il secondo numero della collana “Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauri” ospita per la prima volta gli esiti del restauro di un’opera d’arte sacra non appartenente alle collezioni del museo stesso ma ad una chiesa dell’Arcidiocesi.

La *Croce dipinta con il Redentore, la Vergine e San Giovanni Evangelista* della chiesa palermitana di Santo Spirito nel cimitero di Sant’Orsola di Palermo, è una pregevolissima opera della terza-quarta decade del XV secolo, che si innesta in un’antica tradizione locale ricca di esiti positivi sulla scorta delle relazioni culturali con il territorio italiano ed europeo. Essa stessa affonda infatti le proprie premesse nell’ambito di una iconografia tradizionale dal forte valore iconologico e devozionale, come viene esposto chiaramente da Maria Concetta Di Natale insieme alle valide osservazioni relativamente all’attribuzione al cosiddetto Maestro del Polittico di Trapani.

Eguale interessante e formativo è il resoconto tecnico-scientifico di Mauro Sebastianelli sui lavori di restauro e sulle conseguenti nuove acquisizioni, emerse durante gli stessi, che contribuiscono fattivamente a sostenere le considerazioni storico-artistiche sulla riconoscibile mano del Maestro e sulla omogeneità sostanziale delle opere a lui ricondotte, non più solo per motivi stilistici ma anche per univocità tecnica.

Le operazioni hanno infatti restituito l’immagine originale (seppur certamente non la medesima di quando la *Croce* fu prodotta, cosa che non è mai ragionevolmente possibile), cercando di reintegrare le porzioni frammentarie al fine di consentire una lettura chiara dell’insieme e dei dettagli, nell’ovvio rispetto dei criteri basilari di reversibilità e di riconoscibilità alla base del restauro moderno.

In definitiva, con il presente volume la collana inaugura la sua apertura al territorio nello spirito della missione statutaria dei musei diocesani. In questo modo l’analisi, lo studio e la valorizzazione delle opere d’arte sacra e del loro contesto tramite l’esposizione scritta, si arricchisce di un prezioso contributo in cui coesistono il felice connubio tra l’eccellenza dell’ignoto maestro e la profondità catechistica ed evangelica di una straordinaria *Croce* tuttora oggetto di forte attenzione e devozione viva da parte comunità a cui oggi esso è restituito.

Pierfrancesco Palazzotto
Direttore della collana
Museo Diocesano di Palermo
Studi e restauri



LA CROCE
DI SANTO SPIRITO

Il Maestro del Polittico di Trapani, la Croce dipinta della chiesa di Santo Spirito di Palermo e il suo contesto storico-artistico

Maria Concetta Di Natale

L'Ente Camposanto di Santo Spirito ha voluto il restauro scientifico della croce dipinta della chiesa di Santo Spirito di Palermo¹, affidandolo a Mauro Sebastianelli, che l'ha effettuato nei laboratori del Museo Diocesano di Palermo. Questi, alla pulitura ha affiancato un minuzioso intervento di ripresa delle piccole lacune con il sistema del puntinato, assolutamente reversibile, riconoscibile da vicino e applicato solo a quei ristretti brani pittorici che lo consentivano, restituendo così alla pella-pella pittorica nel complesso una maggiore omogeneità visiva che ne consente una migliore lettura. Rimangono le lacune più grandi nel capocroce in basso, nel teschio di Adamo, e nei fiori dell'albero del bene e del male con il pellicano (Fig. 1).

La croce versava già in stato di forte degrado e nel 1975 era sottoposta ad un primo restauro scientifico che l'ha preservata e le ha consentito di giungere fino ad oggi². Quel restauro conservativo si era limitato a ripulire l'opera liberandola da ridipinture e antiche vernici ossidate.

Legata alla cultura pisana che giunge in Sicilia alla fine del Trecento e ai primi anni del Quattrocento, la croce della chiesa di Santo Spirito di Palermo³ è dipinta, come le altre del periodo, solo nel recto, analogamente agli esemplari italiani, e presenta i capicroce polilobati come quelli dell'area veneta e marchigiana. La tipologia pisaneggiante delle figure ha fatto avvicinare l'opera al Maestro del Polittico di Trapani⁴, artista che rimane ancora anonimo, ma dalla forte personalità, che si lega appunto alla cultura pisana, assimilandola al punto da essere talora ritenuto un toscano egli stesso. Tale calzante riferimento conferma comunque l'inserimento di questa croce, databile alla terza-quarta decade del XV secolo, nel filone culturale degli artisti locali che, come quel Maestro, si ispirarono a prodotti pisani importati e molto diffusi nell'area

occidentale dell'Isola⁵. Il Maestro del Polittico di Trapani, che qui appare più maturo, è così chiamato da Maria Accascina, che lo riteneva un senese, per il dipinto del Museo Regionale Pepoli di Trapani (Fig. 2), proveniente dalla confraternita di Sant'Antonio Abate di quel centro⁶. L'Accascina attribuiva allo stesso artista anche la piccola tavola con la *Trinità*, già nella collezione Pirrotta, ed il trittico con *l'Incoronazione della Vergine tra gli Arcangeli Michele e Raffaele* oggi esposto nella Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis (Fig. 3), proveniente dalla confraternita di San Michele de *Indulcis* di Palermo⁷.

Per primo il Longhi pensò che potesse trattarsi di un artista locale che si ispirava a modelli

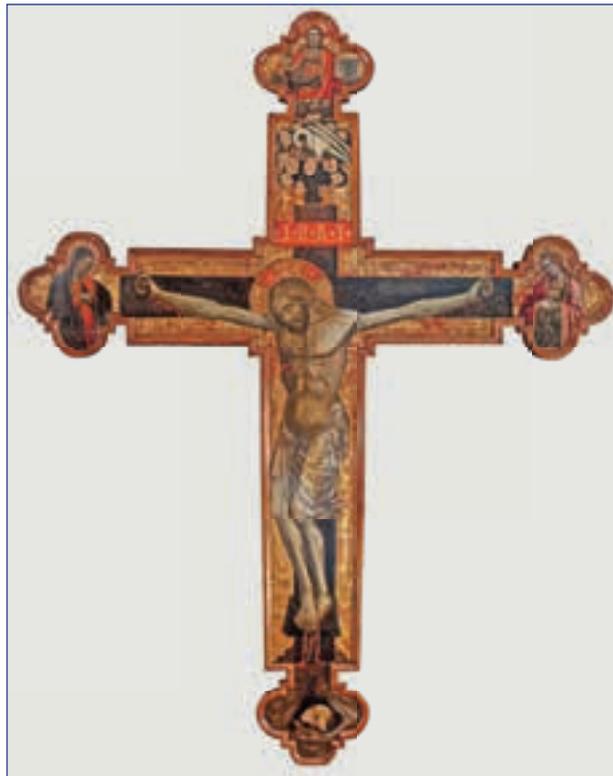


Fig. 1 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta con il Redentore e i dolenti*, terza-quarta decade del XV secolo, chiesa di S. Spirito, Palermo.



Fig. 2 - Maestro del Polittico di Trapani, *Madonna in trono col Bambino che incorona S. Caterina e Santi*, fine del XIV - inizi del XV secolo, Museo "A. Pepoli", Trapani.

«senesi-pisani», mentre Bologna ne ipotizzava l'identificazione con [Pellegrino] Darenu da Palermo, uno dei tre artisti che firmò il soffitto della sala magna dello Steri⁸. È sempre il Bologna ad attribuirgli il polittico già della collezione Hearst raffigurante al centro la *Trasfigurazione di Cristo*, strettamente raffrontabile proprio alla piccola cuspidè già nella collezione Pirrotta. La figura del Cristo in croce di quest'ultima opera, peraltro, è molto simile a quella della croce dipinta in questione, e non solo per la postura ed i tratti fisionomici, ma anche per la tipologia e la trasparenza del lungo perizoma dal morbido panneggio, che il presente restauro ha messo maggiormente in evidenza. Stringente è inoltre il raffronto tra il Redentore benedicente del capocroce superiore della croce dipinta in esame e

quello del polittico già della collezione Hearst⁹. La medesima figura è assai prossima peraltro all'analogo soggetto che si trova nella cuspidè del Polittico del Museo Pepoli di Trapani (Figg. 4-5).

La stessa iconografia della cuspidè Pirrotta con la *Trinità nel Trono di grazia*, con la figura del Dio Padre con la colomba dello Spirito Santo sul petto, in atto di reggere la croce con il Figlio crocifisso, presenta quella centrale del citato trittico di San Michele *de Indulcis*. Tale rappresentazione di derivazione toscana consente di sottolineare il forte legame del maestro, verisimilmente locale, con i modelli di quell'area culturale, e possibilmente con gli artisti toscani presenti nell'Isola, come Andrea Vanni prima e Nicolò di Magio da Siena poi. Proprio il primo, documentato dal 1353 al 1413, la



Fig. 3 - Maestro del Polittico di Trapani, *Incoronazione della Vergine tra gli Arcangeli Michele e Raffaele*, inizi del XV secolo, Palazzo Abatellis, Palermo.



Fig. 4 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta* (part. con il Redentore), terza-quarta decade del XV secolo, chiesa di S. Spirito, Palermo.



Fig. 5 - Maestro del Polittico di Trapani, *Madonna in trono col Bambino che incorona S. Caterina e Santi* (part. con il Redentore), fine XIV - inizi del XV secolo, Museo "A. Pepoli", Trapani.



Fig. 6 - Maestro del Polittico di Trapani, *Madonna in trono col Bambino che incorona S. Caterina e Santi* (part. con S. Caterina), fine XIV - inizi del XV secolo, Museo "A. Pepoli", Trapani.



Fig. 7 - Nicolò di Maggio, *Madonna in trono col Bambino e S. Caterina* (part. con S. Caterina), 1402, Palazzo Abatellis, Palermo.

cui presenza è attestata in Sicilia per dipingere nel 1384¹⁰, presenta taluni caratteri stilistici e culturali rilevabili nel Maestro del polittico di Trapani, in opere come il *Redentore benedicente* dell'Oratorio delle Pie Disposizioni e il polittico della chiesa di Santo Stefano alla Lizza di Siena¹¹. Di Nicolò di Maggio, invece, attivo a Palermo dal 1399 al 1430, sopravvivono a Palazzo Abatellis due scomparti di un trittico firmato e datato 1402, che presenta una figura di Santa Caterina caratterizzata, come nello sportello del polittico di Trapani, dal disco con le arti liberali, che però non è accompagnato dalle relative scritte come in quello¹² (Figg. 6-7).

I nomi delle arti sono invece presenti nella

figura di Santa Caterina del polittico di Palazzo Abatellis proveniente dalla chiesa di Santa Caterina al Cassaro di Palermo¹³, già riferito allo stesso Nicolò di Maggio dal Di Marzo¹⁴, in cui sono rilevabili diverse analogie stilistiche e tipologiche da un lato con i due sportelli del trittico di Palazzo Abatellis e dall'altro con le figure dello stesso polittico del Museo Pepoli, fungendo, pertanto, da elemento di congiunzione tra le due personalità, forse legate dall'attività in una stessa bottega o comunque unite dal comune riferimento culturale toscano. Assolutamente identiche sono peraltro le punzonature rilevate sul fondo del polittico già in Santa Caterina al Cassaro di Palermo e dei due



Fig. 8 - Maestro del Polittico di Trapani, *Madonna del Latte*, inizi del XV secolo, Museo "A. Pepoli", Trapani.



Fig. 9 - Maestro del Polittico di Trapani, *Madonna del Fiore*, fine del XIV - inizi del XV secolo, Palazzo Abatellis, Palermo.

sportelli di Palazzo Abatellis.

Geneviève Bresc Bautier ritiene, su ipotesi documentarie, che l'anonimo Maestro del Polittico di Trapani possa identificarsi con il pittore Giovanni Panicula, attivo in quella città negli anni 1423-24 e 1427, considerando, per la ripetizione della figura di Santa Caterina nel polittico del Museo Pepoli, che l'opera originariamente potesse trovarsi nella chiesa dedicata a questa Santa, dove l'artista dipinge un quadro della titolare; tuttavia, nel confermarli l'attribuzione del citato trittico di San Michele Arcangelo *de Indulcis* - proveniente in ultimo dalla chiesa di San Francesco Saverio -, dove era confrate il pittore Giovanni Pollastra,

attivo a Palermo nel 1418, nel 1432 e nel 1443, pone anche su questo la possibile identificazione¹⁵. Il Maestro, sia che possa assimilarsi a Giovanni Panicula o invece a Giovanni Pollastra, si tratterebbe, comunque, di un pittore locale rifacentesi a modelli pisani importati nell'Isola, come quelli che si riscontrano nella tavoletta di Palazzo Abatellis firmata da Turino Vanni, la quale presenta strette affinità compositive con lo sportello centrale del polittico di Trapani, ma anche con la *Madonna in trono col Bambino e Angeli* detta *Madonna del Latte* dello stesso Museo Pepoli, proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio di Sciacca e poi passata da collezioni private¹⁶ (Fig. 8), attribuita al Maestro,



Fig. 10 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta con il Redentore e i dolenti* (part.), terza-quarta decade del XV secolo, chiesa di S. Spirito, Palermo.



Fig. 11 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta con il Redentore e i dolenti* (part. di S. Giovanni Evangelista), terza-quarta decade del XV secolo, chiesa di S. Spirito, Palermo.



Fig. 12 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta con il Redentore e i dolenti* (part. del pellicano), terza-quarta decade del XV secolo, chiesa di S. Spirito, Palermo.

nonché con la *Madonna del Fiore*, già nell'Abbazia di San Martino delle Scale e oggi pure esposta a Palazzo Abatellis, stessa provenienza della piccola opera di Turino Vanni, cui è stata pure riferita¹⁷ e comunque da cui strettamente deriva¹⁸ (Fig. 9). Tutte le figure della Madonna nelle tavole attribuite al Maestro del Polittico di Trapani sono contraddistinte dalla presenza del comune particolare iconografico della stella omerale sul manto, peraltro molto diffuso nelle opere toscane del periodo.

La croce della chiesa di Santo Spirito presenta ancora il fondo punzonato, ben visibile grazie al presente restauro, come gli esemplari pisani da cui derivano sia le opere del Maestro del Polittico di Trapani, sia quelle del pittore chiamato Maestro delle Incoronazioni¹⁹, pure attivo all'inizio del XV secolo. Il restauro di Mauro Sebastianelli ha consentito una capillare verifica della punzonatura ornamentale nelle opere riferite al Maestro del Polittico di Trapani presenti in Sicilia, verificandone l'assoluta analogia, che si pone ad ulteriore conferma dell'uniformità del catalogo delle tavole raggruppate intorno a questa figura di artista²⁰ (Fig. 10).

La *Croce dipinta*, iconograficamente, presenta nei capicroce laterali le costanti figure della Madonna e di San Giovanni (Fig. 11); nel braccio superiore il *Pius Pelicanus*, chiaro simbolo cristologico (Fig. 12), ed il Redentore; in basso il teschio di Adamo nella caverna del monte Golgota, esplicitamente posto sotto la croce del Cristo. La Vergine, peraltro, presenta notevolissime affinità con il medesimo soggetto del polittico del Pepoli (Figg. 13-14). Il Redentore benedicente, in più che mezza figura, nel capocroce superiore reca nel libro aperto la scritta «Ego sum lux mundi. Qui sequitur me non ambulat in tenebris» (Giovanni 8, 12). È quasi la stessa disposizione della croce dipinta della chiesa di San Giovanni dei Lebbrosi, che non a caso si mostra affine a questa anche stilisticamente, sebbene più tarda, e che presenta però, al posto del Redentore nel capocroce superiore la figura del Padre benedicente con il libro in mano in cui aggiunge alla citazione evangelica anche la frase «Ego sum via verit[as et vita]» (Giovanni 14, 6)²¹ (Fig. 15).

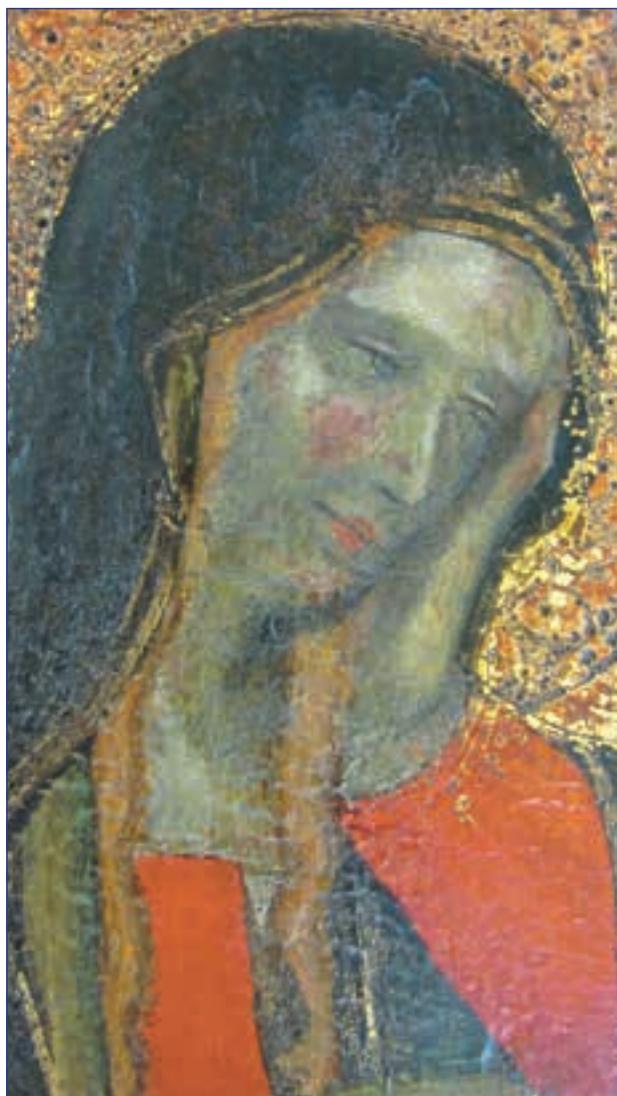


Fig. 13 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta con il Redentore e i dolenti* (part. della Vergine), terza-quarta decade del XV secolo, chiesa di S. Spirito, Palermo.

Un precedente tipologico-iconografico della figura del Crocifisso di San Giovanni dei Lebbrosi si può individuare nella tavoletta smarginata della collezione Santocanale di Palermo²², tardo-trecentesca o dell'inizio del Quattrocento, già probabilmente parte di un più articolato complesso pittorico di cultura senese-pisana affine ai modi di Neruccio di Federigo e al linguaggio artistico di Antonio Veneziano in opere come la *Crocifissione* del Museo Nazionale San Matteo di Pisa²³, ma reso in tono più drammatico. In particolare, analogo appare il rapporto con il busto dal capo reclinato del Cristo, quasi dagli stessi tratti fisionomici, resi come metallici dall'incidenza luministi-

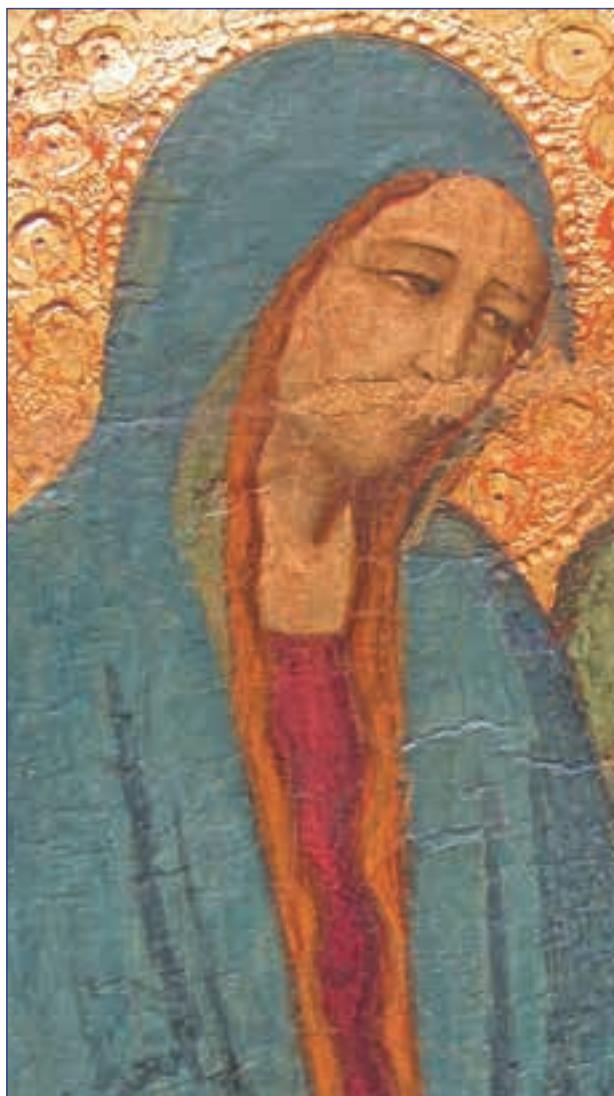


Fig. 14 - Maestro del Polittico di Trapani, *Madonna in trono col Bambino che incorona S. Caterina e Santi* (part. ribaltato di una dolente), fine del XIV - inizi del XV secolo, Museo "A. Pepoli", Trapani.

ca, in cui le ciocche dei capelli a destra mostrano lo stesso ritmo serpentinato scurito ai margini. Di Antonio Veneziano è presente a Palermo il *Ruolo dei Confrati defunti* della confraternita di San Nicolò *lo Reale* di San Francesco, opera firmata e datata 1388, oggi esposta al Museo Diocesano²⁴, ed allo stesso artista è stata attribuita dal Longhi la *Madonna con il Bambino* di Palazzo Abatellis²⁵.

La citata croce dipinta di San Giovanni dei Lebbrosi si distingue invece per la particolarità della figura del Dio Padre nel capocroce superiore con iscrizioni, tratte dai *Vangeli*, solitamente riferite al Figlio. Nel *Vangelo* di Giovanni (1.1) non a caso si legge: «In principio era il Verbo [...] e

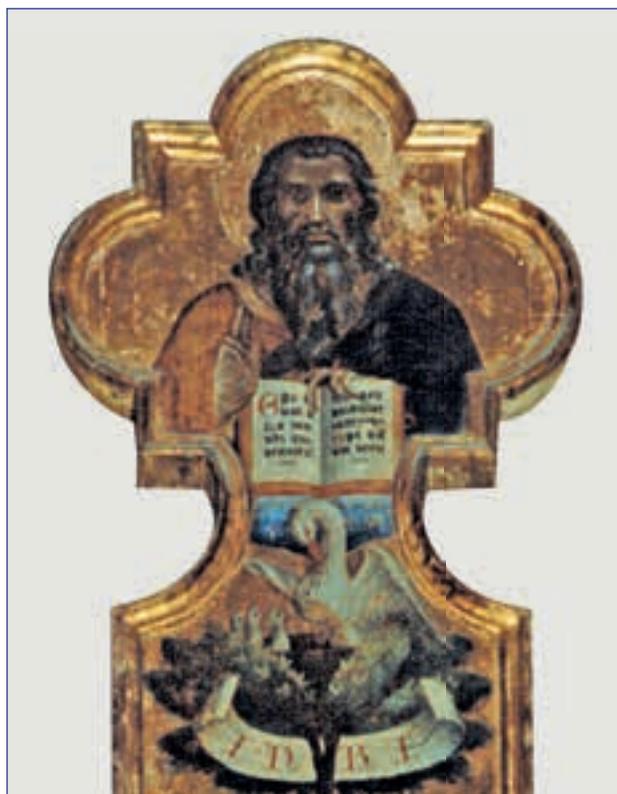


Fig. 15 - Ignoto pittore siciliano, *Croce dipinta con il Redentore e i dolenti* (part. del Dio Padre), metà del XV secolo, chiesa di S. Giovanni dei Lebbrosi, Palermo.

il Verbo era Dio». La figura dell'Eterno Padre, riscontrata in alcune croci astili d'argento dell'Italia centrale, come quella della Collegiata di Sant'Antonino martire a Fara Sabina²⁶, è altresì rilevabile in esemplari dipinti peninsulari, come la croce della Pinacoteca di Bologna di Giovanni da Modena. L'immagine del Dio Padre dai lunghi capelli e dalla barba bianca giunge in Sicilia dalla Toscana, all'inizio del XV secolo, dalla stessa area culturale da cui deriva la ricordata iconografia trinitaria con il Dio Padre che tiene la croce con il Figlio sul cui capo è la colomba dello Spirito Santo, come nel dipinto di Palazzo Abatellis con la *Trinità e l'Annunciazione*, di verisimile importazione toscana, che rimanda ai modi di Giovanni di Nicola, come il suo polittico del Museo di Pisa, in cui si sono riconosciuti influssi di Barnaba di Modena in accezione ligure²⁷. Tale iconografia è presente anche nel trittico attribuito a Neruccio di Federigo dello stesso Museo pisano²⁸ e in diverse cuspidi di trittici siciliani del primo Quattrocento²⁹, compreso



Fig. 16 - Maestro del Polittico di Trapani, *Incoronazione della Vergine tra gli Arcangeli Michele e Raffaele* (part. della Trinità), inizi del XV secolo, Palazzo Abatellis, Palermo.

quelle sopra menzionate, attribuite proprio al Maestro del Polittico di Trapani, che Maria Grazia Palolini definisce Maestro del Polittico Hearst³⁰ (Fig. 16). Da tale iconografia potrebbe anche derivare la presenza della figura del Dio Padre al posto di quella del Redentore proprio in quelle croci dipinte legate ad influssi pisani. Il *Pantokrator*, tanto diffuso nell'iconografia siciliana dei secoli precedenti, viene, dunque, sostituito dal Padre Eterno canuto, secondo un'iconografia che giunge ancora una volta dall'area toscana, e che si incontrerà in altre croci dipinte siciliane, come quella della Cattedrale di Cefalù, affine a questa anche per la tipologia e la forma della croce, anche se dipinta nel recto e nel verso³¹.

Le croci oggi esposte nelle chiese di Santo Spirito e di San Giovanni dei Lebbrosi, dipinte solo nel recto, sono caratterizzate dai capicroce polilobati, con la particolarità di tratti geometrici di congiungimento che li allontanano dai bracci stessi, retti però nell'una e curvilinei nell'altra. I



Fig. 17 - Maestro del Polittico di Trapani, *Madonna in trono col Bambino che incorona S. Caterina e Santi* (part. di S. Giovanni Evangelista), fine del XIV - inizi del XV secolo, Museo "A. Pepoli", Trapani.



Fig. 18 - Maestro del Polittico di Trapani, *S. Giovanni Evangelista* (part.), prima metà del XV secolo, Palazzo Abatellis, Palermo.



Fig. 19 - Maestro del Polittico di Trapani, *S. Giovanni Evangelista* (part.), prima metà del XV secolo, Palazzo Abatellis, Palermo.



Fig. 20 - Ignoto maestro toscaneggiante, *Madonna in trono col Bambino, S. Giovanni Battista e S. Caterina d'Alessandria* (part.), 1420, Museo Diocesano, Palermo.

bracci laterali con smussatura centinata, già presenti in croci come quella dell'Istituto delle Ancelle del Sacro Cuore di Palermo e del Museo Civico di Agrigento, divengono una presenza pressoché costante nelle successive croci dipinte della Sicilia occidentale: da quella, ormai priva dei capiproce, della metà del secolo, di Castronovo, dipinta solo nel recto³², con la figura del Cristo ancora fortemente drammatica, a quella dalla forma più articolata di Cefalù.

La figura di San Giovanni Evangelista della *Croce* di Santo Spirito trova una replica, anche se a figura intera, non solo in uno sportello del polittico di Trapani, ma anche in uno scomparto

del polittico smembrato proveniente dall'oratorio dell'Olivella, già nell'antica chiesa di Santa Caterina all'Olivella di Palermo ed oggi a Palazzo Abatellis, che gli è stato attribuito dal Longhi³³ (Figg. 17-18). Dovrebbe trattarsi di una delle più tarde opere del Maestro per l'inserimento della figura su un prato erboso, ove la presenza di foglie e fiori, oltre alla più moderna impostazione spaziale, rimanda alla cultura del tardo Gotico internazionale³⁴. Il gusto e l'abilità descrittiva della decorazione fitomorfa poteva derivare al Maestro dalla sua possibile attività anche di miniatore, se non a caso a lui sono state riferite da Angela Daneu Lattanzi tutte le carte miniate, esclusa la prima, del codice



Fig. 21 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta con il Redentore e i dolenti* (part. del volto), terza-quarta decade del XV secolo, chiesa di S. Spirito, Palermo.

Consuetudines et statuta Nobilis Civitatis Messanae della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni Qq E 140, proveniente dal mercato antiquario³⁵.

Di una comune cultura fa parte il fondo con prato fiorito che è riemerso, dopo l'accurato restauro scientifico di Mauro Sebastianelli, con tutti i suoi dettagli fitomorfi, ai piedi del *San Giovanni Battista* di uno sportello laterale del trittico della *Madonna in trono con il Bambino* al centro e nell'altro scomparto *Santa Caterina*, datato 1420, oggi esposto al Museo Diocesano, proveniente dalla chiesa della Madonna della Misericordia nel piano di Sant'Anna, riedificata come oratorio dalla compagnia di Santa Maria di Gesù³⁶ (Figg. 19-20). Già Gioacchino Di Marzo³⁷ vi notava affinità con la stessa figura del Precursore presente nel trittico

del Museo Diocesano poi riferito al Maestro delle Incoronazioni³⁸. Lo spiccato gusto toscano nell'ornato geometrico che decora il trono della Vergine ne conferma l'inserimento tra le opere legate al filone toscaneggiante in Sicilia, e nello specifico, dopo il restauro, spinge ad un maggiore accostamento alla pittura del Maestro delle Incoronazioni, altra anonima ed affascinante personalità di artista che non pochi elementi ha affini al Maestro del Politico di Trapani, come consentono di puntualizzare i diversi recenti restauri realizzati da Mauro Sebastianelli (Fig. 21).

Il laboratorio del Museo Diocesano, inserito nel percorso espositivo, si conferma, pertanto, come ulteriore prezioso elemento di interesse per il pubblico nella visita del Museo.

Note

- 1 Cfr. M.C. Di Natale, *Le Croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, introduzione di M. Calvesi, Palermo 1992, scheda n. 10, p. 131. Sono in corso studi di Giovanni Travagliato per appurare se l'opera sia stata commissionata per l'abbazia cistercense di Santo Spirito, ovvero se provenga dall'Ospedale Grande, da luoghi agostiniani od olivetani *ante* 1782, o, infine, se la sua attuale collocazione sia da considerarsi posteriore ai restauri del 1882 di Giuseppe Patricolo. Sulle fondazioni cistercensi a Palermo si veda G. Travagliato, *Enrico Mauceri, i mosaici di Monreale e lo stemma "normanno"*, in *Enrico Mauceri (1869 - 1966): storico dell'arte tra "connoisseurship" e conservazione*, atti del convegno a cura di S. La Barbera, Palermo 2009, pp. 307-316, e relativa bibliografia. Secondo Giovanni Mendola la *Croce* potrebbe identificarsi con quella «imago» già esistente nella chiesa di Santo Spirito nel 1585; cfr. G. Mendola, *I monaci Olivetani a Palermo*, in A. Di Bennardo, S. Grasso, G. Mendola, G. Montana, C. Scordato, V. Viola, *La Chiesa di San Giorgio in Kemonia. Contesti, cronache e committenza*, San Martino delle Scale (Palermo), 2009, pp. 29-30.
- 2 Cfr. M.G. Paolini, scheda n. 4, in *X Mostra di opere d'arte restaurate*, Palermo 1977, pp. 35-38. Il restauro fu allora eseguito da Angelo Cristaudo.
- 3 Cfr. M.C. Di Natale, *Le Croci dipinte...*, 1992, scheda n. 10, p. 131.
- 4 Cfr. M.G. Paolini, scheda n. 4, in *X Mostra...*, Palermo 1977, p. 35 e scheda n. 5, in *Catalogo della XII Mostra di opere d'arte restaurate*, Palermo 1984, p. 16, nota 5. Cfr. pure P. Leone De Castris, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel meridione*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, tomo II, Milano 1986, p. 511, che riferisce la croce al Maestro del Polittico di Trapani in un momento in cui «è fortemente impressionato dagli arrivi pisani e dalle opere napoletane di Niccolò di Tommaso».
- 5 Cfr. M.C. Di Natale, *La pittura pisana del Trecento e del primo Quattrocento in Sicilia*, in *Immagine di Pisa a Palermo*, Atti del Convegno (Palermo, Agrigento, Sciacca 9-12 giugno 1982), Palermo 1983.
- 6 M. Accascina, *Pitture senesi in Sicilia*, in «La Diana», fase. IV, 1930, p. 330.
- 7 *Ibidem*. Per il Maestro del Polittico di Trapani cfr. anche N. Bonacasa, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2006, *ad vocem*, p. 554.
- 8 R. Longhi, *Frammento siciliano*, in «Paragone», a. IV, n. 47, novembre 1953, p. 9. F. Bologna, *Il soffitto della sala Magna allo Steri di Palermo*, Palermo 1975, pp. 136-39. P. Leone De Castris condivide l'ipotesi che il Maestro del Polittico di Trapani «si forma nella fucina del *Tectum depictum* di Palazzo Chiaromonte», cfr. P. Leone De Castris, *Pittura...*, tomo II, 1986, p. 511. Si veda inoltre G. Travagliato, *Un Armorial a tre dimensioni: ricognizione sul soffitto dipinto della Sala dei Baroni nello Steri chiaromontano di Palermo*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli 2006, I, pp. 119-136.
- 9 M.C. Di Natale, *Le Croci dipinte...*, 1992, scheda n. 10 p. 131.
- 10 Cfr. S. Borghesi, L. Bianchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, pp. 54-55. Per Andrea Vanni cfr. C. De Benedictis, *La pittura senese. 1300-1370*, Firenze 1979, p. 51 e Eadem, *Andrea di Vanni d'Andrea*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. I, Roma 1991, pp. 621-622.
- 11 *Ibidem*. Cfr. pure G. Bongiovanni, *Storia di un Maestro nella Sicilia del tardo Medioevo*, in *Il Maestro del Polittico di Trapani. Opere restaurate del Museo Pepoli*, a cura di M. L. Famà e G. Bongiovanni, Trapani 2002, p. 10.
- 12 M.C. Di Natale, *La pittura pisana ...*, in *Immagine di Pisa...*, 1983, p. 279.
- 13 *Ibidem*. Cfr. pure L. Buttà, *La pittura tardogotica in Sicilia. Incontri mediterranei*, Palermo 2008.
- 14 G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo 1899, p. 53.
- 15 G. Bresc Bautier, *Artistes patriciens et confréries. Production et consommation de l'œuvre d'art à Palerme et in Sicile occidentale 1348-1460*, Roma 1979, pp. 80-82. Iohannes Pullastra dipingeva per il notaio Pinus de Ferro, facente parte della Confraternita di San Michele de *Indulciis*, nel 1424. Proprio da questa chiesa proviene il Trittico con l'Incoronazione della Vergine e gli arcangeli Michele e Raffaele di Palazzo Abatellis che la Bresc Bautier (*ibidem*) riferisce al Maestro del Polittico di Trapani.
- 16 La *Madonna del latte* è stata attribuita al Maestro del Polittico di Trapani da S. Bottari, *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, Messina 1954, p. 13. Cfr. pure la relativa scheda di M. Stella in *VII Mostra di opere d'arte restaurate*, Trapani 1970, n. 1, pp. 7-9 e M.C. Di Natale, *La pittura pisana...*, in *Immagine di Pisa...*, 1983, pp. 275-276, che riporta la precedente bibliografia.
- 17 La *Madonna del Fiore*, già riferita a Gaspare da Pesaro dal Di Marzo (*La pittura in Palermo...*, 1899, p. 66) e a Taddeo di Bartolo dall'Accascina (*Pitture senesi...*, 1930), è stata attribuita a Turino Vanni da S. Bottari, *La pittura del Quattrocento...*, 1954, p. 10.
- 18 Cfr. M.C. Di Natale, *La pittura pisana...*, in *Immagine di Pisa...*, 1983, pp. 277-79 e Eadem, *Le Croci dipinte...*, 1992.
- 19 Il Maestro delle Incoronazioni è così definito da G. Vigni e G. Carandente, *Antonello e la pittura del Quat-*

- trocento in Sicilia*, catalogo della mostra (Messina 30 marzo - 25 giugno 1953), Venezia 1953, pp. 46-48 dai suoi polittici di tale soggetto di Palazzo Abatellis e del Museo Diocesano di Palermo. Si veda pure M.C. Di Natale, *La pittura pisana...*, in *Immagine di Pisa...*, 1983, pp. 280-81; Eadem, *Le Croci dipinte...*, 1992, note 2 e 3 del capitolo III e Eadem, *Il Museo Diocesano di Palermo*, introduzione di Mons. G. Randazzo, Palermo 2006 (II ed. 2010), pp. 40-42.
- 20 Cfr. M. Sebastianelli, *infra*.
- 21 Cfr. M.C. Di Natale, *Le Croci dipinte...*, 1992, scheda n. 11, p. 132.
- 22 M.C. Di Natale, *Le croci dipinte...*, 1992, pp. 32-34.
- 23 A. Caleca, *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca*, in *La pittura in Italia*, , tomo I, 1986, fig. 389, p. 254.
- 24 M.C. Di Natale, *Il Museo Diocesano ...*, 2006 (II ed. 2010), pp. 38-39.
- 25 R. Longhi, *Frammento...*, 1953, p. 8.
- 26 L. Mortari, *La croce nell'oreficeria del Lazio dal Medioevo al Rinascimento*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", s. III, II, 1979, p. 290.
- 27 M.G. Paolini, *Pittori genovesi in Sicilia: rapporti tra le culture pittoriche ligure e siciliana*, in *Genova e i Genovesi a Palermo*, atti delle manifestazioni culturali (Genova, 13 dicembre 1978 – 13 gennaio 1979), Genova 1980, p. 44, ritiene che l'*Annunciazione con la Trinità* già nella Badia di Santo Spirito di Agrigento ed oggi esposta a Palazzo Abatellis, possa provenire da Genova. Provenienza pisana ipotizza invece M.C. Di Natale (*La pittura...*, 1983, pp. 275-276). P. Leone De Castris (*Pittura...*, 1986, tomo II, p. 507) considera coerentemente l'opera «prodotto della tarda cerchia genovese di Barnaba». Per il polittico firmato e datato da Giovanni di Nicola del Museo pisano si veda G. Vigni, *Pittura del Due e Trecento nel Museo di Pisa*, Palermo 1950, p. 82, scheda 65, tav. XXIV.
- 28 Per le opere di Neruccio di Federigo del Museo di Pisa si veda G. Vigni, *Pittura...*, 1950, p. 103, schede nn. 90 e 91, tavv. XXXIV e XXXV.
- 29 Tra i diversi trittici del Quattrocento palermitano che presentano nella cuspidale centrale la Trinità sono anche quello ricordato con l'*Incoronazione della Vergine tra gli arcangeli Michele e Raffaele* di Palazzo Abatellis, attribuito al Maestro del Polittico di Trapani, quello nei depositi dello stesso Museo raffigurante l'*Incoronazione della Vergine tra i Santi Pietro e Paolo*, già nella chiesa di San Pietro la Bagnara di Palermo, di modesto artista siciliano che si rifà ai modi del Maestro delle Incoronazioni e ne ricalca anche l'iconografia (in proposito si veda M.C. Di Natale, *La pittura...*, 1983, p. 282, fig. 24, che riporta la precedente bibliografia), e quello con la *Madonna in trono con il Bambino* e in uno sportello laterale *San Giovanni Battista*, mentre l'altro è mancante, del Museo Diocesano di Palermo, proveniente dalla locale chiesa di San Giovanni dei Lebbrosi, opera di anonimo pittore toscaneggiante della fine del XIV secolo (in proposito cfr. M. C. Di Natale, *Il Museo Diocesano ...*, 2006, p. 39).
- 30 M.G. Paolini, scheda n. 6, in *XII Catalogo di opere d'arte restaurate (1978-81)*, Palermo 1984, p. 29.
- 31 Cfr. M.C. Di Natale, *Le Croci dipinte...*, 1992, scheda n. 14, pp. 134-136.
- 32 Cfr. M.C. Di Natale, *Le Croci dipinte...*, 1992, scheda n. 12, p. 133.
- 33 R. Longhi, *Frammento...*, 1953, pp. 9-10.
- 34 M.C. Di Natale, *La pittura pisana...*, in *Immagine di Pisa...*, 1983, p. 279, che riporta la precedente bibliografia.
- 35 A. Daneu Lattanzi, *La Miniatura*, in *La cultura in Sicilia nel Quattrocento*, Roma 1982, pp. 120 e 128-131 e *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, Palermo 1984, p. 186. Cfr. pure M. C. Di Natale, *Un codice francescano del Quattrocento e la miniatura in Sicilia*, n. 1, "Quaderni dell'Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia", premessa di M. Calvesi, Palermo 1985, p. 16.
- 36 Cfr. M.C. Di Natale, *Il Museo Diocesano...*, 2006 (II ed. 2010), pp. 42-45.
- 37 G. Di Marzo, *La pittura...*, 1899, p. 54.
- 38 G. Vigni e G. Carandente, *Antonello...*, 1953, pp. 46-48. Cfr. pure M.C. Di Natale, *Il Museo Diocesano...*, 2006 (II ed. 2010), pp. 40-42.

Il restauro della Croce dipinta del Maestro del Polittico di Trapani

Mauro Sebastianelli

Collocazione	Chiesa di S. Spirito, Cimitero di S. Orsola, Palermo
Soggetto	<i>Crocifissione con il Redentore e i dolenti</i>
Oggetto	Croce lignea dorata e dipinta
Tecnica	Tempera proteica su supporto ligneo
Datazione	Terza-quarta decade del XV secolo
Autore	Maestro del Polittico di Trapani (attr.)
Misure	271 x 205 x 7,5 cm

Descrizione dell'opera

La croce intagliata e dipinta sul recto presenta alle estremità quattro capicroce polilobati entro i quali sono raffigurati il Redentore, la Vergine, San Giovanni e il teschio di Adamo, mentre al centro si staglia la figura del Cristo Crocifisso. Inoltre, lungo tutto il perimetro del manufatto, è applicata una cornice lignea modanata e dorata (Fig. 1).

Il Cristo viene presentato con un perizoma bianco trasparente e con la corona di spine in testa su una croce nera dipinta su fondo dorato, che riporta sulla colonna il cartiglio rosso con l'acronimo I.N.R.I. La grande aureola è caratterizzata da una raffinata decorazione realizzata con l'alternanza di fasce rosse dipinte e dorate, queste ultime arricchite da una minuziosa lavorazione floreale mediante ceselli e punzoni.

Il capocroce superiore presenta l'immagine del Redentore benedicente con il libro aperto sulla mano sinistra. Anche in questo caso l'aureola è caratterizzata dall'alternanza di fasce rosse dipinte su un fondo dorato finemente cesellato e decorato con punzone floreale.

Al di sotto, nella parte alta della colonna, viene raffigurata la scena del pellicano che nutre i piccoli con il suo stesso corpo sopra un cespuglio fiorito.

Nei due capicroce del braccio orizzontale è rappresentata la *Deesis* con la Madonna dolorosa alla destra del Cristo e San Giovanni Evangelista alla sua sinistra; la Vergine ha i capelli sciolti ed è

avvolta da un mantello scuro che le copre anche il capo e che nasconde l'abito rosso, mentre San Giovanni indossa un abito scuro coperto da un mantello rosso. Entrambe le figure presentano due aureole simili interamente dorate e arricchite da una decorazione omogenea realizzata con ceselli e punzoni dalla forma floreale.

Infine, entro il capocroce inferiore, è raffigurato il teschio di Adamo all'interno di una grotta.

Tecniche esecutive

Lo studio delle tecniche esecutive e dei materiali costitutivi di un manufatto rappresenta il momento preliminare e al tempo stesso indispensabile per la conoscenza di ogni opera,

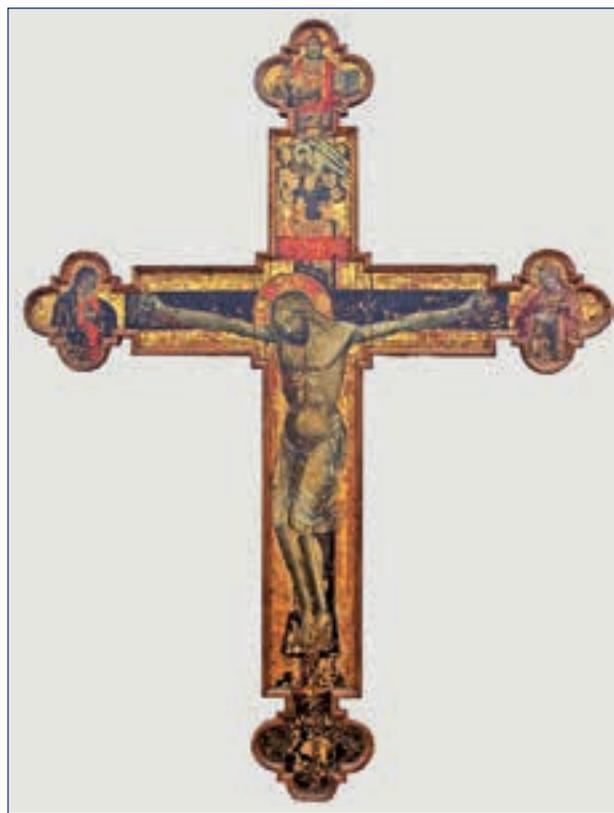


Fig. 1 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, generale prima dell'intervento di restauro.

diventa quindi una fase fondamentale quando ci si accinge ad operare un corretto intervento conservativo. In secondo luogo, attraverso tale studio, è possibile rilevare quei dati specifici sulle modalità di impiego dei materiali che contraddistinguono il fare pittorico di un artista, rendendo così possibile, tramite opportuni confronti, la caratterizzazione della produzione di una scuola o di un territorio in un determinato periodo storico.

Struttura di sostegno e supporto

Il supporto dell'opera è composto dall'assemblaggio di nove elementi lignei a sezione radiale: due assi principali che costituiscono la colonna e il braccio orizzontale della croce e sette inserti di cui due applicati nelle estremità polilobate del braccio orizzontale, uno nella parte destra del capocroce inferiore e quattro quadrangolari che formano gli angoli in corrispondenza dell'incrocio tra le due assi principali (Fig. 2).

I due bracci della croce perfettamente lisciati e piallati sono uniti tra loro da un incastro a mezzo legno¹ ricavato sul verso dell'asse verticale e sul recto di quello orizzontale, e vincolato mediante cinque chiodi ribattuti a sezione quadrangolare a testa tonda infissi dal recto, ancora visibili per il sollevamento circolare degli strati pittorici (Fig. 3). L'asse orizzontale misura 205 x 31,5 cm, mentre quello verticale, di forma trapezoidale, misura 271 x 31,5 cm nella parte superiore, in prossimità del pellicano, e 34,5 cm nella parte inferiore, in corrispondenza del corpo del Cristo. L'ampiezza dei capicroce di entrambi i bracci raggiunge i 42 cm, lo spessore delle assi dipinte misura 2,8 cm, mentre le cornici 1,8 cm circa.

I due inserti, applicati lungo le estremità polilobate del braccio orizzontale, sono vincolati da chiodi a sezione quadrangolare con testa tonda visibili lungo lo spessore del supporto; quello posto nel capocroce inferiore non presenta un ancoraggio tramite chiodi ma, date le ridotte dimensioni, si ipotizza la presenza di cavicchi lignei interni e colle. Similmente i quattro inserti lignei quadrangolari hanno la stessa modalità di ancoraggio.

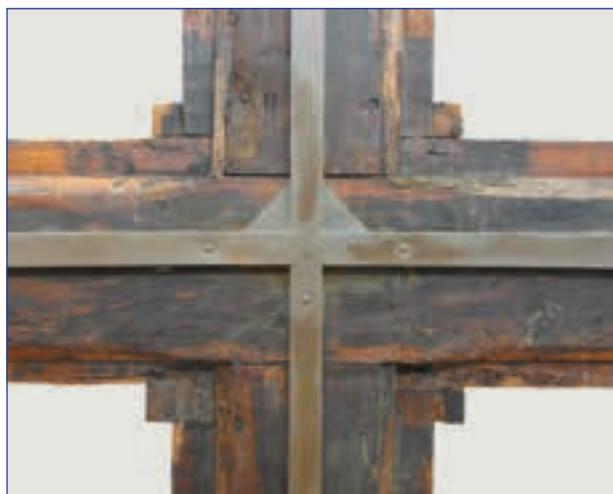


Fig. 2 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare dal verso dell'incrocio a "mezzolegno" delle assi principali del supporto e della controcroce.



Fig. 3 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare dell'aureola del Cristo, sollevamento degli strati pittorici in corrispondenza di un chiodo a testa tonda.



Fig. 4 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, micrografia al MO della sezione radiale di un campione del supporto ligneo identificato come legno di pino.

Sul verso dell'opera è presente una struttura di sostegno costituita da una traversatura o controcroce che ha la medesima lunghezza delle assi, una larghezza di 23 cm, inferiore rispetto al supporto, e uno spessore medio di 3 cm. Tale sistema di traversatura è composto da due assi a sezione trapezoidale unite anche in questo caso da un incastro a mezzo legno, ricavato sul recto della traversa orizzontale e sul verso di quella verticale, e vincolate al supporto tramite chiodi a testa tonda inseriti dal verso. L'osservazione a luce radente mostra, in questo caso, i segni lasciati dalle asce e dalle pialle per la sgrossatura delle superfici della struttura di sostegno.

Gli elementi del supporto sono stati realizzati in legno di pioppo, genere *Populus*, famiglia delle *Salicaceae*² (Fig. 4), in modo non dissimile dalla prassi comune che prevedeva l'uso di questa essenza lignea in considerazione della sua facile reperibilità ed agevole lavorabilità, mentre per la traversatura è stato riscontrato legno di quercia.

La cornice lignea concava posizionata sul recto, che racchiude e delimita l'opera, è ancorata mediante sottili chiodi ribattuti sul verso.

L'originario sistema di sospensione della croce era affidato a tre ganci metallici, probabilmente ad occhio, posizionati tra il supporto e le traverse all'estremità dei bracci destro, sinistro e superiore della croce; nel precedente intervento di restauro è stato sostituito dall'applicazione sul verso di una sottile croce tubolare metallica a sezione quadrangolare che presenta alle estremità delle placche metalliche di sostegno; questa è composta da tre regoli di diversa lunghezza, larghi 7 cm, spessi 3 cm e saldati tra loro all'incrocio dei due bracci della croce, inoltre è vincolata al supporto ligneo per mezzo di viti metalliche, poste sia sui regoli che sulle placche, e su di essa sono presenti tre anelli metallici che assolvono la funzione di un nuovo sistema di sospensione.

Strati preparatori e pittorici

Le capacità tecniche, nonché la preparazione teorica dell'artista, sono evidenziate dall'accuratezza manifestata nella scelta e nell'applicazione dei

materiali costitutivi, con particolare attenzione alla tradizione artistica e culturale, consolidata nell'Italia centrale dalla produzione dei principali maestri toscani³ e testimoniata dalle numerose fonti artistiche coeve. In tal senso il cosiddetto Maestro del Polittico di Trapani ha manifestato in quest'opera un particolare interesse nella scelta delle modalità da seguire ai fini di una più lunga conservazione del manufatto limitando così le forme di alterazione già note e direttamente legate alla natura dei materiali costitutivi⁴.

L'opera presenta un' "impannatura" in tela di lino molto serrata ad armatura "tela"⁵ applicata con colla animale direttamente sul supporto ligneo e la cui presenza è stata riscontrata all'interno di una lacuna in corrispondenza di una delle committiture. In tal modo si può ipotizzare che l'artista abbia applicato la tela solamente lungo le giunzioni delle assi costituenti il supporto anche se non si può riportare con certezza la sua estensione al di sotto degli strati pittorici. L'impiego dell'impannatura, ampiamente consigliato anche dalle fonti artistiche antiche⁶, ha il triplice scopo di ridurre le irregolarità del legno, attutire le sollecitazioni meccaniche lungo le committiture e offrire una maggiore adesione agli strati successivi. La pratica dell'impannatura, ritenuta impropriamente una procedura della tecnica medievale, risulta impiegata, già in epoca tardo ellenistica e romana e per la realizzazione della figura del Salvatore del *Sancta Sanctorum* di Roma.

L'opera presenta inoltre l'"ammannitura", costituita da almeno due strati di un impasto di gesso e colla animale stesi a pennello dello spessore medio di 2 mm di colore ocra (Fig. 5). Cennino Cennini descrive la tecnica dell'ammannitura raccomandando la stesura di almeno due strati di preparazione, uno composto essenzialmente da gesso grosso, l'altro da gesso sottile. Il primo strato è più grossolano e di spessore maggiore, con una più ricca quantità di legante proteico per legarsi meglio al supporto rispetto allo strato più superficiale di gesso sottile, caratterizzato da una granulometria più fine e una quantità minore di legante, adatto a ricevere la pittura o il bolo per la doratura⁷.



Fig. 5 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, macrofotografia degli strati preparatori in corrispondenza dei piedi del Cristo.



Fig. 6 - Maestro del Polittico di Trapani, *Polittico*, Museo "A. Pepoli", Trapani, particolare del disegno preparatorio realizzato a pennello.



Fig. 7 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare a luce radente delle incisioni realizzate mediante compasso per delineare l'aureola del San Giovanni Evangelista.



Fig. 8 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare a luce radente delle incisioni realizzate a mano libera per la costruzione del perizoma del Cristo.

Tradizionalmente la tecnica della pittura medievale su tavola prevedeva la realizzazione del disegno preparatorio, su uno strato particolarmente liscio, bianco e impermeabilizzato, tramite differenti modalità: si utilizzava il carbone di salice per le campiture dei volumi e per le ombreggiature dei visi e delle pieghe, poi una volta spolverato il disegno veniva rinforzato con inchiostro o pigmento stemperato in acqua, fase in cui potevano essere effettuate le prime ombreggiature, oppure potevano essere realizzate le incisioni di riferimento (Fig. 6). Nel nostro caso la Croce presenta delle incisioni dirette realizzate per mezzo di una punta metallica, tracciate secondo due modalità distinte: per le

linee geometriche sono stati impiegati strumenti di precisione quali il regolo per la definizione della croce e il compasso o sesto per la realizzazione delle aureole (Fig. 7), mentre le incisioni a mano libera sono state impiegate per diversificare le aree destinate alla doratura da quelle sottoposte alla successiva fase policroma. Queste linee di riferimento sono state largamente utilizzate dall'autore per i profili anatomici e le pieghe delle vesti (Fig. 8), altresì per conferire maggiore realismo alle decorazioni floreali delle aureole⁸. In questo caso l'autore ha eseguito una delicata e vibrata incisione per impreziosire il fogliame dorato dell'aureola del Cristo realizzato precedentemente con ceselli e punzoni,



Fig. 9 - Maestro del Polittico di Trapani, *Incoronazione della Vergine tra gli Arcangeli Michele e Raffaele*, Palazzo Abatellis, Palermo, incisioni realizzate con compasso e a mano libera.

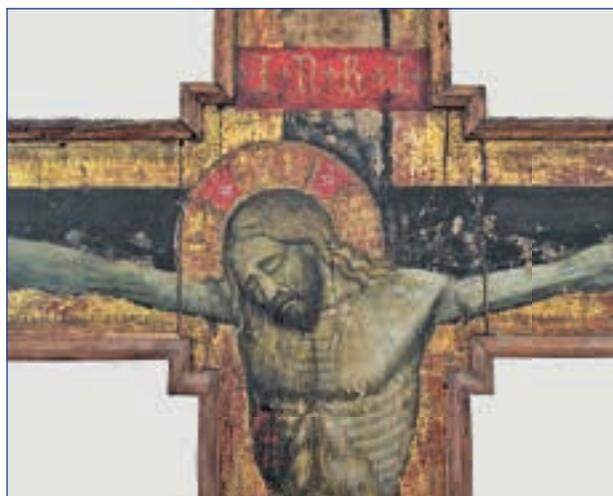


Fig. 10 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare delle profonde abrasioni della doratura e della pellicola pittorica.



Fig. 11 - Maestro del Polittico di Trapani, *S. Giovanni Evangelista*, Palazzo Abatellis, Palermo, particolare della doratura e della cesellatura.

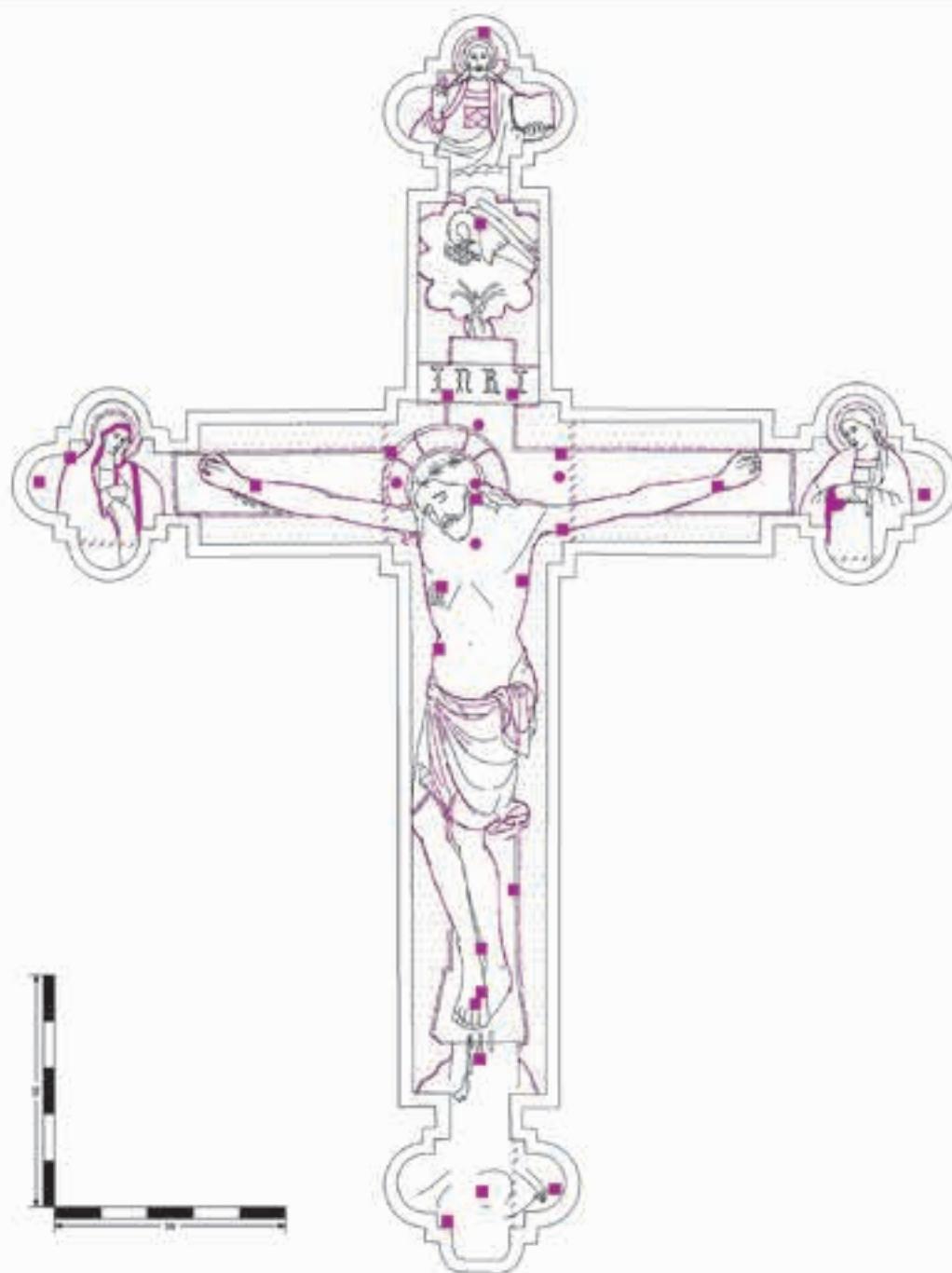


Fig. 12 - Maestro del Polittico di Trapani, *Madonna del Fiore*, Palazzo Abatellis, Palermo, particolare della doratura e della cesellatura.

modalità riscontrata anche in corrispondenza delle aureole di alcuni angeli presenti nei due Polittici a lui attribuiti conservati rispettivamente nel Museo Regionale di Palazzo Abatellis di Palermo e nel Museo Regionale "A. Pepoli" di Trapani (Fig. 9), e nelle aureole delle figure del Polittico raffigurante la *Trasfigurazione di Cristo tra i Santi Pietro, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Giacomo Maggiore*, già a New York nella collezione Hearst, oggi smembrato. La stesura pittorica risulta infatti perfettamente corrispondente a molte delle incisioni presenti, come riportato nel rilievo grafico di riferimento (Tavola 1.1), a testimonianza dell'alta qualità tecnica del manufatto e della univocità del-

la mano, come da altri punti di vista sottolineato da Maria Concetta Di Natale *infra*.

L'opera, del tutto conforme alle modalità tecniche impiegate tradizionalmente nei secoli XIV e XV, presenta un fondo oro realizzato mediante la tecnica "a guazzo" che prevede l'applicazione della foglia d'oro su un leggero strato levigato di bolo rosso armeno, un'argilla amalgamata con colla di coniglio e stesa uniformemente a pennello (Fig. 10). L'impiego di questo materiale come strato preparatorio della doratura è necessario per numerosi aspetti: in primo luogo il colore rosso conferisce una tonalità ancora più calda e intensa alla foglia metallica soprastante, generalmente bat-



 Giunzioni delle assi

 Chiodi con testa esterna, per l'incastro a mezzo legno del supporto ligneo

 Chiodi con testa interna per il vincolo supporto - struttura di sostegno

 Incisioni realizzate con l'ausilio di strumenti: compasso e regoli

 Incisioni realizzate a mano libera

 Doratura a guazzo con lavorazione a ceselli e punzoni

 Aree di decorazione con doratura a missione

• *Impannatura* in corrispondenza delle giunzioni delle assi

• *Ammannitura* su tutta la superficie

• Bolo rosso arsenico in corrispondenza della doratura a guazzo

• *Inprimitura* con verdaccio in corrispondenza degli incamati



Fig. 13 - Maestro del Polittico di Trapani, *S. Giovanni Evangelista*, Palazzo Abatellis, Palermo, macrofotografia dei ceselli di 2 mm. e < 1 mm.

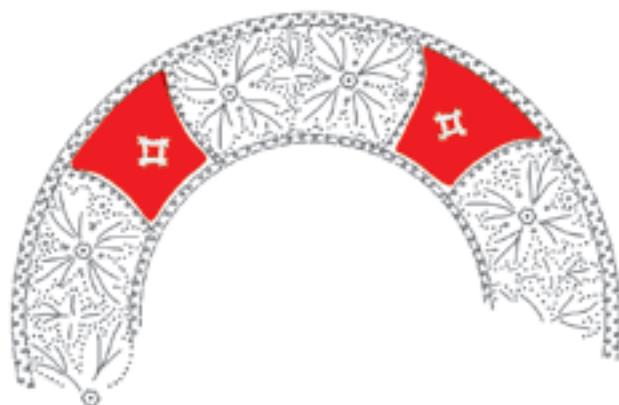
tuta fino ad ottenere uno spessore “sottilissimo”¹⁰; inoltre la particolare struttura fine ed elastica del bolo¹¹ garantisce un supporto ideale per le successive operazioni di “brunitura”¹² e di “cesellatura”: la prima è necessaria per ottenere una superficie particolarmente brillante e omogenea, mentre la seconda con funzione decorativa prevede la realizzazione di motivi ornamentali sul fondo oro tramite l’uso di “punzoni e ceselli” di diversa forma e dimensione (Figg. 11-12). L’uso di tali strumenti era pratica comune tra gli artisti, sempre più attratti da specifici studi utili per l’elaborazione personale di nuovi modelli decorativi tanto da essere ripetuti in tutta la produzione pittorica e considerati oggi un indispensabile strumento per l’eventuale attribuzione o datazione di manufatti appartenenti a una bottega o ad un autore (Tavola 1.3).

Anche in questo caso il Maestro del Polittico di Trapani ha impiegato due ceselli e due punzoni, che si riscontrano su altre opere a lui attribuite. I due ceselli individuati sono a testa piena emisferica dal diametro rispettivamente di 2 mm come decoro individuale (Fig. 13) e < 1 mm per la granulazione¹³ delle aree risparmiate dai motivi decorativi e dai punzoni (Fig. 14). A tale proposito, l’intero corpus pittorico che la critica assegna al Maestro del Polittico di Trapani è stato in questa occasione indagato al fine di classificare la preziosa lavorazione della foglia dorata. Si può affermare che l’autore

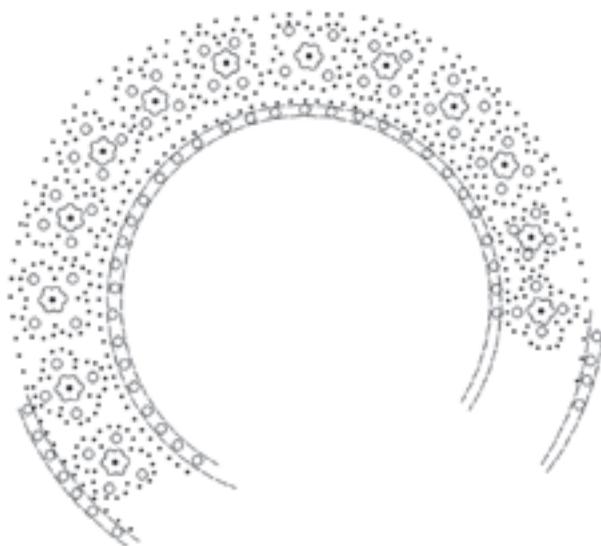


Fig. 14 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, macrofotografia dei ceselli di 2 mm. e < 1 mm.

ha fatto uso della “granulazione a rilievo” per definire le lumeggiature di alcune vesti, presenti nel polittico dell’*Incoronazione della Vergine tra gli Arcangeli Michele e Raffaele*, e della coppa che si vede nella *Madonna del fiore* (entrambe conservate nel Museo Regionale di Palazzo Abatellis di Palermo) e nel *Polittico* del Museo Pepoli di Trapani; mentre la “granulazione a disteso” è stata riscontrata per la campitura di fondo di molte aureole successivamente impreziosite da punzoni ricorrenti, in particolare nel *Polittico* e nel *San Giovanni Evangelista* dell’Abatellis, così come nel *Polittico* e nella *Madonna in trono con Bambino e angeli*, conservate al Pepoli. Il primo punzone individuato ha una forma floreale a sei petali dal diametro complessivo di 7 mm (Fig. 15). Questo punzone è stato riscontrato anche in altre opere del Maestro e diffusamente utilizzato per l’arricchimento delle aureole degli angeli, e delle vesti: nelle bordure così come per l’imitazione degli inserti ricamati applicati. Per la particolare forma e per le dimensioni può essere ricondotto, senza ombra di dubbio, al punzone impiegato sulle aree dorate della tavola raffigurante *San Nicola in Cattedra*, di ambito senese, conservata nel Museo Regionale di Palazzo Abatellis di Palermo, e al punzone 568 rilevato da E. Skaug in alcune opere di Lorenzo Monaco († 1425) e di Lorenzo di Niccolò († 1412)¹⁴. Il secondo punzone ha una forma circolare cava di 1 mm di diametro presente



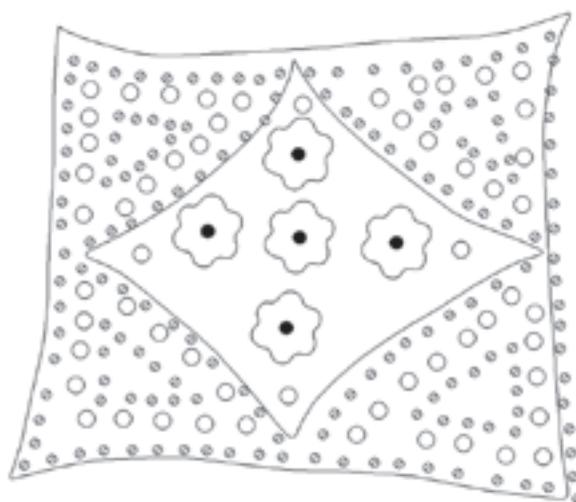
Particolare dell'aureola del Cristo



Particolare dell'aureola di S. Giovanni Evangelista



Particolare dell'aureola del Padre Eterno



Particolare della decorazione della veste del Padre Eterno

-  a) Cesello a testa emisferica piena con $\varnothing < 1$ mm
-  b) Cesello a testa emisferica piena con $\varnothing = 2$ mm
-  c) Punzone circolare cavo con $\varnothing = 1$ mm
-  d) Punzone di forma floccale con $\varnothing = 7$ mm

-  Incisioni realizzate con l'ausilio di strumenti: compasso e regoli
-  Incisioni realizzate a mano libera
-  Pigmento rosso
-  Pigmento bianco



Fig. 15 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, macrofotografia del punzone floreale di 7 mm in corrispondenza della cornice perimetrale.



Fig. 16 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, macrofotografia del punzone di forma circolare cava di 1 mm in corrispondenza della veste del Padre Eterno

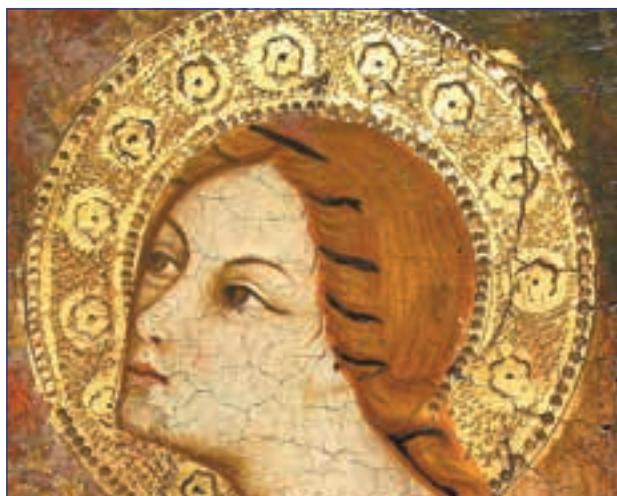


Fig. 17 - Maestro del Polittico di Trapani, *Madonna in trono con Bambino e angeli*, Museo "A. Pepoli", Trapani, particolare della cesellatura.



Fig. 18 - Maestro del Polittico di Trapani, *Incoronazione della Vergine tra gli Arcangeli Michele e Raffaele*, Palazzo Abatellis, Palermo, particolare della cesellatura della Vergine.

solo nella figura del Redentore (Fig. 16). Attraverso la combinazione di soli quattro strumenti l'artista è stato in grado di realizzare nove diversi motivi decorativi (geometrico e floreale) riproposti anche in altre opere, alcuni di maggiore estensione rispetto ad altri; tali decorazioni ornano le aureole e le vesti delle figure rappresentate (Figg. 17-18), mentre una fascia continua delimita perimetralmente la campitura cromatica della croce (Fig. 19).

Gli strati pittorici sono stati realizzati mediante la tecnica "a tempera", utilizzando il tuorlo d'uovo¹⁶ come legante proteico.

L'artista ha effettuato inizialmente delle tonalità di base, che influenzano cromaticamente

le successive stesure pittoriche. Nel caso specifico degli incarnati, e in particolar modo per il corpo del Cristo è stato impiegato il cosiddetto verdaccio (Fig. 20), un' "imprimatura" composta dalla mescolanza di pigmenti di differenti tonalità necessarie a conferire un effetto livido che affiora attraverso la trasparenza delle successive campiture che definiscono le ombre e le lumeggiature del corpo ottenute con notevoli quantità di biacca (Fig. 21). Il cartiglio rosso con l'acronimo INRI costituito da una base di cinabro e biacca e ombreggiato con lacca rossa si staglia su una croce scura realizzata con terre brune e nero (Figg. 22-23). La tecnica di ombreggiatura impiegata per la definizione dei



Fig. 19 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, macrofotografia della decorazione perimetrale realizzata con ceselli.



Fig. 20 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare del verdaccio e delle lumeggiature degli incarnati.



Fig. 21 - Maestro del Polittico di Trapani, *Incoronazione della Vergine tra gli Arcangeli Michele e Raffaele*, Palazzo Abatellis, particolare del verdaccio, frammento pittorico della predella centrale.



Fig. 22 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare prima dell'intervento di restauro.



Fig. 23 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare dopo l'intervento di restauro.



Fig. 24 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, San Giovanni Evangelista dopo l'intervento di restauro.

mantelli del Redentore e di San Giovanni (Fig. 24), caratterizzati da un maggiore uso di cinabro per il primo e di lacca per il secondo, prevede l'impiego di pigmenti completamente saturi per le pieghe e progressivamente schiariti con bianco di piombo per le lueggiate, come ampiamente descritto dal Cennini. La campitura del manto della Vergine e della veste del San Giovanni sono realizzate con azzurrite probabilmente stemperata in colla animale¹⁷. Sono presenti inoltre le tonalità più comuni quali le terre, l'ocra e il bianco di piombo.

Infine l'artista ha impreziosito la composizione pittorica rifinando le vesti con oro applicato "a missione", tecnica che prevede la realizzazione del disegno dorato a pennello mediante un adesivo organico, sopra il quale veniva fatta aderire la foglia d'oro. Originariamente anche la cornice perimetrale presentava una doratura a guazzo, oggi non più riscontrabile. Tale ipotesi è sostenuta dal ritrovamento di un frammento di 6 mm ca. di doratura in corrispondenza della lunetta superiore sull'estremità trilobata destra della croce.

Stato di conservazione

Ad una prima e generale osservazione del manufatto risulta evidente un'eterogenea condizione conservativa. La struttura lignea, oggetto di un precedente intervento di risanamento, si presenta in un discreto stato di conservazione, mentre la superficie pittorica risulta interessata da numerose e profonde abrasioni che hanno alterato e indebolito la corretta lettura del soggetto rappresentato (Tavola 2). Fortunatamente il precedente intervento di restauro ha garantito le condizioni coesive e adesive del film pittorico e dello strato preparatorio.

L'opera presenta tuttavia molteplici forme di alterazione. Alcune di esse sono da ricondurre al normale invecchiamento dei materiali costitutivi e all'ambiente in cui l'opera è stata conservata: è noto infatti che il microclima influenza i movimenti del supporto ligneo, fortemente contrastati dall'elevata qualità tecnica costruttiva, mentre le condizioni sfavorevoli di umidità, temperatura e illuminazione possono essere la causa scatenante



Fig. 25 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare dal verso dei fori di sfarfallamento.

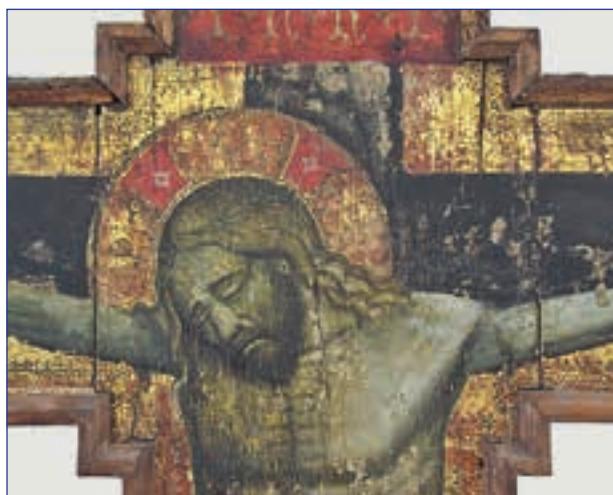
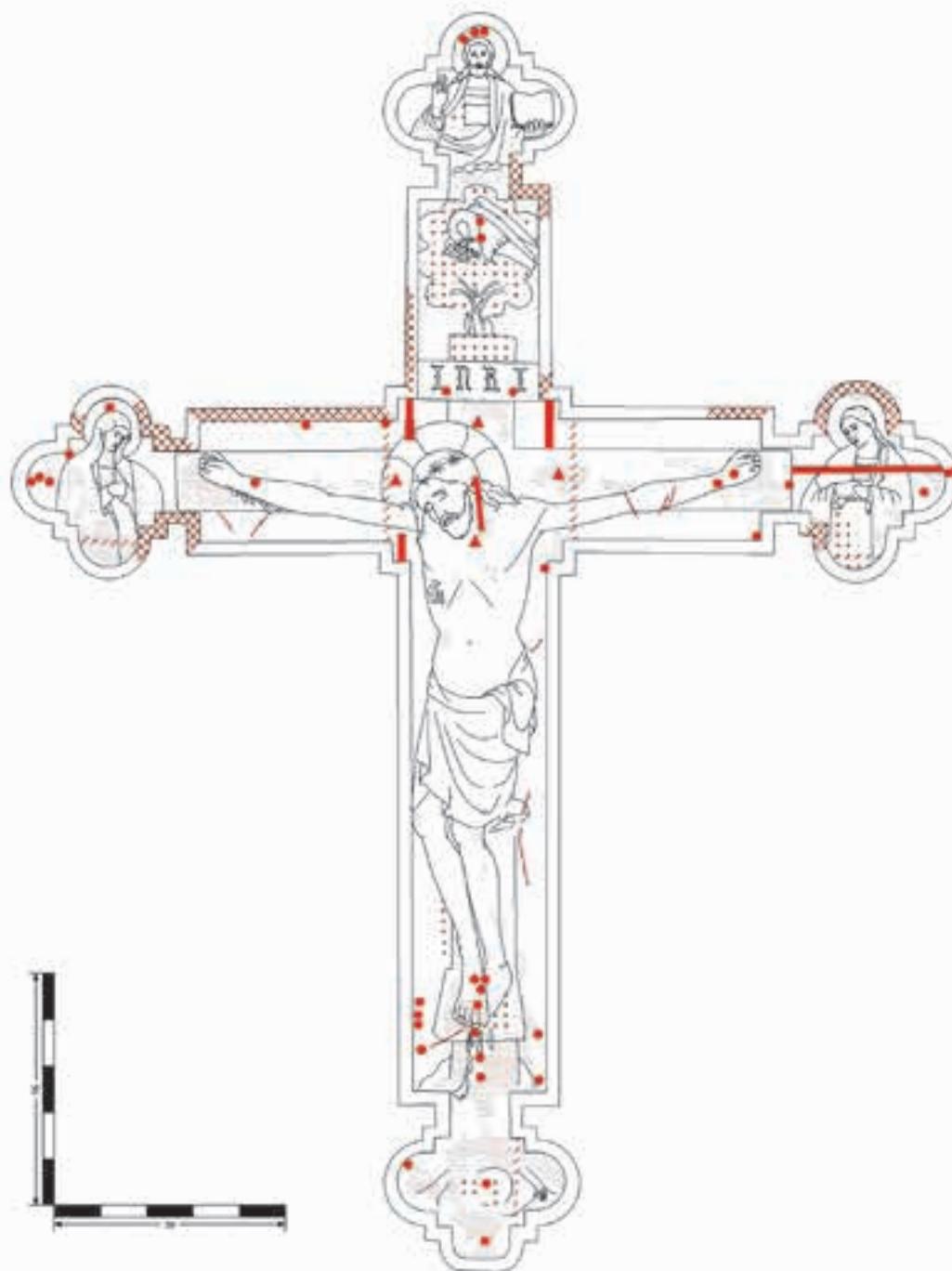


Fig. 26 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare delle lesioni corrispondenti alla commettiture delle assi.



Fig. 27 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, lacune della pellicola pittorica in corrispondenza dei piedi del Cristo.



 Sconnessure

 Lacune del supporto ligneo dovute all'attacco biologico

 Lesioni

 Fori da chiodo

 Lacune degli strati pittorici e preparatori di grandi dimensioni

 Aree di lacune degli strati pittorici e preparatori di piccola e media estensione

 Graffi

 Sollevamenti degli strati pittorici

• Fori di sfarfallamento e gallerie scavate da insetti xilofagi (spessore della croce)

• Crettature della p. p. di origine meccanica con andamento regolare

• Abrasioni

• Deposito superficiale coerente e incoerente



Fig. 28 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, lacune della pellicola pittorica in corrispondenza dei fiori.



Fig. 29 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, abrasioni sulla mano destra del Cristo.

di alcune forme di degrado biologico. I fattori antropici hanno condizionato in maggior misura lo stato di conservazione del manufatto; infatti una manutenzione non adeguata, di certo aggravata dal posizionamento dell'opera all'interno della chiesa (sospesa a 13 metri dal suolo), e gli interventi di restauro, precedenti a quello del 1975, che col tempo hanno finito per infragilire il manufatto¹⁸. Già al momento della costruzione delle tavole i singoli componenti subiscono mutamenti di forma e struttura. La stesura degli strati preparatori e pittorici con conseguente immissione di umidità e di materiali dalle differenti caratteristiche fisiche creano fattori di per se in contrasto a cui segue un periodo di assestamento.

Le tavole dipinte generalmente più protette sul recto, sviluppano flussi di scambio di umidità soprattutto sulla faccia posteriore e sulle testate. Ciò dà origine a deformazioni diversificate sulle due superfici spesso permanenti. In tali casi le complesse strutture di sostegno permettono di assorbire e distribuire meglio queste sollecitazioni che giungono in minor misura a coinvolgere gli strati preparatori¹⁹. Sul legno del supporto, della cornice perimetrale e in parte delle traverse si riscontra un esteso attacco di insetti xilofagi, ormai non più attivo; sono ancora visibili i fori di sfarfallamento, sia sulle superfici lignee che sugli strati pittorici, e le gallerie, individuabili dalle lacune del

supporto (Fig. 25). Testimonianze di passati interventi sull'opera sono costituite da inserti in legno di abete, alcuni finalizzati a risanare il legno delle traverse e del supporto, altri a sostituire quasi interamente la cornice perimetrale. Di quest'ultima sono presenti solo piccoli frammenti originali in corrispondenza dei capicroce polilobati.

I movimenti naturali del legno e la particolare tecnica costruttiva hanno prodotto due tipologie di degrado differenti ma visivamente simili sulla superficie cromatica. Tali movimenti hanno provocato un distacco delle committiture fra le assi principali del supporto, che si manifestano come due fessure verticali sul braccio orizzontale della croce, in corrispondenza dell'incastro con la colonna (Fig. 26). Questi distacchi sono presenti anche fra le assi maggiori del supporto e i tre inserti posti sulle estremità polilobate. Da ricondurre all'originario sistema di ancoraggio, necessario per sospendere la croce, sono alcune fessurazioni visibili in corrispondenza dei tre capicroce superiori.

L'intera superficie è inoltre interessata da lacune di diversa estensione e profondità. Alcune di piccola e media estensione sono presenti uniformemente sia sugli strati pittorici che su quelli preparatori. In particolare si riscontrano diffusamente nella zona inferiore del dipinto (Fig. 27). Le lacune di grande estensione interessano gli strati pittorici e parte di quelli preparatori. Le mancanze più estese sono lo-

calizzate sulla parte sommitale della croce dipinta, al di sopra dell'acronimo INRI, in corrispondenza della decorazione floreale dell'arbusto sul quale è poggiato il nido del pellicano. Le mancanze seguono il profilo dei fiori, di cui è possibile distinguere ancora alcuni petali, e sono da ricondurre probabilmente alla natura stessa del pigmento impiegato (Fig. 28).

Inoltre i movimenti del legno e la pressione di alcuni chiodi ribattuti sul recto a sezione quadrata hanno prodotto la caduta degli strati pittorici e preparatori rendendo le lacune simili a fori dalla forma allungata.

Certe lacune di piccola estensione, così come alcuni fori di sfarfallamento, presentano dei risarcimenti in cera relativi ad un antico intervento di manutenzione, mentre altri non risultano stuccati. Tale condizione suggerisce la possibilità che l'opera abbia subito più infestazioni che si sono succedute nel tempo. Le cinque teste tonde dei chiodi originali impiegati per rinforzare l'incastro delle due assi maggiori sono visibili sottoforma di sollevamenti degli strati pittorici.

La parte inferiore della croce, nella zona compresa fra le caviglie del Cristo e il teschio, è interessata dalla presenza di fori da chiodo posizionati verticalmente lungo la parte centrale, che coinvolgono sia gli strati superficiali che il supporto ligneo. La presenza di tali fori e il loro posizionamento lungo una linea verticale induce a ipotizzare che in passato la croce non fosse sospesa ma fissata tramite chiodi ad una base posta sull'altare.

L'intera superficie dell'opera è interessata da cretture di origine meccanica degli strati superficiali, con andamento lineare che segue le fibre del supporto ligneo sottostante. Tale crettatura provoca sulla superficie pittorica un serrato reticolo, in alcuni casi interessato da accumuli di polvere e deposito coerente.

Probabilmente ripetute puliture aggressive operate in passato hanno provocato estese abrasioni che hanno impoverito le finiture in oro e le lumeggiature lasciando a vista estese porzioni delle cromie sottostanti (Fig. 29). Inoltre la superficie pittorica presenta numerosi graffi localizzati principalmente sul braccio sinistro e sul torace del Cristo.

Interventi precedenti

È indubbio che le opere d'arte sono state interessate da numerosi interventi di rinnovamento, manutenzione e restauro. I primi miravano prevalentemente a restituire al manufatto un aspetto sempre nuovo attraverso pratiche ed operazioni traumatiche e non sempre rispettose della materia, in relazione alle mode e alle esigenze funzionali che spesso si alternavano nel corso dei secoli. Altri interventi rientravano nella semplice manutenzione, spesso effettuata attraverso spolverature o riverniciature rigeneranti. Altri ancora, più recenti, si configuravano come veri e propri restauri per mezzo di puliture e reintegrazioni fino a complete sostituzioni delle parti degradate, in un'ottica di conservazione e salvaguardia dell'opera²⁰.

Nello specifico il manufatto in esame ha subito nel tempo un restauro documentato e almeno altri due dei quali si riportano notizie nella relazione dell'ultimo intervento effettuato intorno al 1975²¹. La nota, elaborata dall'autore del restauro, fornisce delle informazioni circa due interventi effettuati uno nel XIX secolo, che ha previsto una ridipintura dell'anca del Cristo, e un altro degli anni venti del XX secolo sempre relativo a dei rifacimenti pittorici non precisamente indicati. Il restauratore riporta inoltre delle informazioni relative alla cornice perimetrale, descrivendola indorata a missione e porporina, al supporto interessato da larghe fenditure longitudinali lungo le fibre del legno e alla controcroce di sostegno fortemente distaccata dalla croce primaria. Non sono indicate notizie sulle condizioni conservative della superficie pittorica, solo in parte accennate dalla Paolini che nella relazione storica commenta «...non si può trascurare il fatto che le condizioni del dipinto sono assai precarie e certi passaggi nel modellato sono spariti o in qualche modo attenuati...»²².

Secondo la nota di restauro, è stato effettuato sul verso il risanamento delle fenditure del legno delle traverse e del supporto con tasselli in abete a cuneo (Fig. 30), mentre sul recto è stata eseguita la rimozione delle vernici e delle



Fig. 30 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare del risanamento ligneo.



Fig. 31 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, ripresa fotografica ad ultravioletti del perizoma del Cristo.



Fig. 32 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, ripresa fotografica ad ultravioletti dell'aureola del Cristo.



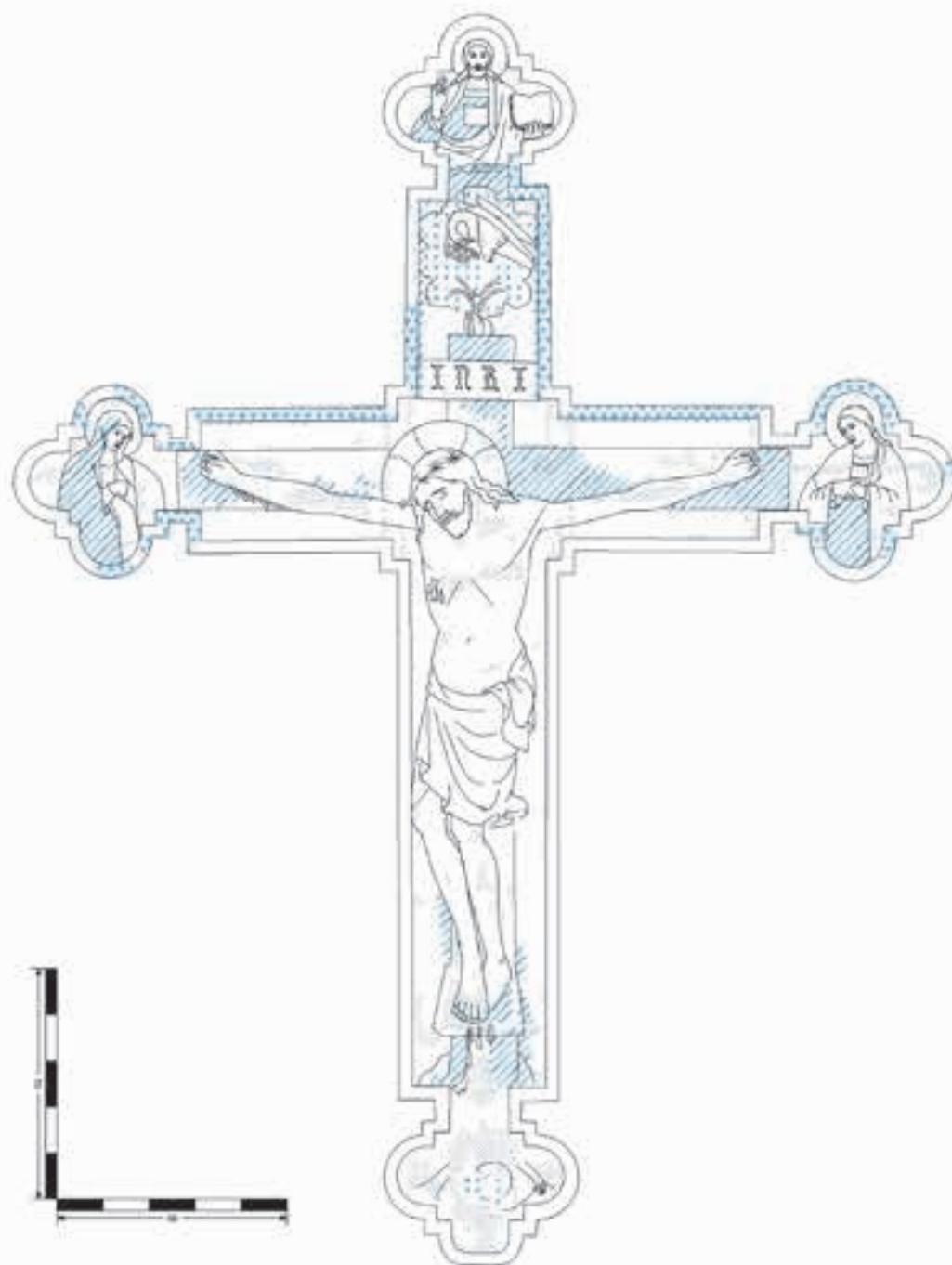
Fig. 33 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, ripresa fotografica ad ultravioletti del volto del S. Giovanni Evangelista.

ridipinture, sia quelle ottocentesche che quelle più recenti. L'intervento ha previsto inoltre un'equilibratura cromatica delle abrasioni con colori ad acquarello di tonalità simile a quella della preparazione e il rinvenimento del legno della cornice attraverso la rimozione delle dorature non originali.

Le stuccature riscontrate sull'opera possono essere ricondotte a due tipologie: a cera e ad impasto bianco. Le prime sono probabilmente ascrivibili ad un tipico intervento ottocentesco che prevedeva l'utilizzo della cera come consolidante e riempitivo delle lacune. Le stuccature in pasta bianca potrebbero essere coeve all'interven-

to di rifacimento della cornice perimetrale; infatti sono state ritrovate lungo il margine dell'opera, al di sopra della superficie originale, per eliminare le discontinuità tra la pittura e la cornice. La realizzazione delle stuccature in pasta bianca e la sostituzione della cornice si collocano sicuramente prima dell'ultimo intervento documentato, perché le fotografie precedenti all'ultimo restauro mostrano la cornice perimetrale.

L'applicazione della croce metallica sul verso dell'opera non risulta documentata. Potrebbe comunque risalire all'intervento degli anni settanta del novecento, anche se nella relazione non viene riportato nessun accenno.



 Aree di stuccature con impasto colorato di polpa di carta, resina acrilica e acqua

 Aree di stuccature a gesso e colla e di reintegrazione pittorica a *puntinato*

 Reintegrazione con colori a vernice secondo il tono degli strati preparatori

 Equilibratura cromatica a tono con velature di colori a vernice

• Rimozione del deposito superficiale

• Disinfestazione del supporto ligneo con prodotti biocidi

• Rimozione della vernice con Metil Etil Chetone

• Pulitura della pellicola pittorica con Alcool Benzilico e Isopropilico

• Rimozione delle sostanze proteiche con Miscela di Bruxelles forte

• Consolidamento con Paraloid B 72 al 7% in Diluente Nitro e Acetone

• Stuccatura delle lacune dello spessore con impasto colorato di polpa di carta, resina acrilica e acqua

• Verniciatura finale con vernice *Surfin*

Intervento di restauro

L'attività di restauro svolta è stata preceduta da un'attenta osservazione visiva del manufatto al fine di rilevare ed elaborare tutte le informazioni necessarie per una maggiore conoscenza dell'opera a sostegno di una più corretta programmazione dell'intervento²³. L'osservazione condotta sia con luce diffusa che radente fino all'irraggiamento con raggi U.V. è stata affiancata da un'accurata campagna diagnostica e da una ricerca storico-bibliografica che hanno fornito preziose informazioni sulla tecnica esecutiva, sulla natura e le cause del degrado (Figg. 31-32).

Le indagini conoscitive svolgono una specifica funzione di supporto allo svolgimento di un restauro condotto secondo criteri scientifici e rispettoso dell'opera, dei suoi materiali e della sua storia.

Sul manufatto in questione sono state effettuate diverse indagini, sia non invasive che micro-distruttive.

L'intera superficie, sia pittorica che lignea, è stata visionata tramite irraggiamento con lampada U.V. a vapori di mercurio, al fine di individuare le stratificazioni sovrapposte di diverse sostanze, i ritocchi e le ridipinture²⁴ (Fig. 33).

Successivamente sono stati prelevati dei campioni dell'essenza lignea costitutiva del supporto e della controcroce, in seguito osservati al microscopio ottico²⁵ al fine di caratterizzarne eventuali biodeteriogeni.

Tutte le informazioni raccolte durante questa prima fase conoscitiva sono state inserite in una scheda conservativa supportata da una completa documentazione fotografica, effettuata durante l'intera attività e suddivisa secondo quattro principali fasi di studio dell'opera: tecniche esecutive e materiali costitutivi, stato di conservazione, interventi precedenti e di restauro.

Inoltre è stata eseguita una documentazione grafica di dettaglio che raccoglie tutte le informazioni acquisite attraverso una rappresentazione sintetica e immediata, realizzata con tavole grafiche in scala elaborate con sistema CAD (Disegno Assistito da Calcolatore), suddivise anche in que-

sto caso nelle quattro fasi principali di riferimento, identificabili attraverso specifici colori. Sul rilievo grafico del manufatto vengono localizzati, tramite simboli facilmente riconoscibili, anche i dettagli più piccoli attraverso la sovrapposizione di più voci. In questo modo si ottiene un sistema che risulta di facile accesso, conservabile e riproducibile²⁶ (Tavola 4).

Il restauro ha previsto una preliminare rimozione a pennello dello spesso strato di polvere e di depositi coerenti, soprattutto nei piani orizzontali dove l'accumulo risultava maggiore.

Per la rimozione delle polveri grasse è stato inoltre necessario l'impiego a tampone di un solvente neutro apolare (*White Spirit*) nelle zone in cui la superficie lignea si presentava maggiormente conservata; diversamente le superfici particolarmente degradate e interessate da fori di sfarfallamento e mancanze sono state trattate con il medesimo solvente attraverso l'azione meccanica di pennelli capaci di raggiungere le cavità più profonde.

Si è proceduto ad un'operazione a scopo preventivo mediante l'azione disinfestante del supporto ligneo con prodotti biocidi applicati a pennello e per iniezione sul verso del manufatto al fine di inibire un'eventuale infestazione di organismi biodeteriogeni, che comunque non risultava in atto²⁷.

L'operazione di pulitura della superficie pittorica, effettuata attraverso l'azione fisica di solventi organici neutri, è stata realizzata in maniera selettiva, a causa della diversa natura delle sostanze soprammesse. La prima fase è consistita nella rimozione della sola vernice protettiva applicata nell'ultimo intervento, ormai ingrigita, attraverso l'impiego di tamponi imbibiti di *Metil Etil Chetone* su tutta la superficie dell'opera. Contestualmente sono state rimosse meccanicamente con l'ausilio del bisturi alcune stuccature realizzate in pasta bianca non più idonee, mentre le stuccature in cera sono state in parte mantenute perché ancora capaci di assolvere alla loro funzione.

Si è resa necessaria una seconda fase di pulitura, rivolta in questo caso alla sola pellicola pitto-



Fig. 34 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, tassello di pulitura del cartiglio rosso.

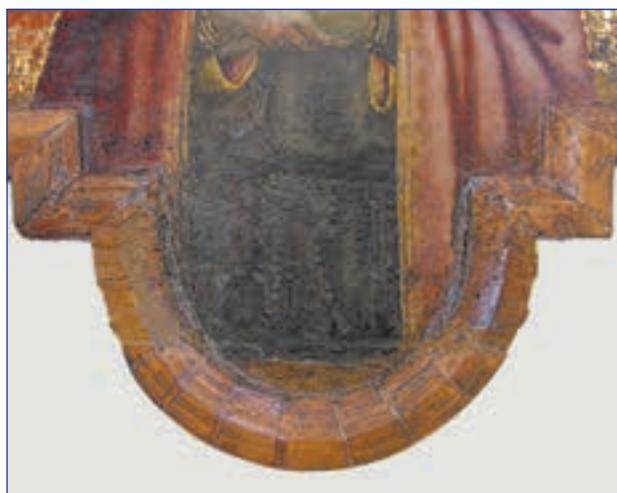


Fig. 35 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare delle stuccature pigmentate realizzate con polpa di carta, in corrispondenza della cornice lignea.



Fig. 36 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare della reintegrazione realizzata a "puntinato".

rica, al fine di ottenere una maggiore omogeneità del tessuto figurativo in parte alterato da puntuali e tenaci integrazioni pittoriche antiche, non totalmente rimosse durante il precedente intervento di restauro. Le prove effettuate con solventi puri e in miscela hanno suggerito la metodologia più idonea per la loro rimozione, eseguita con *Alcool Benzilico* applicato a tampone e lasciato agire per alcuni minuti e successivamente rifinita con *Alcool Isopropilico* a tampone e bisturi (Fig. 34).

A causa della presenza di residui di sostanze proteiche sulla superficie pittorica in corrispondenza di alcune lumeggiature degli incarnati, è stata affrontata una terza fase di pulitura con una miscela solvente più specifica per lo strato di sostanze da rimuovere. A tale proposito è stata individuata la *Miscela di Bruxelles* forte, composta da Acqua, Ammoniaca e Alcool Isopropilico (25:25:50) applicata a tampone.

Successivamente è stata effettuata l'operazione di consolidamento e protezione del supporto ligneo per mezzo di iniezioni di *Paraloid B72* disciolto al 7% in una miscela di *Diluente Nitro* e *Acetone* in parti uguali.

Una prima verniciatura della superficie pittorica è stata eseguita con vernice *Surfin* al 50% in *Essenza di Petrolio* applicata a pennello, al fine di proteggere la pellicola pittorica originale dalla successiva operazione di stuccatura.

La diversa natura dei materiali e la localizzazione delle lacune hanno imposto due differenti tipologie di stuccature: per la superficie pittorica e il fondo oro è stato applicato un impasto composto da Gesso di Bologna e Colla di Coniglio; per le estese mancanze del legno di supporto, causate dall'attacco di insetti xilofagi, è stato impiegato un impasto di Polpa di Carta e Resina acrilica pigmentata con colori acrilici, di tonalità più chiara per la cornice e bruna per il supporto²⁸. Questo impasto particolarmente leggero risulta compatibile con il legno e simile nell'aspetto essendo composto interamente da cellulosa, inoltre la resina acrilica conferisce maggiore elasticità necessaria per meglio assecondare i movimenti naturali del legno (Fig. 35).

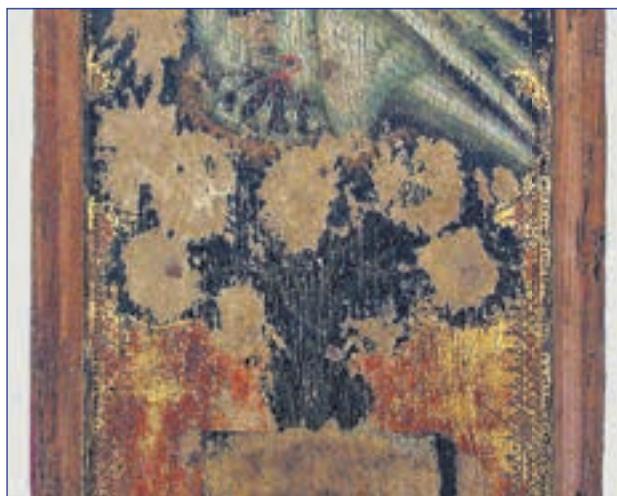


Fig. 37 - Maestro del Polittico di Trapani, , Palermo, particolare dei fiori prima dell'intervento di restauro.



Fig. 38 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare dei fiori dopo l'intervento di restauro.



Fig. 39 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare del teschio prima dell'intervento di restauro.



Fig. 40 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare del teschio dopo l'intervento di restauro.

L'integrazione pittorica delle stuccature a gesso e colla di coniglio è stata realizzata con colori ad acquarello con la tecnica riconoscibile del "puntinato", che prevede l'accostamento graduale di puntini di colori puri fino al raggiungimento della tonalità circostante (Fig. 36).

L'equilibratura cromatica ha interessato le abrasioni della pellicola pittorica e del fondo oro e le crettature più estese e scure; è stata effettuata tramite colori a vernice della stessa tonalità della zona interessata, stesi "a velatura" fino a ricostituire visivamente il tessuto figurativo. Allo stesso modo sono state trattate le abrasioni diffuse sulla croce dipinta, e in particolare la grande lacuna presente

sulla sua sommità. Hanno ricevuto un trattamento differente le lacune di grandi dimensioni localizzate sull'arbusto e sul teschio di Adamo: queste sono state integrate a velatura con un colore simile alla tonalità degli strati preparatori; la scelta di non integrare pittoricamente tali lacune è dipesa dalla mancanza di elementi che potessero suggerire la composizione del tessuto figurativo, onde evitare di effettuare un falso storico ed estetico, venendo meno così ai principi fondanti del restauro moderno (Figg. 37-42).

A conclusione dell'intervento è stata applicata per nebulizzazione una vernice protettiva *Surfin* della L & B che rende la superficie pittorica omogenea e brillante.



Fig. 41 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, generale del recto dopo l'intervento di restauro.



Fig. 42 - Maestro del Polittico di Trapani, *Croce dipinta*, Palermo, particolare del verso dopo l'intervento di restauro.

Note

- 1 La costruzione del supporto delle croci dipinte di regola prevedeva l'incrocio dei due bracci della croce tramite incastrati a mezzo legno fissati con chiodi e colle, come anche riscontrato in due grandi croci medioevali quali la Croce dipinta di Cimabue del Museo di Santa Croce e la Croce dipinta di Giotto di Santa Maria Novella. Per ulteriori informazioni sulle metodologie di incastro degli elementi lignei cfr. M. SEBASTIANELLI, S. INCARBONE, *Le strutture di sostegno dei dipinti su supporto tessile: i telai*, in *Lo Stato dell'Arte VII*, atti del Congresso Nazionale IGIIC, (Napoli, 8-10 Ottobre 2009) Napoli 2009, pp. 389-399; M. CIATTI, C. CASTELLI, A. SANTACESAREA, *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, Firenze 2005, pp. 67-70; J. MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude des bois*, Paris 1962.
- 2 Le analisi sono state effettuate dal Prof. Giovanni Rizzo e dall'Ing. Bartolomeo Megna del Dipartimento di Ingegneria Chimica dei Processi e dei Materiali – Università degli Studi di Palermo. I campionamenti mirati all'acquisizione di informazioni sull'essenza lignea del supporto e della struttura di sostegno, sono stati effettuati prelevando sei microframmenti provenienti dal manufatto e osservati al Microscopio Ottico. Per approfondimenti sulle caratteristiche delle specie legnose impiegate per le tavole dipinte cfr. M.L. EDLMANN ABBATE, *Repertorio delle specie legnose usate nell'ebanisteria*, in *Legni da ebanisteria*, a cura di G. BORGHINI, M.G. MASSAFRA, Roma 2002, pp. 140-141; UNI 11118, *Beni Culturali. Manufatti lignei. Criteri per l'identificazione delle specie legnose*, Milano 2004; R. NARDI BERTI, *La struttura anatomica del legno ed il riconoscimento dei legnami italiani di più corrente impiego*, a cura di S. BERTI, M. FIORAVANTI, N. MACCHIONI, Sesto Fiorentino 2006.
- 3 Il recente restauro della *Croce* di Bernardo Daddi del Museo Poldi Pezzoli, a cura dell'Opificio delle Pietre dure di Firenze ha evidenziato numerose affinità tecniche e materiali; cfr. C. TOSO, *Tecnica e Restauro*, in M. Ciatti, *La Croce di Bernardo Daddi del Museo Poldi Pezzoli*, Firenze 2005, pp. 59-74.
- 4 Per un maggiore approfondimento sulla preparazione dei supporti lignei cfr. C. CENNINI, *Trattato della pittura* con prefazione di G. Tramboni, Roma 1821, capp. XIV, XV e XVI; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. BOLLOSI, A. ROSSO, Torino 1986, Vol. 1, cap. VI, p. 183; G.B. ARMENINI, *De' Veri precetti della pittura*, Ravenna 1586, p. 121; M. MATTINI, A. MOLES, *Tecniche della Pittura Antica. Le preparazioni del supporto*, in "Kermes", 4, Firenze 1989, pp. 49-63.
- 5 L'esiguità del campione esaminato non ha permesso di valutarne la riduzione.
- 6 «Incollato che hai, abbi tela, cioè panno lino, vecchio, sottile, di lesco bianco, senza unto di nessun grasso. Abbi la tua colla migliore: taglia, o straccia listre grandi e piccole di questa tela: inzuppale in questa colla: valle distendendo con le mani su per li piani delle dette ancone; e leva prima via le costure, e con le palme delle mano le spiana bene, e lasciale seccare per due di»; C. CENNINI, *Trattato della pittura ...*, 1821, cap. CXIV, pp. 99-100.
- 7 «Poi abbi gesso grosso, cioè volterrano, ch'è purgato, ed è tamigiato a modo di farina (...) mettilo in su il piano dell'ancona: e, con una stecca ben piana, e grandicella, ne va coprendo tutti i piani (...) lascialo seccare per due o tre di. Poi abbi questa cesella di ferro; va radendo su per lo piano. Ora si vuole che tu abbi d'un gesso, il quale si chiama gesso sottile; il quale è di questo medesimo gesso, ma è purgato per bene un mese, e tenuto in molle in un mastello (...). E di questo gesso si adopera ingessare per mettere d'oro, per rilevare, e fare di belle cose (...). Abbi di quella medesima colla, di che hai temperato il gesso grosso (...). E vuole essere il gesso sottile temperato meno del gesso grosso (...). Quando è caldo, toglila tu ancona, e, con pennello di setole grossetto e bene morbido, intingi in questa pignatta, e pigliane temperatamente, né troppo né poco; e danne distesamente una volta su per li piani (...). Poi lascialo riposare un poco, non tanto che secchi in tutto, e ridanne un'altra volta per l'altro verso, pur col pennello (...) e per questo modo, sempre tenendo il tuo gesso caldo, ne dà in su panni per almeno otto volte (...); C. CENNINI, *Trattato della pittura ...*, 1821, capp. CXV-CXVII, pp. 100-103; ANONIMO, *Trattato di miniatura*, Venezia 1771, cap. IX, art. I, pp. 123-124. Il procedimento, descritto dal Cennini, indica le pratiche consuete nelle botteghe trecentesche. Ma la doppia stratificazione rimane pratica corrente anche in seguito per le opere di grandi dimensioni. Le preparazioni vanno progressivamente riducendosi di spessore nel XV sec. a causa dell'influenza delle tecniche pittoriche fiamminghe.
- 8 Elaborazioni simili si riscontrano già nella seconda metà del XIV secolo in numerose opere dei maggiori autori operanti a Firenze come Bernardo Daddi, Agnolo Gaddi e Lorenzo Monaco.
- 9 « (...) Piglia una pezza di lesca di panno lino, e va' brunendo questo bolio con una santa ragione. Ancora brunendolo con dentello, non può altro che giovare. Quando l'hai così brunito e ben netto, toglì un migliuolo, presso a pieno d'acqua chiara ben netta, e mettilo dentro un' poca di quella tempera di quella

- chiaro dell'uovo (...) togli il tuo oro fine, e con un paio di mollette o vero pinzette piglia gentilmente il pezzo dell'oro. Abbi una carta tagliata di quadro, maggiore che 'l pezzo dell'oro, scantonata da ogni cantone (...). E gualivamente bagna, che non sia più quantità d'acqua più in un luogo che in un altro; poi gentilmente accosta l'oro all'acqua sopra il bolio (...); C. CENNINI, *Trattato della pittura ...*, 1821, cap. CXXIV, pp. 113-114.
- 10 C. CENNINI, *Trattato della pittura ...*, 1821, cap. CXXIX, p. 119.
- 11 M. MATTINI, A. MOLES, *La chimica nel restauro*, Firenze 2004, p. 42.
- 12 « (...) Quando comprendi che il detto oro sia da brunire, abbi una pietra che si chiama lapis ametista (...) ancora è buono dente di cane, di leone, di lupo, di gatto, di leopardo, e generalmente di tutti animali che gentilmente si pascono di carne (...). Togli la tua pietra da brunire, e fregatela al petto, o dove hai miglior panni che non sieno unti. ... e con leggiera mano spazza sopra l'oro (...). E così a poco a poco va' brunendo un piano prima per un verso, poi con la pietra, menandola ben piana, per altro verso (...); C. CENNINI, *Trattato della pittura ...*, 1821, capp. CXXXV, CXXXVIII, pp. 115-118.
- 13 Con il termine *granulazione* si intende una particolare lavorazione delle aree dorate. C. Cennini con "granare a rilievo" indica la procedura per effettuare le lustrature delle vesti dorate mediante l'ausilio di piccoli e differenti punzoni, serrati e maggiormente impressi per conferire una maggiore riflessione della luce; con "granare a disteso" si intende una minuziosa e omogenea lavorazione delle aureole o delle vesti necessaria per mettere in risalto disegni e punzoni caratteristici della produzione di un artista o di una bottega. Per ulteriori approfondimenti sulle più recenti attribuzioni al Maestro cfr. G. BONGIOVANNI, in *Il Maestro del Polittico di Trapani. Opere restaurate del Museo Pepoli*, a cura di M. L. FAMÀ e G. BONGIOVANNI, Trapani 2002, pp. 33-43.
- 14 Cfr. E. SKAUG, *Punish marks from Giotto to Angelico. Attribution, chronology and workshop relationships in Tuscan panel painting with particular consideration to Florence 1330-1340*, Oslo 1994, cap. 8.13; IDEM, *Note sulla decorazione a punzone nei dipinti su tavola di Lorenzo Monaco*, in *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione gottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia 9 maggio - 24 settembre 2006) a cura di A. TARTUFIERI, D. PARENTI, Firenze 2006, pp. 53-58.
- 15 Il punzone circolare cavo risulta essere presente maggiormente nei due polittici del Museo Regionale di Palazzo Abatellis di Palermo e del Museo Regionale "A. Pepoli" di Trapani.
- 16 «(...) il colorire della tavola si fa proprio come ti mostrai a colorire a fresco... ti conviene temperare i tuoi colori sempre con rossume d'uovo, e ben temperati: sempre tanto rossume quanto il colore che temperi (...) i colori vogliono essere più fini, e ben triati siccome acqua»; C. CENNINI, *Trattato della pittura ...*, 1821, cap. CXLV, p. 126. Generalmente nei secoli XIII e XIV il tuorlo d'uovo disperso in acqua (emulsione acquosa di grassi animali stabilizzati dalla lecitina) risulta il legante più diffuso per la realizzazione delle tavole medievali, anche se non mancano esempi che presentano l'impiego di colla animale o caseina. Questa tecnica venne molto impiegata soprattutto per la stabilità e l'insolubilità che conferiva all'impasto pittorico. Il primo importante cambiamento avviene nel Rinascimento con la sperimentazione di nuovi leganti, si sostituirono le colle con sostanze oleose e resinose, che ben presto interessarono anche la superficie pittorica. Per la preparazione e le modalità di applicazione dei pigmenti cfr. L. LAZZARINI, "I minerali come pigmenti, e la loro storia d'uso", in *Cristalli e Gemme: realtà fisica e immaginario, simbologia tecniche e arte*, catalogo della mostra (Venezia 28 aprile-24 maggio, Istituto veneto di scienze) a cura di L. DOLCINI, B. ZANETTIN, Venezia 1999, pp. 144-156; G. PREVIATI, *La tempera*, in *La tecnica della Pittura*, Milano 1990, cap. V, pp. 115-122; G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, 1988; G. VASARI, *Le vite ...*, Torino 1986; ERACLIO, *De coloribus et arti bus Romanorum*, a cura di M.P. MERRIFIELD, in *Original Treatises on the Arts of Painting*, rist. Dover, New York 1967; M. BAZZI, *Abbecedario pittorico*, Milano 1956, pp. 55-85; L. MARCUCCI, *Saggio Analitico-Chimico sopra i colori minerali*, Milano 1833, p. 203. C. CENNINI, *Trattato della pittura ...*, 1821, capp. XCI, XCII e XCIV.
- 17 Particolare attenzione è stata data allo studio delle campiture azzurre. La tonalità scura e calda e la spessa stratificazione della pellicola azzurra ha avvalorato l'ipotesi che queste siano state realizzate con pigmento azzurrite macinato più grossolanamente, operazione necessaria per ottenere una tonalità scura più simile all'oltremare. In questo modo era necessario stemperare il pigmento con adesivi più fluidi ed elastici, come la colla animale, che garantisce una maggiore coesione dei cristalli rispetto alla più densa tempera all'uovo.
- 18 Prendendo in esame il manufatto all'interno dell'ambito storico e tecnologico a cui appartiene, oltre a notare un'evoluzione nelle metodologie e nei materiali utilizzati che vede agli estremi la costruzione dei polittici medievali e la pala cinquecentesca, si possono effettuare ulteriori considerazioni che ne aumentano il quadro informativo.

Ad esempio una costruzione particolarmente complessa è costituita dalle croci dipinte, sia piccole che di grandi dimensioni in quanto la convivenza nel manufatto di assi poste in controvena tra loro (verticali - orizzontali), i naturali movimenti di ritiro e imbarcamento propri dei diversi componenti, l'aggetto e il peso delle braccia hanno spinto i legnaioli a soluzioni costruttive sempre più complesse e stabili: dagli incastri del corpo con le braccia a *mezzo legno* alle assi delle braccia indipendenti inserite nelle assi del corpo con denti a *tenone e mortasa*.

- 19 L'invecchiamento del legno è dovuto all'azione di agenti esterni come l'umidità che genera movimenti di ritiro e dilatazione che via via indeboliscono l'elasticità intrinseca del materiale che si irrigidisce dando luogo a sconnessioni e fessurazioni che infragiliscono il tavolato. A questo punto vi è maggior possibilità di un attacco da parte di organismi biodeteriogeni, con conseguenti fenomeni di erosione del legno.
- 20 M. GUTTILLA, *Un patrimonio documentario: esperienze di restauro nella Sicilia occidentale. Opere, luoghi e protagonisti*, in *Arte nel restauro, Arte del restauro. Storia dell'arte e storia della conservazione in Italia meridionale*, Atti del Seminario di Studi (Palermo 15 giugno 2007) a cura di M. GUTTILLA, Caltanissetta-Roma 2007, pp. 71-97; M. GUTTILLA, *L. Spatola, Luigi Aloysio Pizzillo e Francesco Padovani: due protagonisti del restauro pittorico nella Sicilia del secondo Ottocento*, in *Arte nel restauro...*, 2007, pp. 141-155; U. FORNI, *Di altre pratiche per ritoccare e restaurare le pitture a tempera*, in G. BONSANTI, M. CIATTI, *Ulisse Forni. Manuale del pittore restauratore*, Firenze 2004, cap. XLVI., pp. 78-79; M. GUTTILLA, *Dai precetti del Mazzaese al mestiere di Luigi Aloysio Pizzillo. Metodi ed esperienze del restauro pittorico nella Sicilia dell'Ottocento*, in M. I. CATALANO, G. PRISCO, *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo, Roma 2003*, pp. 239-258; G. Secco Suardo, *Pulimento dei dipinti a tempera*, in *G. Piva, L'arte del restauro*, Milano 1988, cap. II, pp. 199-207.
- 21 *Croce stazionale*, relazione storica a cura di M. G. Paolini, relazione di restauro di A. Cristaudo, in *X mostra di opere d'arte restaurate*, Palermo 1977, pp. 35-39, tav. VIII-XI. A cura dello stesso restauratore è il restauro del Polittico del Museo Regionale "A. Pepoli" di Trapani effettuato nel 2001; cfr. V. ABBATE, *Il restauro del Polittico*, in *Il Maestro del Polittico di Trapani. Opere restaurate del Museo Pepoli*, a cura di M. L. FAMÀ e G. BONGIOVANNI, Trapani 2002, pp. 69-74.
- 22 *Croce stazionale...*, 1977, p. 36.
- 23 Il restauro finanziato dall'Ente Camposanto di Santo Spirito di Palermo è stato effettuato nel 2009 da Mauro Sebastianelli, con la collaborazione di Delia Trentacosti e Rachele Lucido che in questa sede ringrazio per la pazienza e la professionalità dimostrata durante tutte le fasi di ricerca e restauro. Si ringraziano inoltre per il sostegno e la collaborazione: Francesco di Paola, Salvatore Daniele, Antonio Adamo, Anna Romano e Padre A. Li Calzi dell'Ente Camposanto, Palermo; Maria Concetta Di Natale in qualità di Direttore dei Lavori; Mons. Giuseppe Randazzo, Direttore del Museo Diocesano di Palermo; Pierfrancesco Palazzotto, Vice Direttore del Museo Diocesano di Palermo; Giovanna Cassata, Maddalena De Luca, Anna Tschinke e Guia Airoidi del Servizio Beni Storico-Artistici ed EA della Soprintendenza BB.CC. AA. di Palermo; Giulia Davì, Direttore del Museo Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo; Maria Luisa Famà, Direttore del Museo Regionale "A. Pepoli", Trapani; Manuela Amoroso, responsabile del Servizio Didattico del Museo Diocesano di Palermo; Giovanni Travagliato, Vice Direttore dell'Archivio Diocesano di Palermo; Concetta Lotà della Soprintendenza BB.CC. AA. di Palermo; Giovanni Frangipane, Corrado Tarantino e Benedetto Dominici della Curia Arcivescovile di Palermo.
- 24 L'osservazione in UV, in quanto metodo di indagine non invasivo, ha trovato nel tempo largo impiego nel campo dei beni culturali per l'immediatezza della risposta e grazie alla praticità e semplicità con cui l'indagine può essere eseguita. La fluorescenza all'ultravioletto (UV) è impiegata soprattutto per mettere in evidenza i restauri pittorici che hanno interessato un dipinto, è utilizzata anche per la differenziazione di alcuni pigmenti attraverso i colori caratteristici della loro fluorescenza. La diversa fluorescenza osservabile sulla superficie pittorica è strettamente collegata alla composizione chimica delle varie sostanze che costituiscono la vernice e gli strati pittorici, ed è influenzata dal loro invecchiamento.
- 25 Le indagini sono state condotte dal Prof. Franco Palla del Laboratorio di Biologia Molecolare, Dipartimento di Scienze Botaniche – Università degli Studi di Palermo. La fase di campionamento ha previsto l'utilizzo di sistemi non invasivi per il manufatto quali tamponi umidi (contenenti una soluzione fisiologica di NaCl allo 0,09% con aggiunta di Tween 80 allo 0,002%) e prelievi di rosime e camere puparie, successivamente sottoposti ad analisi in laboratorio, ad osservazione e microfotografia al Microscopio Ottico e al SEM, per il riconoscimento e la caratterizzazione dei biodeteriogeni.
- 26 M. SEBASTIANELLI, *Andrea Piccinelli detto del Brescianino. Dallo studio delle tecniche esecutive all'intervento di restauro*, in P. PALAZZOTTO e M. SEBASTIANELLI, *Andrea del Brescianino e Giovanni Gili restaurati al Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2009, pp. 31-32; G. ELLI, *Il rilievo. Le tecniche e i metodi di rilevamento*, Padova 2006; I. BORTOLOTTI, *Grafica al computer per*

il restauratore, Padova 2005; F. SACCO, *Le procedure del restauro*, in *Degrado e Conservazione dei Materiali lapidei*, a cura di B. MAGRELLI, C. MEUCCI, Roma 2000, pp. 122-131; IDEM, *Il problema della documentazione grafica dei restauri*, in "Materiali e Strutture", III, Roma 1993, 1, pp. 25-34; C. ACCARDO, *La documentazione «conservativa» e del restauro*, in *Strumenti e materiali del restauro. Metodi di analisi, misura e controllo*, a cura di G. ACCARDO, G. VIGLIANO, Roma 1989, pp. 177-204. Si ringraziano per l'elaborazione dei rilievi grafici le dott.sse Delia Trentacosti e Rachele Lucido.

- 27 Cfr. G. LIOTTA, *Agli insetti piacciono le opere d'arte. Degrado, difesa e conservazione*, Palermo 2007, pp. 17-24; E. CHIAPPINI, *Nemici Naturali*, in E. CHIAPPINI, G.

LIOTTA, M.C. REGUZZI, A. BATTISTI, *Insetti e restauro - Legno, carta, tessuti, pellame e altri materiali*, Bologna 2001, pp. 209-212; G. LIOTTA, *Gli insetti e i danni del legno. Diagnosi, restauro e conservazione*, Firenze 1998, pp. 1-17.

- 28 L'impasto con adesivo acrilico si è rivelato il più adatto per questo tipo di integrazione; risulta infatti più resistente e leggero di quello ottenuto utilizzando generalmente colla animale e gesso e al contrario appare meno tenace e più compatibile di quello a base di resina epossidica, usato ad esempio per la ricostruzione di elementi strutturali che devono sostenere un determinato peso, per i quali è richiesta una certa resistenza meccanica.

Indice

† MONS. PAOLO ROMEO <i>Arcivescovo di Palermo</i>	5
FRANCESCO DI PAOLA <i>Presidente dell'Ente Camposanto di Santo Spirito</i>	7
MONS. GIUSEPPE RANDAZZO <i>Direttore Museo Diocesano di Palermo</i>	9
PIERFRANCESCO PALAZZOTTO <i>Direttore della collana Museo Diocesano di Palermo Studi e restauri</i>	11
IL MAESTRO DEL POLITTICO DI TRAPANI, LA CROCE DIPINTA DELLA CHIESA DI SANTO SPIRITO DI PALERMO E IL SUO CONTESTO STORICO-ARTISTICO	15
<i>Maria Concetta Di Natale</i>	
IL RESTAURO DELLA CROCE DIPINTA DEL MAESTRO DEL POLITTICO DI TRAPANI	29
<i>Mauro Sebastianelli</i>	
<i>Descrizione dell'opera</i>	29
<i>Tecniche esecutive</i>	29
<i>Stato di conservazione</i>	39
<i>Interventi precedenti</i>	42
<i>Intervento di restauro</i>	45

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2010
presso le
Officine Tipografiche Aiello & Provenzano
Bagheria, Palermo

