

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
Studi e restauri
1

Collana diretta da
Pierfrancesco Palazzotto

Pierfrancesco Palazzotto
Mauro Sebastianelli

ANDREA DEL BRESCIANINO E GIOVANNI GILI
RESTAURATI AL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO



CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

Pierfrancesco Palazzotto - Mauro Sebastianelli

ANDREA DEL BRESCIANINO E GIOVANNI GILI
RESTAURATI AL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO. STUDI E RESTAURI

Collana diretta da
Pierfrancesco Palazzotto

Comitato scientifico

*Francesco Abbate, Maria Andalaro, 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, Mauro Sebastianelli,
mons. Timothy Verdon, Maurizio Vitella, Alessandro Zuccari.*

Gli autori desiderano rinnovare i ringraziamenti a tutti coloro che, nelle diverse funzioni, hanno consentito la pubblicazione e riedizione del volume.

Seconda edizione realizzata in occasione del
“Convegno degli Economi Grandi Diocesi”
Palermo, 15-17 Novembre 2010

con il contributo di



II edizione 2010

Stampato in Italia

© 2009 Congregazione Sant'Eligio - Museo Diocesano di Palermo
Via Vittorio Emanuele, 461 - 90134 Palermo
www.museodiocesanopa.it

ISSN 2036-5136

Palazzotto, Pierfrancesco <1969->

Andrea del Brescianino e Giovanni Gili restaurati al Museo Diocesano di Palermo /
Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli. - 2. ed. - Palermo : Congregazione S. Eligio,
Museo Diocesano di Palermo, 2010.

(Museo Diocesano di Palermo : studi e restauri ;1)

ISBN 978-88-904238-4-0

1. Opere d'arte restaurate - Sec. 16. - Palermo - Museo Diocesano.

I. Sebastianelli, Mauro <1974->.

708.582311 CCD-21

SBN Pal0218923

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"



Esprimo il mio sentito apprezzamento per l'iniziativa che ha reso possibile riportare all'antico splendore due tesori dell'arte – la *Madonna con Bambino, San Giovannino e due Angeli*, di Andrea Piccinelli detto il Brescianino, e la statua di *San Vito* di Giovanni Gili – grazie al diretto coinvolgimento ed al generoso contributo di privati ed associazioni.

La salvaguardia di quei beni religiosi di rilevanza artistica è un servizio fatto all'intera comunità civile ed ecclesiale. Attraverso il restauro di opere consegnateci dal laborioso impegno di mani esperte, ricche di fede e di arte, si adempie un duplice obiettivo: da una parte si rende fruibile ad un più ampio numero di persone l'opera d'arte e dall'altra si stimola la comprensione del contesto storico, religioso, culturale, sociale, politico nel quale sono state realizzate.

Non posso quindi esimermi dall'esprimere tutta la mia sincera gratitudine a quanti hanno contribuito alla riedizione dell'opera, ai dott. Pierfrancesco Palazzotto e Mauro Sebastianelli ed a tutti coloro che si prodigano in questa benemerita attività di recupero di beni religiosi di particolare interesse artistico che altrimenti andrebbero irrimediabilmente perduti o deteriorati per l'incuria dell'uomo e per l'inclemenza del tempo.

Auspico pertanto che questa iniziativa sia di esempio per quanti, nel desiderio di sentirsi parte attiva nell'oggi della società e nella concreta promozione umana, vogliano rendersi disponibili a donare tempo e danaro perché il ricco patrimonio di cui è giustamente orgogliosa la nostra comunità diocesana, possa tornare all'antico splendore, trasmettendo così alle future generazioni la bellezza, la ricchezza di contenuti e di valori che sono alla sorgente di tutte le opere religiose.

† *Mons. Paolo Romeo*
Arcivescovo Metropolita di Palermo

Il restauro del dipinto con la *Madonna con Bambino San Giovannino e due Angeli* e della statua lignea di *San Vito*, che presentiamo, rappresenta per il rinato Museo Diocesano di Palermo un'ulteriore significativa tappa verso un rigoroso modello di approccio alla conservazione e valorizzazione delle sue collezioni.

L'occasione offerta dal meritorio ed impegnativo intervento, negli anni sociali 2007/08 e 2008/09, del Rotary Club Palermo, presieduto dal Dott. Nunzio Scibilia e dalla Prof. Rita Cedrini, e del Rotaract Club Palermo, presieduto dal Dott. Mario Ginestra, ha consentito di recuperare quelle che, come previsto dagli studi della Prof. Maria Concetta Di Natale, curatore scientifico del Museo, e del Dott. Pierfrancesco Palazzotto, vicedirettore dello stesso e direttore dei lavori di restauro, sarebbero state due tra le più pregevoli opere esposte.

Il coinvolgimento del Dott. Mauro Sebastianelli, consulente per la conservazione e il restauro delle collezioni del Museo Diocesano, la cui competenza abbiamo ampiamente sperimentato, ha garantito anche stavolta estremo rigore e coerenza nelle difficili scelte di restauro, ed un'altrettanto approfondita campagna di indagini diagnostiche e conoscitive.

Sono molto lieto che i risultati di questi interventi siano ripubblicati, con il gradito contributo di Banca Prossima, perché, raccontando la storia di due opere diverse tra loro per tecnica stile tipo materiali problematiche presentate, non solo contribuiscono a documentare una delle attività del Museo, ma soprattutto forniscono un utile strumento metodologico di confronto per quanti (studenti, restauratori, storici e cultori dell'arte) si avvicinano a livello professionale o amatoriale al mondo della gestione o fruizione dei beni culturali.

Mons. Giuseppe Randazzo
Direttore Museo Diocesano di Palermo

Il volume inaugura la serie di lavori monografici sulle opere restaurate e custodite nel Museo Diocesano di Palermo. Non si tratta di un museo tra i tanti ma di un contenitore che è anche laboratorio specializzato di restauro, che opera con fondi propri e con l'aiuto di quanti, essendo sensibili alla conservazione e valorizzazione dei beni culturali d'interesse religioso della nostra Diocesi, sono disposti a unirsi allo sforzo di quanti operano nella struttura sotto la direzione sapiente e appassionata del Direttore, Mons. Giuseppe Randazzo.

L'edificio stesso, che occupa una parte significativa dell'Episcopio e che sarà ulteriormente ampliata non appena saranno ultimati i lavori, costituisce una testimonianza della vitalità della Chiesa palermitana nel presente e nell'arco di parecchi secoli, con l'esposizione in un contesto prestigioso di opere ancora conservate nei depositi e che attendono di essere consegnate alla fruizione di un pubblico che si auspica sempre più consapevole del valore culturale e devozionale delle opere esposte.

In questo contesto, sono particolarmente meritevoli e da seguire come esempio due iniziative. Quella assunta dal Rotary Club Palermo, sotto la Presidenza dell'Ing. Nunzio Scibilia, coadiuvato dall'Ing. Maurizio Russo, delegato per i giovani, unitamente al Rotaract Club di Palermo, presieduto dal Dott. Mario Ginestra, che nell'anno sociale di riferimento del loro mandato hanno contribuito a fornire i mezzi finanziari per il restauro di una tra le più importanti opere del Museo diocesano: la tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino, S. Giovannino e due Angeli*, dipinta nel XVI secolo da Andrea Piccinelli, detto del Brescianino; e quella più recente, sotto la Presidenza del Prof. Rita Cedrini, della statua lignea di *San Vito*, sempre del XVI secolo, scolpita da Giovanni Gili.

Il volume che viene presentato si intitola significativamente *Andrea del Brescianino e Giovanni Gili restaurati al Museo Diocesano di Palermo*, e ne sono autori due studiosi di valore, ma che sono anche degli operatori infaticabili e tra i maggiori collaboratori del Museo, ai quali va un vivo ringraziamento ma anche un augurio, che è quello di molti volumi a seguire: tanti quante saranno le opere che la generosità degli sponsor consentirà di scrivere per illustrate il maggior numero possibile di opere acquisite o da acquisire al Museo, perché diventino sempre più patrimonio comune di un vasto pubblico di fruitori.

Prof. Salvatore Bordonali

Presidente della Congregazione Sant'Eligio
Museo Diocesano di Palermo

La presente collana, "Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauri", diretta da Pierfrancesco Palazzotto, che ho il piacere di presentare, si colloca come esito di un programma di interventi partito dalla statua di *San Nicolò di Mira* del Museo restaurata nel 2004 da Mauro Sebastianelli con la mia direzione e il patrocinio del Rotary Club Palermo Cefalù che aveva allora come presidente il Dott. Natale Bellia. Le ricerche risultate dalle operazioni avevano allora dato luogo ad una pubblicazione che si può definire il numero zero della collana. Si era altresì instaurato un rigoroso metodo di restauro e di studio finalizzato non solo al recupero dei manufatti ma anche all'acquisizione di indispensabili nuove conoscenze. Quel testo, come il presente egregiamente scritto da Pierfrancesco Palazzotto, sperimentava e metteva in atto un metodo scientifico di interdisciplinarietà che, affiancando competenze di settori diversi, ha consentito risultati inaspettati non solo dal punto di vista del restauro ma anche da quello indispensabile della conoscenza. La compresenza di studiosi diversi che collaborano con il restauratore, non solo lo storico dell'arte ma anche esperti nelle indagini tecniche e diagnostiche, propedeutiche e basilari per un moderno restauro scientifico, fanno dei risultati di questa collana un modello per una nuova prassi di restauro che fonda le sue radici nell'intramontabile teoria di Cesare Brandi.

La scelta delle opere da restaurare non trascurando, anzi talora privilegiando, quelle d'arte decorativa mostra la globale attenzione dell'equipe scientifica che sta alla guida del museo, mirabilmente diretto da Mons. Giuseppe Randazzo, nel riporre eguale attenzione verso tutte le manifestazioni artistiche, dalla pittura alla scultura, da quella lignea alle suppellettili liturgiche, ai paramenti sacri e così via. E' ormai superfluo specificare nel restauro come sia indispensabile l'univoco uso del metodo scientifico supportato da tutte le possibili indagini tecniche per qualunque tipologia artistica, anche per quelle che, ormai solo convenzionalmente, sono definite "minori".

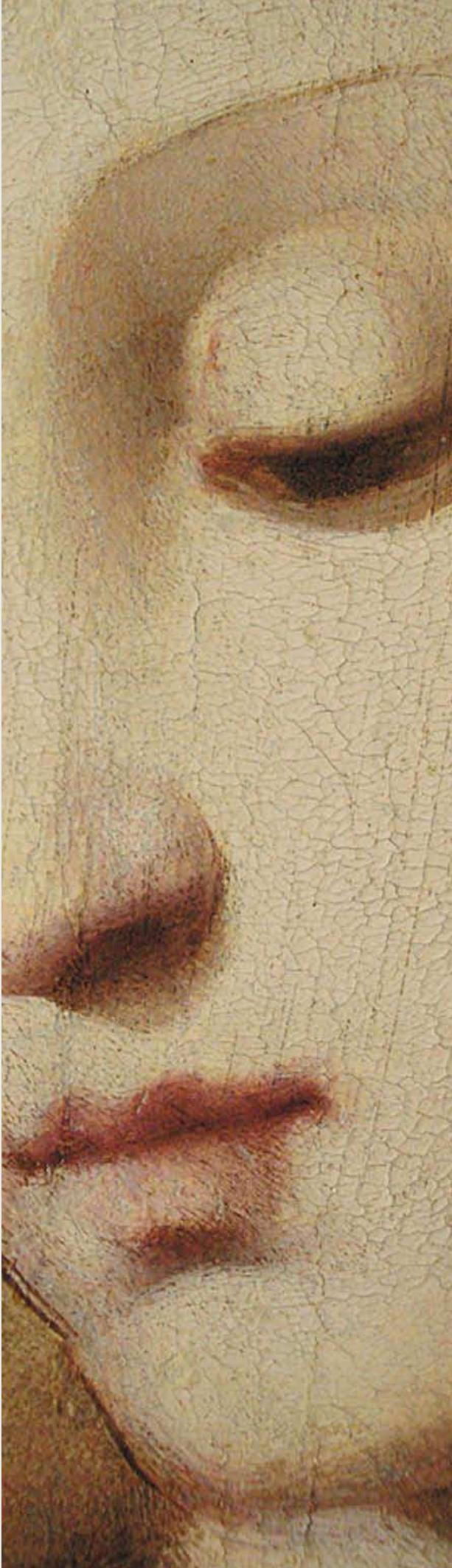
Il volume *Andrea del Brescianino e Giovanni Gili restaurati al Museo Diocesano di Palermo*, tramite la munifica attenzione del Rotary Club Palermo negli anni rotariani 2007-2008, 2008-2009, e del Rotaract Club Palermo (a.r. 2007-2008) nel proporre i risultati delle ricerche storico-artistiche e delle indagini diagnostiche condotte in questi anni sulle opere, aggiunge novità ed offre interessante materiale di confronto per futuri studi ed interventi di recupero su manufatti della medesima natura o riferibili agli stessi autori.

Il mio auspicio è che la collana possa presto arricchirsi di nuovi numeri legati ai numerosi restauri che sono stati promossi in questi anni e che sono in via di programmazione, di cui viene dato conto sul nuovo sito web del museo www.museodiocesanopa.it.

La collana si propone peraltro di ospitare non solo ricerche che riguardino le collezioni del museo ma anche le opere d'arte ad esso connesse sul territorio dell'Arcidiocesi, avendo ben presente l'indissolubile legame tra la città e la Diocesi tutta da dove esse provengono e dove hanno svolto per secoli la loro funzione primaria legata alla liturgia e alla devozione cristiana il cui messaggio deve restare vivo e duraturo.

Prof. Maria Concetta Di Natale

Curatrice scientifica
Museo Diocesano di Palermo



IL BRESCIANINO

Il Brescianino ritrovato. Un'opera d'arte del '500 nel Museo Diocesano di Palermo

Pierfrancesco Palazzotto

La tavola della *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli* del Museo Diocesano di Palermo è uno dei pezzi di maggior evidenza della collezione per rilevanze stilistiche e per l'autore a cui viene riferita. La sua storia è però piuttosto enigmatica e averla selezionata per il meritevole intervento di restauro finanziato dal Rotary Club Palermo, sotto la presidenza di Nunzio Scibilia, e dal Rotaract Club Palermo, sotto la presidenza di Mario Ginestra (2007-2008), ha fornito l'occasione per sciogliere i dubbi che la riguardavano, in relazione alla provenienza, all'attribuzione e al suo aspetto originale (Fig.1).

L'ignota provenienza

Scarne sono le notizie ricavabili dal centro di documentazione del Museo Diocesano. L'inventario redatto intorno al 1985 da mons. Paolo Collura, allora direttore, e rivisto dalla prof. Maria Concetta Di Natale, registra la pittura al numero 45 senza altre indicazioni, nemmeno relative alla provenienza o ad eventuale bibliografia, cosa che il monsignore soleva fare in alcune occasioni¹. Andando a ritroso si rileva che anche mons. Filippo Pottino, direttore del museo dal 1932 al 1970 circa, menzionava l'opera nelle guide da lui redatte nel 1952 e nel 1969, collocandola in entrambi i casi nella Sala dei Velluti². Anche in questa occasione il Pottino, usualmente prodigo di informazioni, non aggiunse altro se non l'attribuzione.

A chi ascrivere dunque la paternità dell'iniziale rimando al Brescianino e come spiegare la presenza di un'opera cinquecentesca di ambito toscano a Palermo e, in particolar modo, al Diocesano?

Inizialmente l'indagine si è concentrata sul Museo Nazionale di Palermo, luogo da cui, a partire dal 1927, pervennero al nostro museo una messa di pitture di gran pregio, per l'operazione

di sfollamento operata dal conservatore Enrico Brunelli e proseguita dai suoi successori³. La prima ipotesi era, infatti, che la tavola provenisse dal quel museo e che in un primo tempo potesse aver fatto parte, date le qualità intrinseche, di una delle donazioni dei re Borbone, Francesco I (1828) o Ferdinando II delle Due Sicilie (1838), come frammento della grande collezione Farnese o di altra importante raccolta. Questo percorso, d'altro canto, aveva coinvolto la tela seicentesca con il *San Giovanni Battista nel deserto* di Bartolomeo Schedoni, ancora in attesa di restauro⁴. La scorta sugli elenchi noti di quelle due donazioni e la ricognizione nell'inventario storico del Museo Nazionale, oggi a Palazzo Abatellis, non hanno però prodotto i risultati immaginati. Della tavola non vi è alcuna



Fig. 1 - Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli*, terzo decennio del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo. Prima del restauro.

traccia, almeno collegata al nome del Brescianino. Il proseguo della ricerca ha invece fornito un'ormai insperata e sorprendente soluzione.

Bernard Berenson (1865-1959) nel volume *Italian pictures of the Renaissance* (1932) a proposito di Andrea Del Brescianino elencava a Palermo ben tre pitture: un *San Francesco che riceve le stimmate* e una *Madonna con San Giovannino e due giovani Santi*, della collezione Chiaramonte Bordonaro, e un'altra *Madonna con San Giovannino e due Sante* nel secondo altare a destra della chiesa della Madonna della Volta⁵. Difficile non ricondurre la nostra pittura ad una delle due con la medesima iconografia. In realtà la lettura del Berenson identificava le figure ai lati del gruppo principale rispettivamente come due santi o due sante, però possiamo immaginare che il critico e storico dell'arte naturalizzato americano, presente a Palermo più volte tra il 1888 e il 1953⁶, avesse osservato la tavola della Madonna della Volta in ancora peggiori condizioni rispetto a quelle precedenti al nostro restauro e, soprattutto, senza una favorevole illuminazione o, magari, tramite un'immagine fotografica. Superata questa titubanza possiamo verosimilmente far coincidere il riferimento del Berenson alla tavola del Museo Diocesano optando per l'identificazione con la provenienza dalla Madonna della Volta. La chiesa fu, infatti, distrutta tra il 1929 e il 1932 per il cosiddetto risanamento del Rione Conceria, e delle sue opere, che pure dovevano essere numerose, non vi è attualmente memoria⁷ (Fig. 2). Essa prendeva il nome da una miracolosa immagine dipinta su lavagna da Giovanni Caviglione nel 1602, raffigurante «Maria Vergine col Santo Bambino in braccio, chiamata col nome della Madonna della Grazia, ed ai fianchi di essa S. Rocco e S. Vincenzo Ferreri»⁸. La pittura miracolosa si trovava nel sottopassaggio ricavato quando, una volta realizzata la via Maqueda, si era reso necessario un collegamento ad essa sottoposto tra il rione della Bocceria Nuova e quello della Conceria. Nel 1641 il viceré Don Giovanni Alfonso Enriquez de Cabrera, devoto a quella Vergine, fondò la chiesa nei pressi della volta dal lato della Conceria, poi Mercato Nuovo. Pochi anni dopo



Fig. 2 - Chiesa della Madonna della Volta di Palermo, Archivio Storico Diocesano, Palermo.

fu dunque traslata l'immagine sull'altare maggiore e si procedette a decorarla degnamente, tra le altre cose, con affreschi del fiammingo Guglielmo Borremans⁹.

Un'ulteriore conferma indiretta dell'ipotetica provenienza è stata rintracciata proprio in un testo del Brunelli che, concludendo la relazione sulla sua direzione del Museo Nazionale tra il febbraio 1927 e il novembre 1928, dopo aver elencato le nuove acquisizioni da lui patrocinate si soffermava velocemente su tre opere il cui incameramento era stato avviato ma non concluso e che rimandava dunque alle fatiche del successore. Tra quelle citava «il noto quadro di Andrea Brescianino in una chiesa di Palermo destinata alla demolizione»¹⁰. Come nel caso della tavola con *Abramo e i tre Angeli*, oggi simbolo del Diocesano¹¹, gli auspici del

conservatore furono disattesi e la tavola prese la via del nostro museo senza transitare dal Museo Nazionale. D'altronde la chiesa molto probabilmente non rientrava tra i beni confiscati con le leggi eversive del 1866 e di conseguenza la proprietà spettava alla Diocesi. Tanto più che essa era amministrata da una congregazione laicale che, per diritto canonico, una volta sciolta è assorbita ad opera dell'Ordinario diocesano¹².

Come definitiva conclusione della vicenda, nell'edizione londinese de *Italian pictures of the Renaissance* del 1968, scomparso ormai Berenson, l'elenco citato veniva aggiornato modificando l'ubicazione della tavola ed indicando come sede il Museo Diocesano di Palermo¹³.

Risolta così l'enigmatica provenienza del dipinto, rimane in piedi la questione della committenza perché, come si è detto, la chiesa fu realizzata tra il 1641 e il 1643 e la pittura dovette dunque giungervi non prima di allora. Si può quindi facilmente immaginare che fosse stata donata da un collezionista devoto come, proprio nei pressi della Madonna della Volta, accadde per la seicentesca *Santa Cecilia* di Antonio Alberti detto il Barbalogna, anch'essa prima al Museo Nazionale e poi al Diocesano, che era stata offerta alla chiesa di Santa Ninfa dei Crociferi da Francesca Perollo moglie di Francesco Lucchesi Palli principe di Campofranco e marchese di Lucca di Sicilia¹⁴. D'altronde a Palermo fin dal Cinquecento vi erano numerosi collezionisti e gallerie ricche di pitture e oggetti mirabili¹⁵. Per fare un altro esempio, illustre lascito fu anche il *Compianto di Cristo morto* (copia ribaltata seicentesca da Anton Van Dyck, oggi a Monaco di Baviera, Alte Pinakothek) donato dal principe ereditario Francesco di Borbone alla chiesa e oratorio dei Santi Elena e Costantino, come ci ricorda Gaspare Palermo nel 1816¹⁶.

La tradizionale attribuzione e l'iconografica

Si può dunque oggi confermare l'attribuzione storica del Berenson, che non sappiamo se da lui elaborata o suggerita, anche se di certo condivisa? Non siamo a conoscenza, infatti, se fu Berenson il primo a citare l'opera, o invece il Brunelli che,

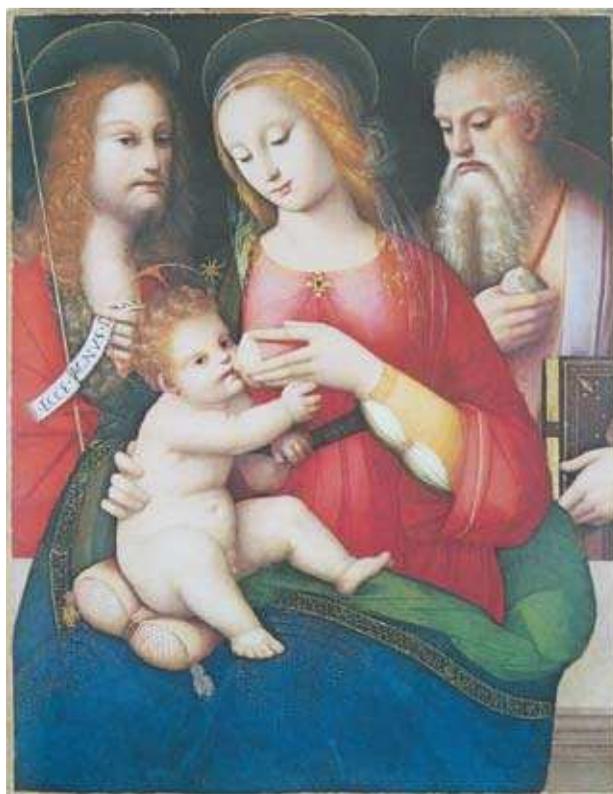


Fig. 3 - Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Girolamo*, inizi del XVI secolo, Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia, Buonconvento (Siena).

come si è visto, nel 1930, facendo riferimento a due anni prima, dava già la «nota» pittura per acquisita ad Andrea del Brescianino (notizie 1487-1525), pseudonimo di Andrea Piccinelli, nativo di Brescia e trasferitosi a Siena insieme al padre e al fratello, entrambi pittori.

Uno dei primi e più esaurienti resoconti critici sull'artista fu redatto da Adolfo Venturi che, nel 1932, ricostruì la sua personalità attraverso le opere conservate sia a Siena che in altri centri italiani e riportate nelle rassegne nazionali, a partire dalla citazione nella *Storia pittorica dell'Italia* di Luigi Lanzi del 1809¹⁷.

Andrea Piccinelli sarebbe nato intorno al 1484-85 a Brescia. Con il padre, Giovannantonio di Tommaso, maestro di danza, ed i fratelli Raffaello e Francesco, anch'essi pittori, si trasferì a Siena intorno al 1505¹⁸. La sua produzione dovrebbe aver preso le mosse dal 1507 quando insieme a Battista di Fruosino dipinse la volta della compagnia di San Girolamo a Siena. Da lì in poi

si riscontrano numerosi lavori che si affermerebbero anche a Firenze, dove risiedette forse saltuariamente a partire proprio dal 1507¹⁹ e in maniera più stabile qualche anno dopo. Del 1525 è l'ultima notizia certa, cioè l'iscrizione al ruolo dei pittori fiorentini²⁰, nel 1527, infine, morirebbe a Firenze per la peste²¹.

Stilisticamente la formazione senese si impregna dei modi di Raffaello che il pittore fonde però con una varietà cromatica cangiante e ricca di sfumati che lo hanno accostato a Domenico Beccafumi e che ne fanno uno dei principali interpreti del manierismo italiano. Venturi nota come nella prima fase si riscontrino forme di derivazione umbra, tipica degli artisti senesi e attinta dal Perugino e dal Pinturicchio. Per cui, per esempio, nella *Madonna col Bambino e due Santi* dell'oratorio di San Bernardino di Siena (probabilmente dei primi anni del XVI secolo) si ritrovano un contesto

ancora tardo quattrocentesco e appena emergenti le caratteristiche che lo contraddistinguono a breve. Nella *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Girolamo* del Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia a Buonconvento²² (Fig. 3) Venturi sottolinea il modello raffaellesco e quanto questa tavola dimostrasse l'acquisizione di alcuni motivi dell'Urbinate cui Brescianino guarderà sempre con grande attenzione, fino ad esserne un perfetto seguace ed imitatore. Inoltre qui emergono la limpidezza del disegno nella vividezza del colore, sfumato dalle tenui variazioni cromatiche, che fanno risaltare il delicato e perlaceo incarnato della Vergine e del Bambino, e il vaporoso sfumato lombardo derivato dal Sodoma nel complesso di un'atmosfera serena e intima sorvegliata dal dolce sguardo della Madonna raffaellesca²³. Molte di queste caratteristiche sono percepibili nella nostra



Fig. 4 - Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli* (part.), terzo decennio del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo.

tavola la cui attribuzione può essere sostanzialmente confermata anche se collocandola presumibilmente in un periodo successivo a questa e cioè nel terzo decennio del XVI secolo.

L'iconografia della nostra pittura è simile ad altre prodotte dal Brescianino, in cui viene reiterato lo schema della sacra rappresentazione della Vergine che assiste il Figliuolo bambino durante l'incontro con San Giovannino nel corso del riposo dalla Fuga in Egitto. L'usuale scena rimanda al riconoscimento che l'ultimo profeta fa di Gesù quale il Messia e dunque figlio di Dio. Interessante è come qui il contatto venga favorito da Maria, vera attrice del momento, che non protegge istintivamente il Bambino, come in altri casi pure diffusi (per esempio nell'analoga pittura di Fra Bartolomeo del 1509, oggi al Paul Getty Museum di Los Angeles), in quanto alla rivelazione conseguirà il crudele ed inevitabile destino per la salvezza dell'uomo. Invece, in conseguenza dell'aver accettato di essere strumento della volontà divina con la deliberata scelta compiuta durante l'Annunciazione, Maria accoglie e ingloba con le braccia e l'intero suo manto ceruleo michelangiolesco i fanciulli. È una Madre, come madre della Chiesa sarà più tardi chiamata, madre affettuosa, consapevole e tenera che da Raffaello mutua quel dolce declinare del capo sino ad accostare il viso alla fronte del suo bambino (Fig. 4). Gesù assiso su una sorta di pelliccia si rivolge al cugino con la mano benedicente, avendo già ben chiaro il suo ruolo, mentre quest'ultimo individua con l'indice verso l'alto l'origine di ogni cosa, e il gioco delle mani si focalizza al centro del petto della Vergine in cui la veste serrata da un bottone disegna una sorta di stella ad otto punte, simbolo mariano (Fig. 5). Intorno ad essa si stagliano, dunque, le mani dei fanciulli che mostrano tre simboliche dita, come pure tre sole dita si vedono distese nella mano sinistra di San Giovannino che regge il tipico attributo giovanneo della croce di povere canne e il cartiglio ove, per l'appunto, si legge: *Ecce Agnus <Dei>* (Fig. 6). La scena sembra dunque celebrare la Vergine quale fondamentale strumento del disegno divino e del compiersi del Verbo.



Fig. 5 - Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli* (part.), terzo decennio del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo.



Fig. 6 - Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli* (part.), terzo decennio del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo.

Sulla medesima falsariga, ma ancora più chiaramente, è, per esempio, l'iconografia della *Madonna col Bambino San Giovannino e i Santi Girolamo e Caterina da Siena* di Andrea del Brescianino della Galleria degli Uffizi di Firenze (inv. 1890/5890), oggi al Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto²⁴. In quel tondo la Vergine regge il Bambino a cui viene offerta la croce dalle mani del Battista come nel dipinto di Fra Bartolomeo.

Nel nostro, in seconda fila, dietro al paradigmatico triangolo entro cui sono racchiuse le tre figure principali, assistono, anch'essi muti, due personaggi dai lineamenti androgini, non sante



Fig. 7 - Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovanni e due Angeli* (part.), terzo decennio del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo.

come in passato ritenuto, ma angeli. Essi infatti, oltre ad avere il compito di alzare inni di lode al Signore nell'eterna liturgia celeste, sono anche suoi messaggeri, qui invitati a comunicare agli uomini la sua sovrana volontà e a vigilare sul corso degli eventi. L'angelo a sinistra entra così in comunicazione con gli astanti tramite il proprio sguardo diretto e penetrante (Fig. 7).

La chiarezza iconografica rimanda all'equivalente nitore del disegno, al delicatissimo incarnato limpido e levigato, tipico del Piccinelli, toccato da ombre sfumate, tratte dal Sodoma e da Andrea Del Sarto, che esaltano la forma delle figure e la profondità delle espressioni. Nonostante i danni causati da antichi restauri che hanno portato in alcuni casi alla compromissione della pellicola pittorica e delle sottili velature, alla formazione di alcune lacune e all'inevitabile appiattimento di talune parti²⁵, l'opera mantiene ancora tutta la sua elegante bellezza che attinge anche dalla gradevolissima intensità cromatica degli azzurri e delle lacche, nutrite da quella tipica gradualità delle tinte



Fig. 8 - Andrea e Raffaello del Brescianino, *Incoronazione della Vergine e Santi* (part.), 1519-20, chiesa di San Paolo, Siena.

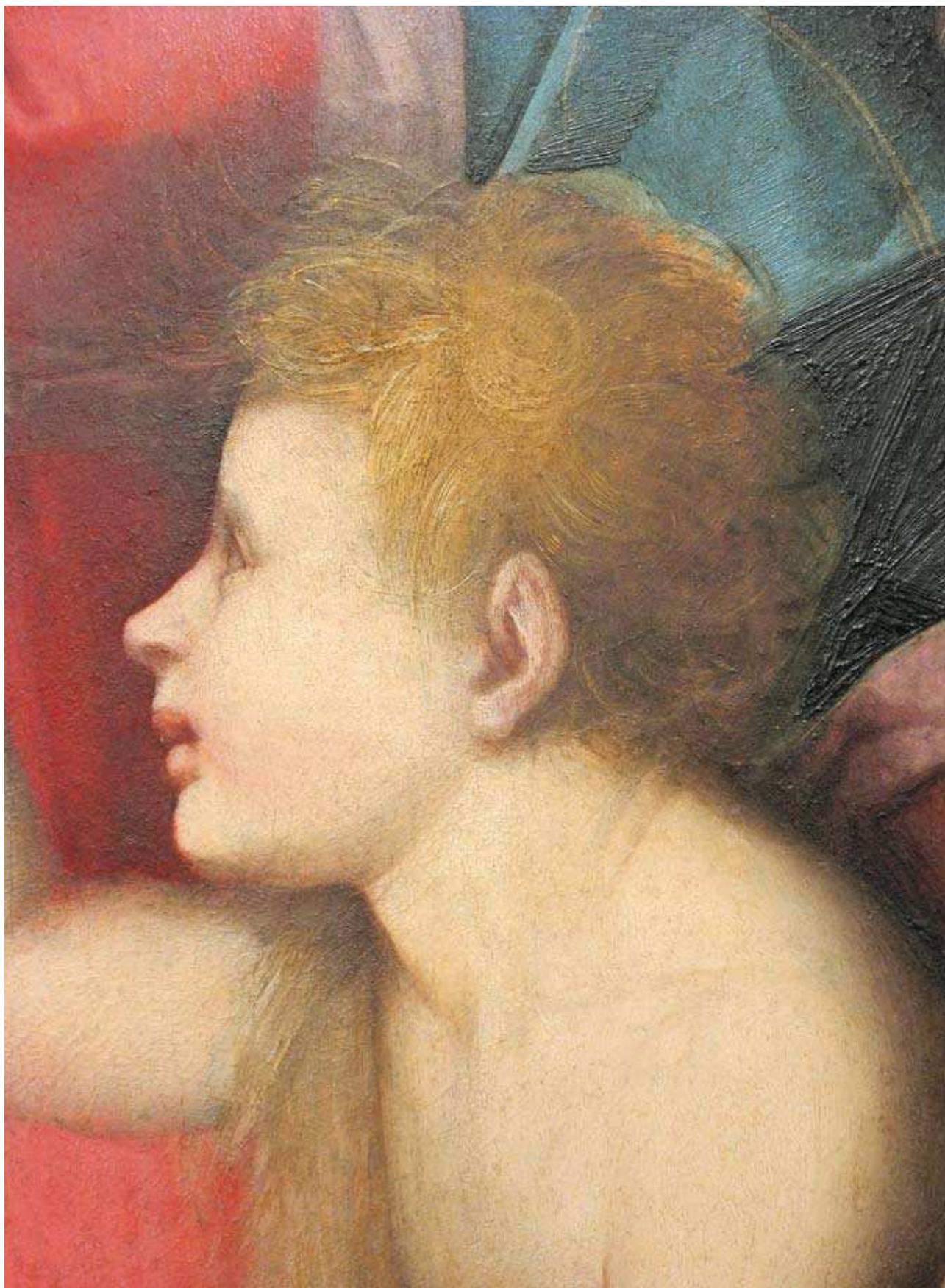


Fig. 9 - Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli* (part.), terzo decennio del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo.



Fig. 10 - A. del Brescianino, *Ritratto di dama con turbante* (part. ribaltato), secondo decennio del XVI secolo, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, Roma.
 Fig. 11 - A. del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli* (part.), terzo decennio del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo.
 Fig. 12 - A. del Brescianino, *Venere tra due amorini* (part.), terzo decennio del XVI secolo, Galleria di Villa Borghese, Roma.

dai toni più caldi ai più chiari, senza traumatici stacchi o giustapposizioni, ottenuta con una pennellata fluida e delicatissima (Fig. 9).

Anche gli accostamenti iconografici con gli altri lavori ascritti al Piccinelli confortano senza alcun dubbio sull'attribuzione, di concerto ai dati tecnici ottenuti durante il restauro²⁶. Per esempio, vi è una perfetta identità formale nella posa dei volti degli angeli della tavola palermitana e nella linea corrispondente di altri che fanno parte del coro dell'*Incoronazione della Vergine e Santi*, nella chiesa di San Paolo a Siena, documentata al 1519-20²⁷ (Fig. 8). Eguale disegno sembra anche accomunare il volto della nostra Vergine con il *Ritratto di donna col turbante*, restaurato di recente nella Galleria Nazionale di Palazzo Barberini e ritenuto del secondo decennio del secolo, ma proveniente dalla collezione del cardinale Chigi (Fig. 10) e già a Palazzo Venezia secondo quanto scrive Berenson²⁸. Pure simile è il volto della *Venere tra due amorini* di villa Borghese a Roma della metà del terzo decennio del Cinquecento²⁹ (Figg. 11, 12). Il Brescianino appare d'altronde reiterare di frequente alcuni dettagli dell'abbigliamento, come i colli di pelliccia, e, soprattutto, i visi con una tipica linea del profilo, con alta arcata sopraccigliare e sottilissime sopracciglia,



Fig. 13 - Andrea del Brescianino, *Ritratto di fanciulla*, secondo-terzo decennio del XVI secolo, Collezione Chigi Saracini, Siena.



Fig. 14 - Andrea del Brescianino, *Venere tra due amorini* (part.), terzo decennio del XVI secolo, Museo di Villa Borghese, Roma.
 Fig. 15 - Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli* (part. ribaltato), terzo decennio del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo.

cosa che accomuna gli esempi precedenti, la nostra tavola, il *Ritratto di una giovane donna* dell'Ashmolean Museum di Oxford (terzo decennio del XVI secolo)³⁰ e il *Ritratto di fanciulla* della collezione Chigi Saracini di Siena³¹ (Fig. 13). Per far qualche altro esempio, il viso della nostra Vergine è quasi indistinto da quello presente nella citata tavola degli Uffizi o nella *Madonna col Bambino* ancora della collezione Chigi Saracini, databile ai primi anni '20³². Eguale similitudine si riscontra nell'accostare altre figure e pure alcuni particolari, come la guancia sinistra rigonfia del nostro Bambinello e di quello degli Uffizi, o, dello stesso personaggio, la sovente posizione in piedi non difforme, ad esempio, tra la nostra, la *Madonna col Bambino* della collezione Chigi Saracini e il cupido della citata *Venere* di Villa Borghese (Figg. 14-15).

Le scelte nel restauro

Un assai singolare *pendant* della nostra si trova proprio a Palermo. Si tratta della tavola della col-

lezione Chiaramonte Bordonaro attribuita al Brescianino da Berenson³³ (Figg. 16, 18). La differenza iconografica principale, oltre ai paludamenti, è il plinto con cuscino su cui poggia il Bambino anziché la pelliccia, come nella tavola della *Madonna col Bambino e paesaggio* della collezione Chigi Saracini³⁴. La presenza delle aureole sulle teste delle due figure retrostanti aiuta a comprendere la loro identificazione da parte di Berenson come santi, per quanto in maniera piuttosto incongruente proprio il giovinetto sulla sinistra possiede delle ali. Entrambe le cose non si riscontrano nella nostra tavola ove manca la parte superiore originale.

La pittura del Museo Diocesano fu infatti sagomata in alto verosimilmente nella metà del Settecento forse per inserirla in una nicchia apposita, e la reintegrazione con la conseguente rettificazione per riportarla alle dimensioni originali dovette, forse, seguire la supposta donazione alla chiesa della Volta di Palermo o l'inserimento nelle collezioni museali³⁵.



Fig. 16 - Riproduzione fotografica della «*Madonna col Bambino, San Giovannino e due Sante*» della collezione Chiaramonte Bordonaro di Palermo, Fototeca Berenson, Firenze.



Fig. 17 - Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli* (part.), terzo decennio del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo. Prima del restauro.

Non si ritiene, però, che anche in questa pittura i due personaggi fossero dotati di aureole; piuttosto un'ulteriore indagine sulla tavola della collezione Chiaramonte Bordonaro potrebbe invece rivelare che quella sia una delle aggiunte posticce, forse ottocentesche, che sembrano essere palesi e per la cui valutazione, comprendente l'intera problematica pittura, si rimanda ad un approfondimento successivo e specifico. Questa tavola, infatti, appare ad una prima e rapida indagine un *pastiche* ottocentesco di temi dal Brescianino a partire dalla tavola del Museo.

Una di quelle evidenti cadute di tono è lo sgraziato perizoma del Bambino. Prima del restauro anche nella tavola del Diocesano era presente un più delicato perizoma che le indagini e la pulitura hanno rivelato essere una sovrapposizione ritenuta novecentesca³⁶ (Fig. 17). D'altronde, senza bisogno di correre indietro al *Giudizio Universale* di Michelangelo, molto più vicino nello spazio e nel tempo, Giuseppe Meli narra che nel 1844 il nuovo rettore teatino dell'Università di Palermo, padre Giuseppe D'Agostino, «di austera morale, di mente pregiudicata e di nessuna conoscenza di arti belle e di archeologia» fece ricoprire tutte le nudità delle opere del Regio Museo Universitario che non fossero viso, mani o piedi³⁷.

Con l'assistenza e il concerto della sezione Storico-Artistica della Soprintendenza ai Beni

Culturali ed Ambientali di Palermo, diretta dalla dottoressa Giovannella Cassata, riscontrata la sostanziale integrità della pellicola pittorica originale, si è scelto di restituire l'opera alla configurazione originale. In seguito, il ritrovamento presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo di una fotografia della tavola all'interno di una cartella pertinente al Museo Diocesano (n. 4355) in cui è assente il perizoma, dimostra che effettivamente il velo sia stato aggiunto in tempi non remoti, forse proprio dopo l'incameramento al Museo³⁸.

Tra le altre sorprese durante il restauro, per il cui approfondimento si rimanda al testo di Mauro Sebastianelli all'interno del presente volume, è senza dubbio la forte compromissione della figura angelica sulla destra, la cui pulitura ha rivelato come in passato vi sia stato un accanimento atto a sfregiarne il volto, cosa piuttosto insolita, in coincidenza della bocca, degli occhi, del naso



Fig. 18 - Andrea del Brescianino (?), «*Madonna col Bambino, San Giovannino e due Sante*», Collezione Chiaramonte Bordonaro, Palermo.



Fig. 19 - Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli* (part.), terzo decennio del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo. Prima del restauro.



Fig. 20 - Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli* (part.), terzo decennio del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo. Durante il restauro.



Fig. 21 - Andrea del Brescianino, *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli*, terzo decennio del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo. Dopo il restauro.

e delle orecchie³⁹ (Figg. 19-20). Casuale fatalità la coincidenza con i quattro sensi o deliberato danno che richiama, per esempio, quanto ricordato dalla tradizione sui tagli subiti dal cosiddetto *Ritratto di ignoto marinaio* di Antonello da Messina del Museo Mandralisca di Cefalù? In questo caso si è scelto di richiudere le lacune, a causa della presenza di riferimenti certi, e di ripristinare l'immagine unitaria dell'insieme.

Il Brescianino finalmente recuperato può così nuovamente essere ammirato nelle rinnovate sale del Museo Diocesano di Palermo e proporsi museologicamente non solo come esemplare della devozione inizialmente privata e poi pubblica a Palermo, ma anche come un utile confronto tra la pittura locale e quella nazionale che nel prossimo assetto del Museo avrà ancora maggior spazio (Fig. 21).

Note

- 1 Sulla problematica degli inventari del Museo cfr. P. PALAZZOTTO, *Il "Fondo Pottino-Collura". Per una storia delle collezioni del Museo Diocesano di Palermo*, in *Storia & Arte nella scrittura. L'Archivio Storico Diocesano di Palermo a 10 anni dalla riapertura al pubblico (1997-2007)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palermo 9-10 novembre 2007) a cura di G. TRAVAGLIATO, Palermo 2008, pp. 254-255, 276 nota 49.
- 2 F. POTTINO (?), *Il Museo Diocesano di Palermo*, s.l. 1952; F. POTTINO, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 1969, p. 18. Sul Museo Diocesano cfr. anche M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006 (II edizione 2010).
- 3 Cfr. P. PALAZZOTTO, *Il "Fondo Pottino-Collura"...*, 2008, pp. 249-250.
- 4 Sull'argomento cfr. P. PALAZZOTTO, *Cronache d'Arte ne "La Cerere" di Palermo (1823-1847)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. CIOFFI e A. ROVETTA, atti del convegno (Milano, 30 novembre – 1 dicembre 2006, Università Cattolica del Sacro Cuore), Milano 2007, pp. 131-132; P. PALAZZOTTO, *La natura e l'identità del Museo di Palermo dai Borbone all'Unità, tra diversità e convergenze*, in *Storia dell'Arte in Sicilia*, a cura di G. BARBERA e M.C. DI NATALE, collana del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali", in corso di stampa; P. PALAZZOTTO, *Il "Fondo Pottino-Collura"...*, 2008, p. 275 nota 23.
- 5 «Chiaromonte Bordonaro Collection, 12. Francis receiving Stigmanta. 38. Madonna with Infant John and two Youthful Saints. S. Maria della Volta, second altar R(ight). Madonna with Infant John and two Female Saints»; B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of place*, Oxford 1932, p. 113 (edizione italiana: *Pitture Italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, traduzione E. Cecchi, Milano 1936, p. 97.
- 6 Cfr. B. BERENSON, *Viaggio in Sicilia*, Milano 1955.
- 7 R. LA DUCA, *I "vintitri scaluna" e la Madonna della Volta*, in "Giornale di Sicilia", 1 dicembre 1973.
- 8 G. PALERMO, *Guida Istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858, p. 121.
- 9 G. PALERMO, *Guida Istruttiva...*, 1858, pp. 121-122; R. LA DUCA, *I "vintitri scaluna"...*, 1973.
- 10 E. BRUNELLI, *La Galleria di Palermo e il Museo di Trapani nel biennio 1927-28*, in "L'Arte", fasc. IV, luglio 1930, p. 372.
- 11 Cfr. P. PALAZZOTTO, *La realtà museale a Palermo tra l'Ottocento e i primi decenni del Novecento*, in *Enrico Mauceri (1869-1966) Storico dell'Arte tra Connoisseurship e Conservazione*, atti del convegno internazionale di studi (Palermo 2007), a cura di S. LA BARBERA, (Palermo 2009, pp. 234, 236 nota 48).
- 12 Gaspare Palermo parla anche dell'oratorio della Congregazione; cfr. G. PALERMO, *Guida Istruttiva...*, 1858, p. 122.
- 13 B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of place*, Londra 1968, p. 66. Ringrazio il dott. Giovanni Pagliarulo, Curator of the Berenson Collection and Acting Curator of the Fototeca Berenson di Firenze, della cortese segnalazione.
- 14 P. PALAZZOTTO, "Giacomo Serpotta, *Allegoria della Musica*", in *Musica Picta. Immagini del suono in Sicilia tra medioevo e barocco*, catalogo della mostra (Siracusa, chiesa di Santa Lucia alla Badia, 16 novembre 2007 – 7 gennaio 2008), a cura di C. VELLA, Siracusa 2007, p. 160.
- 15 Cfr. V. ABBATE, *Dalla quadreria privata alla pinacoteca pubblica: origini e vicende delle raccolte seicentesche della Galleria Regionale della Sicilia*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra, Milano 1990, pp. 13-57; *Wunderkammer siciliana alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra a cura di V. ABBATE, Napoli 2001.
- 16 P. PALAZZOTTO, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, presentazione di D. Garstang, Palermo 2004, p. 100.
- 17 A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana, La pittura del Cinquecento*, tomo IX, parte V, Milano 1932, pp. 357-373. Edizione consultata: L. LANZI, *Storia Pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Firenze 1834, p. 278.
- 18 M. MACCHERINI, *Andrea del Brescianino*, in *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di F. SRICCHIA SANTORO, Firenze 1988, pp. 64, 66.
- 19 M. MACCHERINI, *Andrea del Brescianino...*, 1988, p. 64.
- 20 Sul Brescianino cfr. E. ROMAGNOLI, *Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi* (ms. 1835), Firenze 1976, carte 847-858; U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler ...*, vol. 26, Leipzig 1932, pp. 580-581; A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana...*, 1932, pp. 357-373; B. BERENSON, *Pitture Italiane del Rinascimento...*, 1936, pp. 97-98; M. SALMI, *Il Palazzo e la Collezione Chigi Saracini*, Siena 1967, pp. 107-112; *Dizionario enciclopedico dei Pittori e degli Incisori Italiani*, vol. IX, Milano 1983, p. 24; S.J. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500 to 1600*, Kingsport 1983, p. 121; N. DACOS, *Peruzzi dalla Farnesina alla Cancelleria: qualche proposta sulla bottega del pittore*, in *Baldassare Peruzzi, pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma

- 1987, pp. 469-490; F. SRICCHIA SANTORO, *Il Peruzzi e la pittura senese del suo tempo*, in *Baldassare Peruzzi, pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987, pp. 439-440; M. MACCHERINI, *Andrea del Brescianino...*, 1988, pp. 64-88 (con numerosi documenti inediti); P. LEONE DE CASTRIS, *Una "Venere" del giovane Beccafumi, e un'"Eva" del Brescianino*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze: settanta studiosi italiani*, Firenze 1997, pp. 281-286; Scheda n. 86, in *Musei e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo, le collezioni Borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999, pp. 114-115; P. CAROFANO, *La Giuditta di Andrea del Brescianino*, Siena 1999; B. SANI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in G. CHELAZZI DINI, A. ANGELINI, B. SANI, *Pittura Senese*, Milano 2002, p. 354; F. BISOGNI, *La pittura a Siena nel primo Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 2003, pp. 341-342; IDEM, *Piccinelli Andrea, detto il Brescianino*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 2003, p. 804.
- 21 P. COSTAMAGNA, Scheda n. 11, in *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, catalogo della mostra a cura di F. FALLETTI, J. KATZ NELSON, Firenze 2002, p. 162.
- 22 Ringrazio il prof. Gianfranco Molteni, direttore del Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia di Buonconvento (Siena) per avere concesso l'autorizzazione alla pubblicazione.
- 23 Sulla *Vergine* di Buonconvento cfr. A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana...*, 1932, pp. 366-368; S. PADOVANI, scheda n. 65 in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, Genova 1979, p. 174; S. PADOVANI, B. SANTI, *Buonconvento museo d'arte sacra della Val d'Arbia*, Genova 1981, pp. 46-47.
- 24 M. MACCHERINI, *Andrea del Brescianino...*, 1988, pp. 72-73, fig. 46.
- 25 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *Andrea Piccinelli del Brescianino...*, *infra*.
- 26 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *Andrea Piccinelli del Brescianino...*, *infra*.
- 27 F. BISOGNI, *La pittura a Siena...*, 2003, pp. 341-342. Ringrazio i dottori Riccardo Palladini e Stefano Meccattini, della Contrada della Chiocciola, Siena, per l'autorizzazione alla riproduzione dell'immagine pubblicata.
- 28 B. BERENSON, *Pitture Italiane del Rinascimento...*, 1936, p. 98; L. MOCHI ONORI, scheda, in L. MOCHI ONORI, R. VODRET, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I Dipinti. Catalogo sistematico*, Roma 2007, p. 311.
- 29 K. HERRMANN FIORE, *Guida alla Galleria Borghese*, Roma 1998, p. 73.
- 30 C. LLOYD, *A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford, 1977, pp. 3-4.
- 31 Sulla fanciulla cfr. C. SISI, scheda 19, in *La Collezione Chigi Saracini di Siena. Per una storia del collezionismo italiano*, catalogo della mostra (Palermo 7 novembre 2000 - 7 gennaio 2001) a cura di C. SISI, Firenze 2000, p. 49. Ringrazio il Servizio Segreteria Generale Opere d'Arte della Banca Monte dei Paschi di Siena, Siena, per l'autorizzazione alla riproduzione dell'immagine pubblicata.
- 32 Cfr. M. SALMI, *Il Palazzo...*, 1967, pp. 111-112, fig. 72; M. MACCHERINI, scheda n. 12, in *Da Sodoma a Marco Pino...*, 1988, pp. 80-82, tav. XVII.
- 33 B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance...*, 1932, p. 113. Ringrazio il dott. Giovanni Pagliarulo, Curator of the Berenson Collection and Acting Curator of the Fototeca Berenson di Firenze, per avermi gentilmente segnalato l'immagine e concesso l'autorizzazione alla pubblicazione. La tavola della collezione Chiaramonte Bordonaro (inv. 38) misura 109 x 85 cm e riporta a matita sul retro della cornice l'indicazione «Beccafumi», sul retro della tavola la scritta «Malfatti». Ringrazio il barone Roberto Chiaramonte Bordonaro per la cortese disponibilità.
- 34 Cfr. M. SALMI, *Il Palazzo...*, 1967, p. 112, tav. XIII; M. MACCHERINI, scheda n. 13, in *Da Sodoma a Marco Pino...*, 1988, p. 82, tav. XVIII.
- 35 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *Andrea Piccinelli del Brescianino...*, *infra*.
- 36 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *Andrea Piccinelli del Brescianino...*, *infra*.
- 37 «..Le statue maschili si decorarono con la consueta foglia di vite sopra le virilità; le femminili ebbe camice di mussolina bianca; anche la Venere de' Medici fu provvista della sua, che ristretta al collo ne occultava le bellezze fino ai piedi: io fui spettatore di tale commedia; la Venere in camicia!»; G. MELI, *Pinacoteca del Museo di Palermo dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, Palermo 1873, p. 18.
- 38 M. SEBASTIANELLI, *Andrea Piccinelli del Brescianino...*, *infra*.
- 39 M. SEBASTIANELLI, *Andrea Piccinelli del Brescianino...*, *infra*.

Andrea Piccinelli detto del Brescianino. Dallo studio delle tecniche esecutive all'intervento di restauro

Mauro Sebastianelli

Collocazione	Museo Diocesano di Palermo
Soggetto	<i>Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli</i>
Oggetto	Tavola dipinta
Tecnica	Tempera e olio su tavola
Datazione	terzo decennio del XVI secolo
Provenienza	Chiesa di Santa Maria della Volta, Palermo
Autore	Andrea Piccinelli, detto del Brescianino
Misure	103,7 x 83,1 cm

Descrizione dell'opera

Il manufatto raffigura la *Madonna col Bambino, San Giovannino e due Angeli*. Ritratta con una veste di colore rosa brillante e avvolta da un mantello azzurro, la Vergine, al centro della composizione, accoglie teneramente tra le sue braccia il Bambino, posto in piedi alla sua destra, che guarda San Giovannino, raffigurato nella parte inferiore del dipinto. San Giovannino, in atto benedicente, tiene nella mano sinistra una croce, composta da due ramoscelli legati fra loro, e un piccolo cartiglio con su scritto "Ecce agnus"; il braccio destro, invece, è alzato e l'indice della mano è puntato verso l'alto. Sullo sfondo, ai lati della composizione centrale, sono raffigurati i due angeli. Il primo, sulla sinistra, è rappresentato di tre quarti con lo sguardo rivolto verso lo spettatore e riccamente abbigliato con una veste dalle tonalità calde, che virano dal giallo all'arancio. Il secondo, sulla destra, avvolto da un manto rosso, è, invece, raffigurato di profilo, con lo sguardo rivolto verso la Madonna (Fig. 1).

Oggi l'opera, inserita entro una cornice dorata *modanata*, presenta un formato rettangolare verticale, a seguito di un intervento di quadratura eseguito nel XIX secolo. In origine, infatti, l'opera, di minori dimensioni, mostrava un margine superiore caratterizzato da una centinatura polilobata, così come è oggi possibile vedere grazie all'intervento di restauro eseguito, pur avendo mantenuto il completamento ottocentesco.

Indagine preliminare

Un corretto approccio scientifico al restauro necessita di una fondamentale fase di studio, finalizzata sia al riconoscimento dei materiali e delle tecniche esecutive, che alla valutazione dello stato di conservazione. Questa fase analitica è indispensabile in quanto permette una reale conoscenza dell'opera e si rivela determinante per un efficace intervento di restauro.

Un lavoro completo prevede quindi una fase preliminare, articolata in tre categorie specifiche: documentazione grafica, schedografica e fotografica.

In questa prospettiva si inserisce il concetto di documentazione dei dati acquisiti secondo un linguaggio unico e codificato, che rappresenta non solo un importante mezzo per la registrazione dei dati ma anche un utile strumento di diffusione delle informazioni recuperate¹.

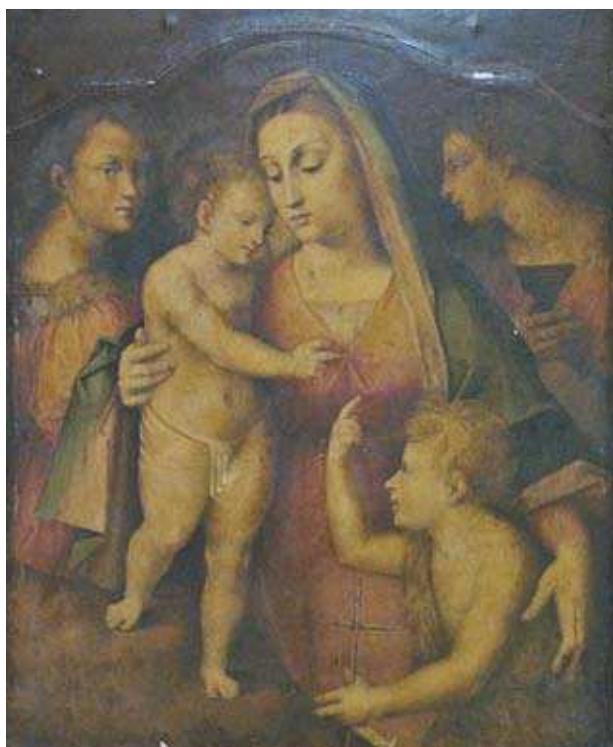


Fig. 1 - Generale prima dell'intervento di restauro.

Sebbene l'esigenza di redigere un'adeguata *documentazione grafica* sia avvertita e condivisa, i risultati di questo lavoro non sempre appaiono soddisfacenti². Contestualmente alla preliminare osservazione diretta del manufatto, come evidenziato nel corso delle numerose esperienze condotte dall'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma sul tema della conservazione preventiva delle opere d'arte, risulta necessaria la compilazione di un'opportuna *scheda tecnica* per il rilevamento dei dati, che riporta in modo schematico tutte le informazioni relative al manufatto e alle attività svolte³. Infine, si deve realizzare una ricca *campagna fotografica* a luce radente ed ultravioletta, allo scopo di fornire una documentazione dettagliata di particolari tecnici e conservativi, e registrare tutte le operazioni svolte durante un intervento di restauro.

Materiali costitutivi e tecniche esecutive

Supporto

L'opera è inserita all'interno di una struttura lignea, costituita da quattro regoli perimetrali, fissati al manufatto attraverso dei chiodi metallici inseriti lungo lo spessore del manufatto. Sul verso sono state poi vincolate ai quattro regoli cinque tavole verticali, dello spessore di 2,5 cm. (Fig. 2). Tale struttura a scatola impedisce, dunque, una completa lettura del supporto ligneo originale. Tuttavia, attraverso un'attenta osservazione diretta, a luce radente e UV e tramite il supporto diagnostico, è stato possibile recuperare preziose informazioni relative alle tecniche esecutive del supporto ligneo (Tav. 1 T.E.).

La presenza sul recto di una fessurazione centrale che attraversa l'opera dal margine inferiore a quello superiore, evidenzia che il supporto è costituito da almeno due assi lignee verticali assemblate dello spessore di 2 cm. circa. Il campionamento effettuato prelevando frammenti di materiale originale dalle lacune del manufatto, ha evidenziato l'essenza lignea impiegata, identificata nel pioppo *Populus sp*⁴.

Tale fessurazione pare corrispondere alla commettitura dei due elementi e potrebbe essere



Fig. 2 - Generale del verso.

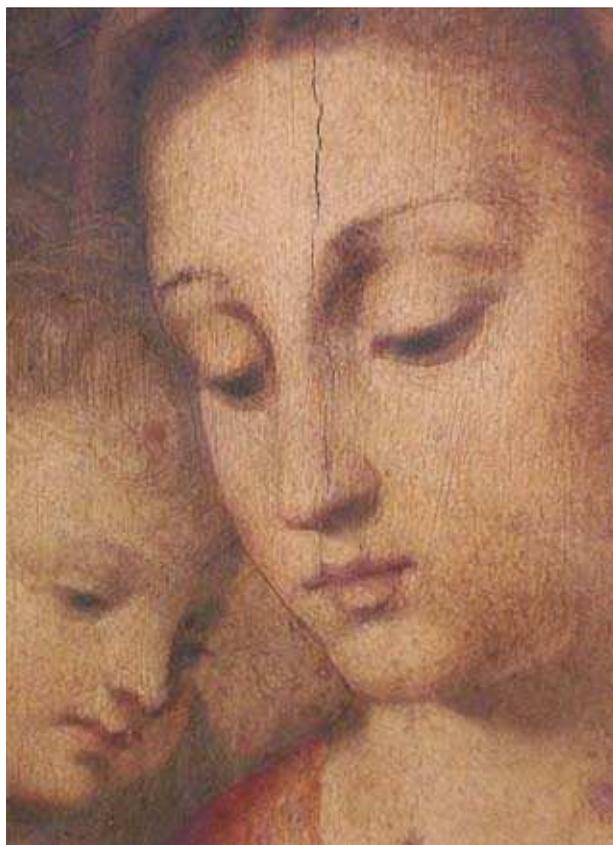


Fig. 3 - Lesione superficiale in corrispondenza della commettitura delle due assi.

stata accentuata dal naturale movimento del legno che, imbarcandosi lievemente, ha sconnesso le due assi (Fig. 3).

L'impossibilità di osservare direttamente il verso dell'opera ha impedito di poter stabilire con certezza se le assi siano vincolate fra loro tramite perni lignei o ranghette posti lungo la commettitura o se il sistema di ancoraggio prevedesse l'utilizzo di due traverse orizzontali fisse o mobili come riscontrato per altre opere dello stesso autore delle medesime dimensioni⁵.

Strati preparatori e pittorici

Come si riscontra in molte altre opere coeve di fattura toscana e come descritto nelle principali fonti storico-artistiche, il supporto presenta uno strato di ammannitura di colore bianco e di spessore piuttosto sottile, inferiore ai 2 mm. Probabilmente tale strato preparatorio è stato applicato in un'unica stesura e risulta composto da gesso, quarzo e da un legante proteico, come osservato nei due campioni prelevati analizzati mediante microscopio ottico, al SEM con microsonda EDS (Figg. 4 a, b)⁶.

Successivamente l'artista ha poi realizzato uno strato di *imprimitura* come fondo, applicata su una superficie non regolare, composta da bianco di piombo, ridotte particelle di ocre rossa e da minime quantità di legante oleoso e vernice, che ha permesso una stesura fluida e poco penetrante. La tonalità bianca e fredda conferisce all'intera composizione una maggiore luminosità caratteristica delle tavole dei grandi maestri del manierismo italiano, che realizzavano la composizione pittorica attraverso più sovrapposizioni di velature sottili sfruttando la trasparenza propria dei leganti oleosi. Questa procedura tecnica era comunemente in uso durante il XVI secolo e trova conferma nella trattatistica dell'Armenini, *De' veri precetti della pittura*, del 1586, fonte autorevole che riporta informazioni fedeli alla produzione artistica coeva⁷. Attraverso l'osservazione a luce radente è possibile osservare i segni lasciati dalle setole del pennello impiegato per stendere l'imprimitura



Figg. 4 a, b - Sezioni dei campioni Bre1 e Bre 2 osservati al MO.

(Fig. 5). Questi non seguono un ordine uniforme ma si riscontrano sulla superficie in tutte le direzioni, diversamente dai segni lasciati invece in maniera più circoscritta, che consentono di identificare le diverse campiture cromatiche della pellicola pittorica (Fig. 6).

La procedura esecutiva riscontrata in quest'opera del Brescianino evidenzia una fase



Fig. 5 - Particolare a luce radente della stesura dell'ammannitura.



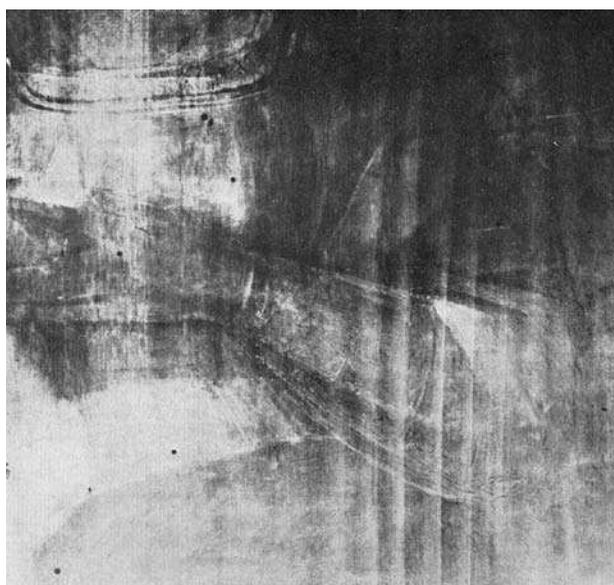
Fig. 6 - Particolare che mostra la successione delle campiture cromatiche.



Fig. 7 - Traccia del disegno preparatorio realizzato con pigmento di colore blu.

costruttiva del disegno realizzata attraverso brevi tratti sottili di colore fluido, applicati a pennello. Questi, dalla tonalità blu, sono visibili, in alcuni punti, non perfettamente corrispondenti al film pittorico. Tali tratti sono realizzati in modo rapido e definito per suggerire le forme maggiormente caratterizzanti della composizione, come è possibile notare per il profilo della Vergine e le mani di San Giovannino (Fig. 7). Questa tipologia di disegno leggermente accennato comportava spesso delle puntuali riprese grafiche in fase pittorica, comunemente riconosciute come pentimenti, come riscontrato sul braccio sinistro della Carità della Pinacoteca di Siena (Figg. 8 a, b)⁸.

La pellicola pittorica realizzata mediante *tecnica mista*, è composta da pigmenti uniti, per le



Figg. 8 a, b - La *Carità* della Pinacoteca R. di Siena e particolare radiografico del braccio sx da cui si evince un *pentimento* nella definizione del profilo inferiore. Da C. Brandi, 1942.



Fig. 9 - Particolare del volto dell'angelo di sinistra realizzato mediante una prima stesura di pigmenti con legante proteico, successivamente impresiosito con velature trasparenti stemperate con legante oleoso.



Fig. 10 - Dettaglio a luce radente della veste della Vergine, realizzata con corpose stesure di Azzurrite.

prime stesure, ad un legante oleoso e successivamente lo stesso con l'aggiunta di vernici per aumentarne la siccatività. Mentre gli incarnati sono stati realizzati ad olio, sfruttando la compattezza e il potere coprente proprie di alcuni pigmenti di origine minerale, le vesti e le velature finali sono state invece realizzate mediante l'utilizzo di un olio siccativo e vernice (Fig. 9)⁹.

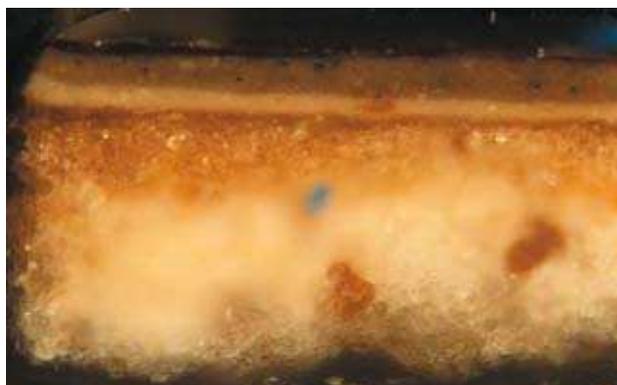
La sequenza cromatica del dipinto ha, quindi, previsto la stesura di campiture più chiare e coprenti, per la resa degli incarnati e delle vesti, passando poi a quelle di tonalità scura impiegando un pigmento bruno trasparente per le ombreggiature, stemperato in legante oleoso e vernice, fino a giungere, dopo una prima asciugatura, alla definizione delle lumeggiature e di particolari dettagli cromatici, come per



Figg. 11 a, b - Osservazione al MO del campione BRE1 a 20x e a 40x.

Tabella 1 – Caratterizzazione stratigrafica del campione BRE1

Campione	strato	colore	EDS	Identificazione stratigrafica
	4	bianco		sostanza filmogena
	3	rosso-bruno	Pb, Ca, Si, Al, K, Mg, Fe	bianco di piombo, ocre rossa
	2	nocciola	Al, Si, Pb, Ca, K, Fe, Mg	bianco di piombo, lacca, ocre rossa, carbonato di calcio
	1	bianco	Pb, Si, Ca, Al, Mg, K, Fe	bianco di piombo (ocre rossa)
		imprimitura	Pb, Si, Ca, Fe, K	bianco di piombo, ocre rossa
	0	preparazione	Ca, S, Si	gesso, quarzo



Figg. 12 a, b - Osservazione al MO del campione BRE2 a 20x.

Tabella 2 – Caratterizzazione stratigrafica del campione BRE2

Campione	strato	colore	EDS	Identificazione stratigrafica
	4	bianco/azzurro		sostanza filmogena
	3	rosso-bruno	Pb, Si, Ca, Al, K, Fe, Mg	bianco di piombo, ocre rossa
	2	nocciola		bianco di piombo, lacca, ocre rossa, carbonato di calcio
	1	bianco	Pb, Si, Al, Ca, Fe, K	bianco di piombo, ocre rossa
		imprimitura		bianco di piombo, ocre rossa
	0	preparazione	Ca, S, Si	gesso, quarzo



Fig. 13 - Applicazione dell'oro a conchiglia per la realizzazione dell'aureola.

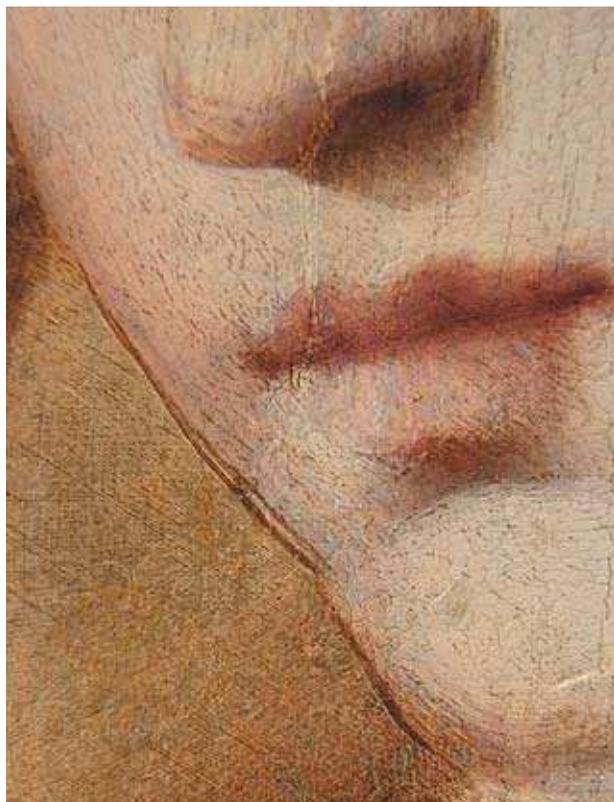
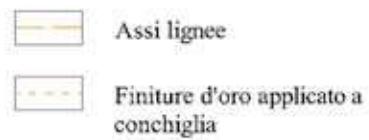
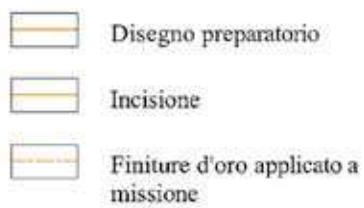
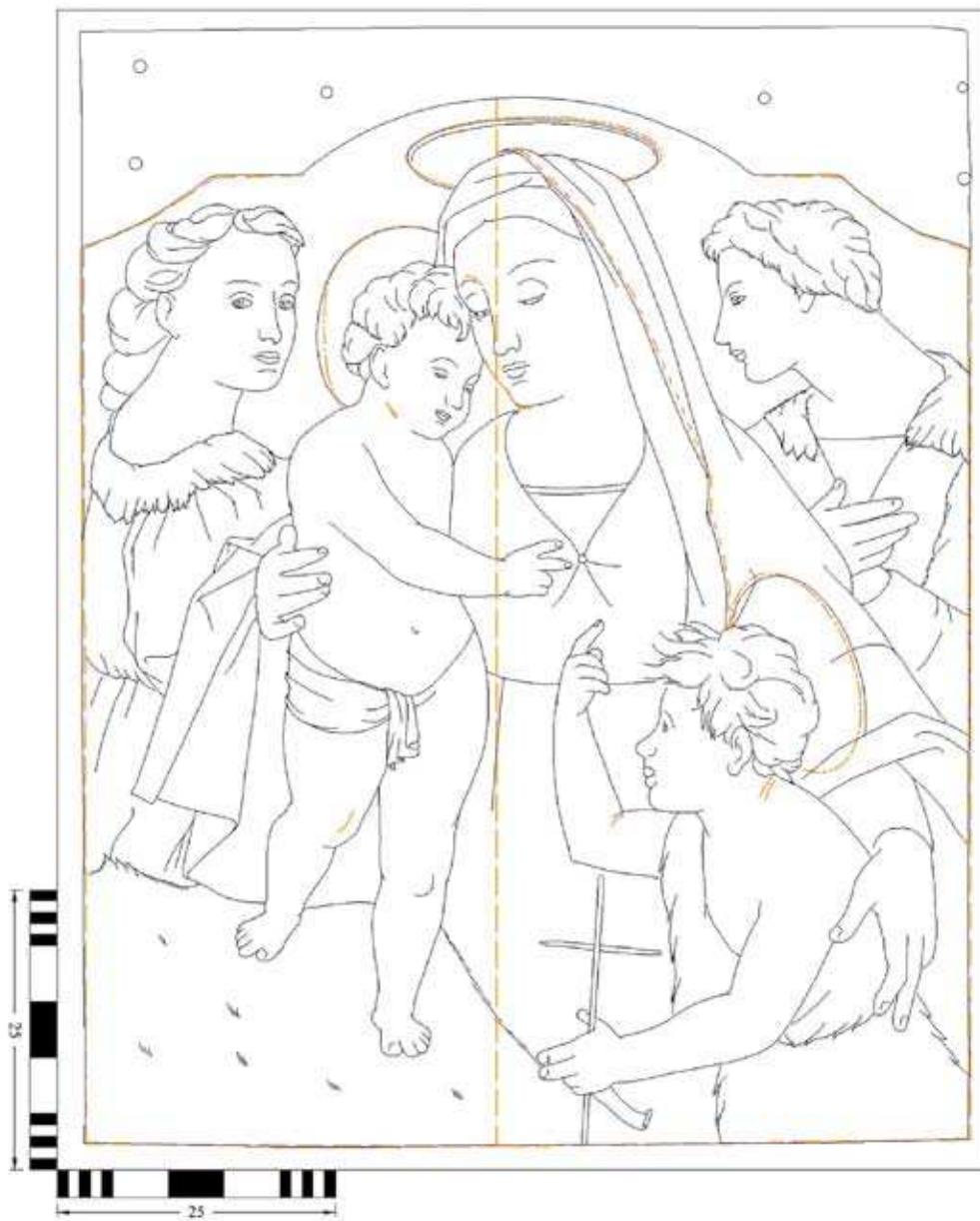


Fig. 14 - Particolare dell'incisione diretta realizzata sulla superficie pittorica.



le labbra della Vergine e per i panneggi degli angeli, realizzati con corpose e consistenti stesure di colore (Fig. 10). Le osservazioni al microscopio ottico mostrano una forte similitudine fra i due campioni analizzati (BRE1 e BRE2) confermata poi dalle analisi EDS (Figg. 11 a, b, e 12 a, b).

Entrambi si caratterizzano per la presenza di quattro strati: lo strato più interno è riferibile ad una preparazione a base di gesso su cui è presente una sottile imprimitura, applicata su una superficie non regolare, a base di bianco di piombo, poca ocre rossa; segue un primo strato bianco base di bianco di piombo, contenente rare particelle di ocre rossa; un secondo strato nocciola contenente bianco di piombo, poche particelle di lacca, ocre rossa, e carbonato di calcio, un terzo strato rosso-bruno discontinuo a base di bianco di piombo, carbonato di calcio e ocre rossa e infine un quarto strato protettivo che ricopre l'intera superficie del campione riferibile ad un restauro recente. Il campione BRE2 mostra, all'interno dello strato più esterno, la presenza di una zona blu riconducibile ad un colore moderno a base di sostanze clorurate.

In ultimo l'opera è stata impreziosita da finiture d'oro, impiegando la foglia d'oro applicata sulla superficie sfruttando la tecnica a *missione*, come nel caso dell'aureola della Vergine, o sfruttando la tecnica dell'oro a *conchiglia* per la definizione dell'aureola del San Giovannino (Fig. 13) o per i ricami del manto blu della Vergine. Un tratto distintivo del manufatto riguarda un'incisione diretta, che meglio definisce il contorno della guancia destra della Vergine, in corrispondenza del sottostante disegno preparatorio. Il contorno deciso dell'incisione fa supporre che questa sia stata realizzata con una punta, forse metallica, direttamente sullo strato pittorico (Fig. 14).

Stato di conservazione

Le buone condizioni conservative del supporto forniscono indicazioni sull'elevata qualità tecnica ed esecutiva sia nella scelta dell'essenza lignea, sia in termini di taglio, (Tav. 2 S.C.). Il supporto non sembra essere quindi interessato da problemi di imbarcamento, lesioni e di svergolamento delle sin-



Fig. 15 - Cedimento degli strati pittorici causato dall'attività degli insetti xilofagi nella struttura lignea.

gole assi. Dalla presenza di fori di sfarfallamento si deduce che il supporto in passato è stato interessato da un attacco di insetti xilofagi, ormai non più in atto, che ha prodotto fragilità all'interno del legno. Durante i lavori di restauro è stato appurato che alcuni dei camminamenti delle larve, paralleli alla superficie pittorica, si sviluppano al di sotto dello strato preparatorio, privando quest'ultimo di una superficie omogenea di sostegno, producendo così zone localizzate di cedimento del colore (Fig. 15).

Sono, inoltre, presenti limitate mancanze, di ridotta estensione, localizzate in massima parte lungo i margini dell'opera.

L'imprimitura, in discreto stato di conservazione, non presenta accentuati difetti di adesione o coesione. Come osservabile da alcune lacune degli strati pittorici, presenta, tuttavia, una crettatura regolare, di origine meccanica, da ricondurre alla natura del legante proteico impiegato per la realizzazione di tale strato. Una medesima condizione conservativa è stata osservata nel 1942, in occasione del restauro di quattro opere su tavola,



Fig. 16 - Presenza di puntuali fori di sfarfallamento distribuiti sull'intera superficie pittorica.

realizzate dallo stesso Brescianino, acquistate dallo Stato Italiano per la R. Pinacoteca di Siena, ove sono ancora oggi conservate¹⁰.

Allo stesso modo, si osservano numerose e puntuali lacune, riconducibili ai fori di sfarfallamento, che interessano sia gli strati preparatori che quelli pittorici, provocati da un attacco, oggi non

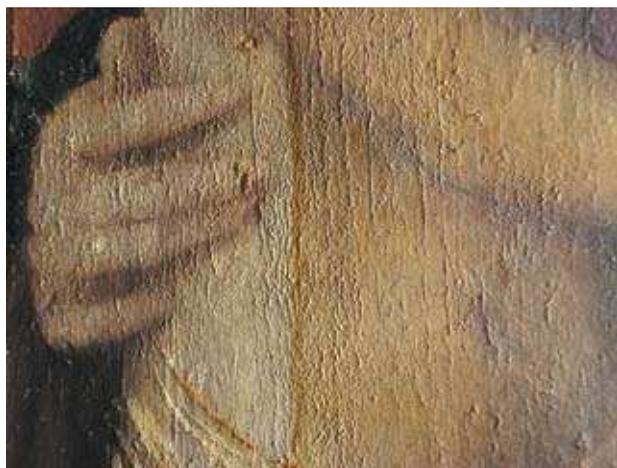


Fig. 17 - Particolare a luce radente che mette in evidenza fenomeni di deadesione e sollevamento degli strati pittorici.

più in atto, di insetti xilofagi (Fig. 16). Sull'intera superficie sono localizzate numerose microlacune degli strati pittorici distribuite in maniera omogenea, in parte coincidenti con quelli preparatori. Lacune di medie dimensioni sono, invece, localizzate soprattutto lungo i margini dell'opera.

Sono presenti, inoltre, lesioni della pellicola pittorica che interessano anche il supporto ligneo; la lesione più significativa, attraversa verticalmente la tavola nella parte centrale, mentre un'altra lesione, di minori dimensioni, interessa la mano dell'angelo di destra.

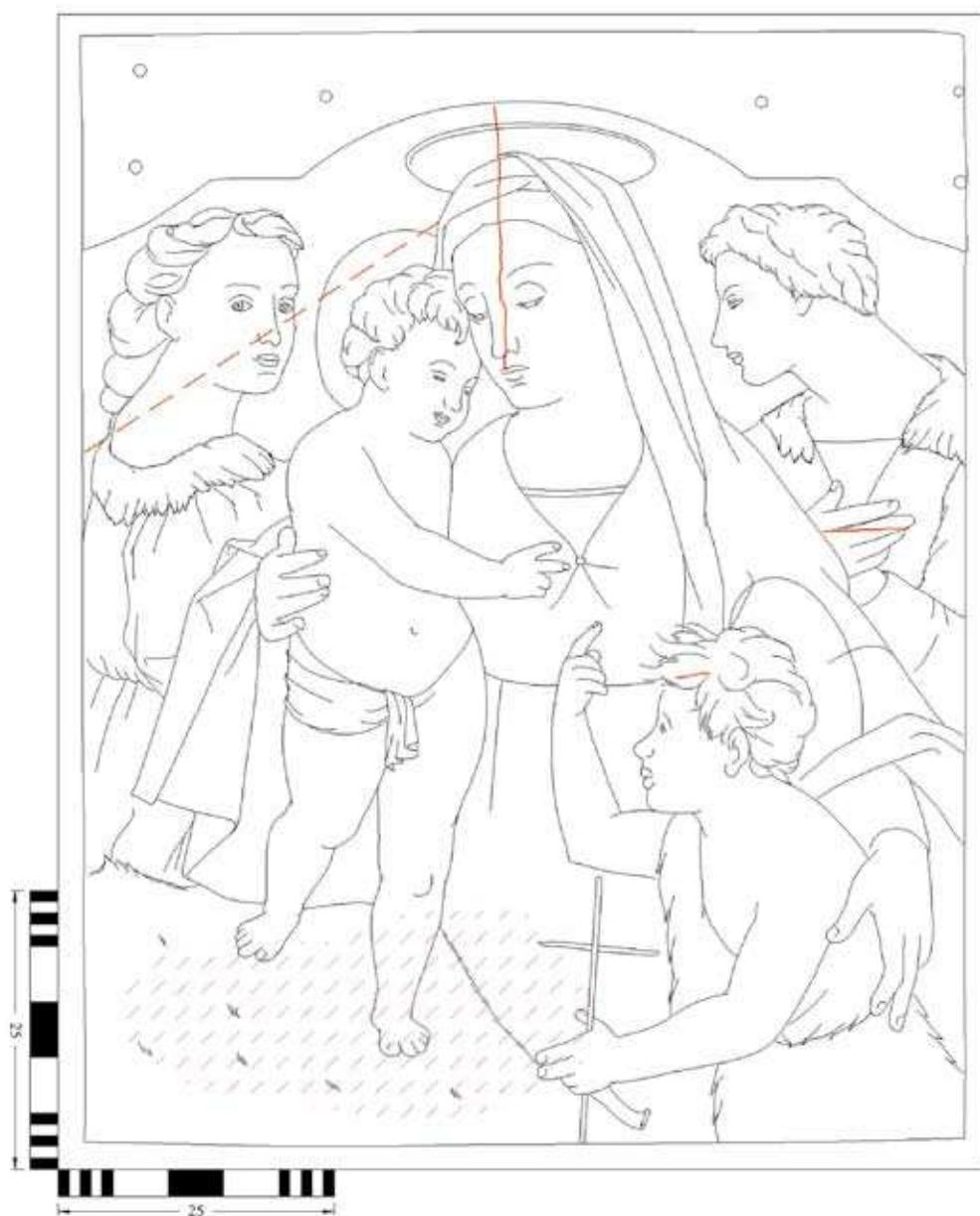
Gli strati pittorici presentano accentuati fenomeni di deadesione osservabile mediante illuminazione a luce radente e una generale crettatura, di origine meccanica, con andamento parallelo, serrato e regolare, caratteristica del legante oleoso impiegato per tali strati (Fig. 17).

Le velature finali, normalmente previste su opere di analoga fattura per conferire una maggiore luminosità e trasparenza ai passaggi cromatici, sono particolarmente alterate e, in alcuni casi, mancanti, a causa di fenomeni di abrasione meccanica, dovuti a precedenti interventi di pulitura non controllati che hanno interessato il manufatto (Fig. 18).

A carico di tali interventi precedenti vi sono numerose reintegrazioni plastiche, realizzate in due periodi differenti: quelle più recenti, databili alla prima metà del XX secolo, risultano composte, in due strati, da un impasto di gesso, colla e



Fig. 18 - Abrasione e mancanze di piccola entità del tessuto pittorico da ricondurre a precedenti interventi di restauro.



	Lesioni del supporto
	Solco
	Graffi della pellicola pittorica
	Schizzi di vernice

Lacune degli strati preparatori e pittorici distribuite uniformemente sulla superficie.

Sbiancamenti presenti in tutta la superficie e in special modo sulla parte superiore.

Fori di sfarfallamento distribuiti uniformemente sulla superficie.

Crettatura meccanica della pellicola pittorica, serrata, regolare e distribuita uniformemente sulla superficie.

Fenomeni di deadesione degli strati pittorici e preparatori diffusi sulla superficie e determinati dai vuoti creati dalle larve di insetti xilofagi.



Figg. 19 a, b, c - Osservazione a luce naturale e UV della cera d'api impiegata per colmare le lacune e come prodotto consolidante della pellicola pittorica.



Figg. 20 a, b, c - Volto dell'angelo di destra, a luce naturale, ultravioletta e dopo la fase di pulitura.

inerti colorati; quelle probabilmente più antiche, della seconda metà del XIX secolo, applicate per colmare i vuoti lasciati dai fori di sfarfallamento, risultano composte da un impasto di cera d'api.

La cera, applicata in alcuni punti in maniera grossolana, ha provocato un'evidente alterazione cromatica della superficie pittorica nelle aree corrispondenti ai margini delle lacune (Figg. 19 a, b, c). Altresì, nella parte superiore del manufatto, si riscontrano fenomeni di sbiancamento e opacizzazione del film pittorico, da ricondurre all'utilizzo della cera come strato protettivo finale applicato durante l'intervento del XIX secolo.

Sono, infine, osservabili alcune forme di alterazione, di natura antropica, che interessano parte della superficie dell'opera. In particolare, nella zona superiore, è presente un solco accidentale che si sviluppa dal capo della Vergine passando diagonalmente sopra la testa del Bambino.

Significativo è, inoltre, il ritrovamento di un'alterazione della pellicola pittorica originale al di sotto di estese ridipinture, nella zona corrispondente al volto dell'angelo di destra, dove sono stati riscontrati numerosi e profondi graffi intenzionali, compiuti con buona probabilità in un periodo antecedente l'intervento ottocentesco di restauro, che ne hanno



Figg. 21 a, b, c - Generale, volto della *Vergine* e dell'angelo di sinistra durante l'attività di pittura.

cancellato importanti parti espressive, quali l'occhio, l'orecchio, il naso e la bocca (Figg. 20 a, b, c).

Durante l'intervento di restauro, sono stati individuati due strati protettivi applicati sull'intera area del manufatto. Il primo, composto da cera d'api, si configura come un sottile film di tonalità grigia. Il secondo, di maggiore spessore e applicato in modo disomogeneo, è riconducibile al più recente intervento di restauro, databile entro la prima metà del XX secolo, e risulta composto da una vernice a base di resine naturali, che ha conferito al dipinto una tonalità bruna, attenuandone così la generale brillantezza (Figg. 21 a, b, c).

Interventi precedenti

Come già accennato in precedenza, l'opera è stata interessata, in passato, da interventi di restauro che ne hanno trasformato l'aspetto e la forma, (Tav. 3 I.P.).

Si possono distinguere, in particolare, almeno tre interventi che hanno interessato l'opera nel corso dei secoli, così individuati:

- il primo riconducibile con molta probabilità al XVIII secolo;
- il secondo, databile alla seconda metà del XIX secolo;
- il terzo, effettuato entro la prima metà del XX secolo

Il primo intervento ha interessato la parte strutturale del manufatto, producendo, nello specifico, una riduzione dimensionale dei margini laterali e, al contempo, della fascia superiore, definendone il profilo centinato e polilobato, tipicamente settecentesco. Originariamente l'opera si presentava con un formato rettangolare, di maggiori dimensioni, che garantiva un maggiore equilibrio della composizione, conferendo un più ampio respiro alle figure e una completezza delle forme. Tale considerazione è legata all'evidente compressione entro uno spazio eccessivamente circoscritto che la scena ha subito in seguito alla sagomatura del dipinto e con particolare evidenza al taglio degli angeli posti lateralmente al gruppo centrale (Fig. 22).

Il secondo intervento, riconducibile alla seconda metà del XIX secolo, ha invece previsto il ripristino, solo per la parte superiore del dipinto, dell'originale formato rettangolare. Per tale motivo, il manufatto è stato inserito entro una forma lignea, costituita da sei listelli in legno applicati con chiodi metallici lungo lo spessore perimetrale, sui quali sono state vincolate cinque assi lignee verticali, poste sul verso della tavola. La forma lignea è fissata ai margini laterali e al margine inferiore della tavola, tramite chiodi metallici, e sul verso, con viti di fattura industriale, aggiunte con ogni probabilità durante il terzo intervento di restauro,



Fig. 22 - Ricostruzione fotografica del manufatto privo del rifacimento ottocentesco.

come si può evincere dai rigonfiamenti presenti sulla superficie cromatica della porzione aggiunta. Nella parte superiore, lo spazio restante, compreso fra il margine polilobato e la riquadratura, è stato colmato, per raggiungere lo spessore del supporto originale, tramite l'inserimento di una o più assi lignee. Successivamente, è stato apposto un tessuto ad armatura *tela* usata come impannatura su cui è stato versato un impasto, di tonalità bruna a base di gesso, che spesso debordava oltre lo spessore dei



Fig. 23 - Particolare della ricostruzione della mancanza.

listelli laterali (Fig. 23)¹¹. Lo stesso impasto è stato utilizzato anche per regolarizzare il dislivello presente tra la superficie originale dell'opera e la parte aggiunta. Questa è stata successivamente trattata cromaticamente con un colore simile al fondo del dipinto.

In questa stessa fase, a causa di fenomeni di decoesione e deadesione che interessavano gli strati pittorici, è stata impiegata la cera d'api durante tutte le fasi di restauro, come sostanza utile per il risarcimento delle lacune, successivamente reintegrate, e a termine dell'intervento, come consolidante e protettivo finale della pellicola pittorica¹².

In seguito è stata effettuata una reintegrazione cromatica mimetica, con legante oleoso, per riconfigurare le alterazioni di natura antropica, che hanno deturpato, come già descritto, il volto dell'angelo di destra.

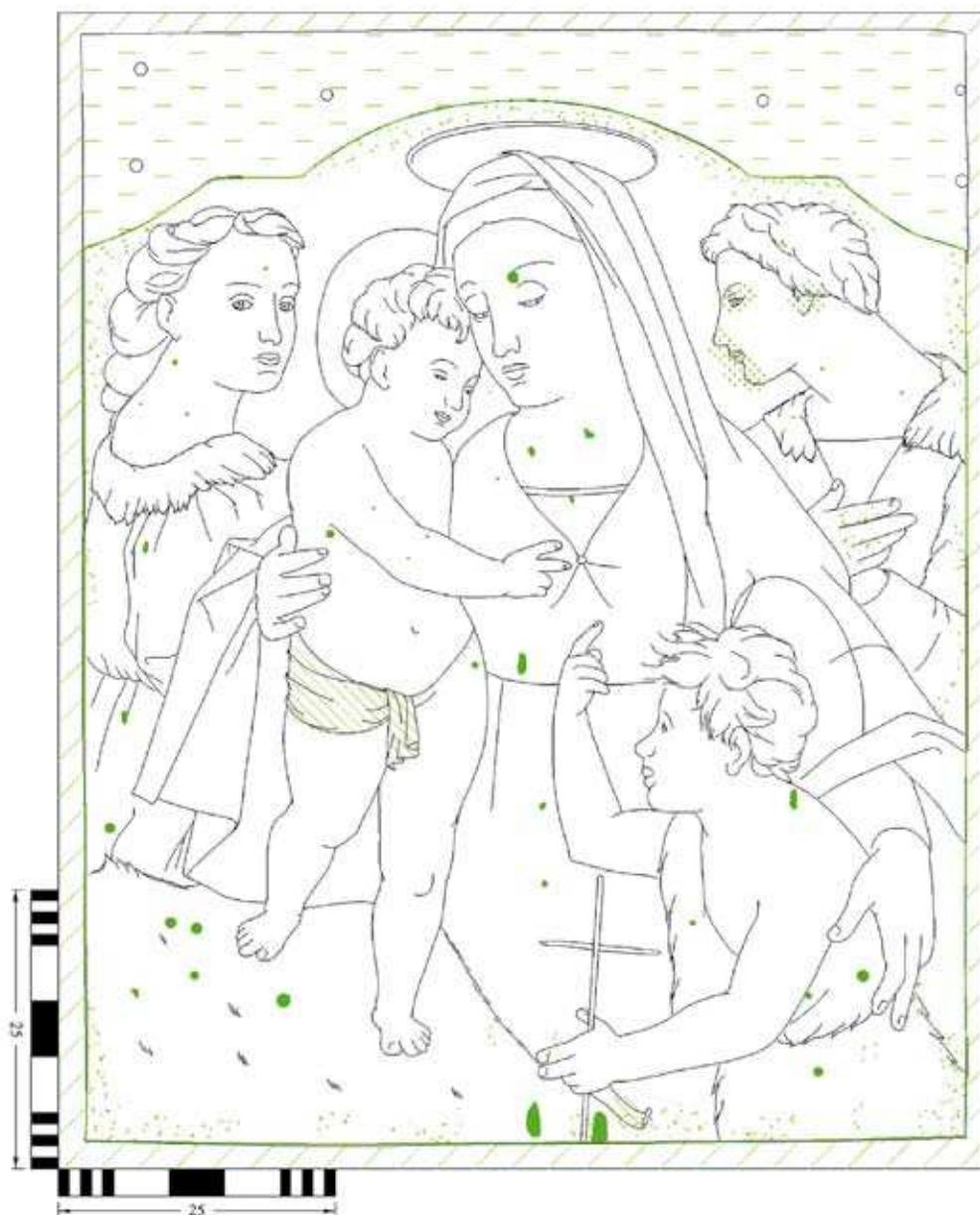
La cornice lignea dorata, a mezza canna, che ancora oggi racchiude l'opera, è stata realizzata probabilmente in questa fase tramite la tecnica cosiddetta a meccatura.

Infine, entro la prima metà del XX secolo, è stato effettuato un terzo intervento, del quale si può ravvisare, oltre all'applicazione di uno strato protettivo a base di resine naturali, la realizzazione di un perizoma sul Bambino, di fattura grossolana, a nascondere le nudità dello stesso (Fig. 24).

In questa fase si osserva, inoltre, l'utilizzo di un impasto colorato a granulometria mista, realizzato in due strati, per colmare le lacune superficiali.



Fig. 24 - Perizoma realizzato nel XX secolo.



Interventi del XVIII sec.

 Riduzione del contorno dell'opera con il margine superiore centinato

Interventi del XIX sec.

 Forma lignea

 Riquadratura tramite assi e impasto di gesso colorato

 Stuccature in cera

 Integrazione cromatica mimetica, con legante oleoso

Interventi del XX sec.

 Perizoma del Bambino

 Stuccature con impasto colorato a granulometria mista

Intervento di restauro

Le fasi del restauro sono state supportate da numerose indagini chimico-fisiche e biologiche del manufatto, e da una serie di indagini di superficie non invasive condotte da un'equipe scientifica multidisciplinare¹³.

L'applicazione coordinata dei metodi d'indagine scientifica ha permesso di trarre utili informazioni sulle tecniche di esecuzione del supporto e della pellicola pittorica, nonché di chiarire alcuni aspetti relativi allo stato di conservazione (Tav. 4 I.R.).

Le operazioni di restauro e manutenzione succedutesi sull'opera nel corso del tempo e, in particolare, l'inserimento entro la forma lignea, hanno garantito o comunque limitato le numerose forme di alterazione a carico del supporto ligneo, quali deformazioni, mancanze di porzioni perimetrali e infragilimento del verso ma, al contempo, limitato le operazioni dell'odierno restauro¹⁴.

Dopo una preliminare operazione di preconsolidamento del supporto ligneo dal recto, è stata effettuata una pulitura di natura fisica, con solventi organici neutri, per la solubilizzazione della vernice superficiale ingiallita, a base di resine naturali, applicata disomogeneamente durante l'ultimo restauro (Fig. 25)¹⁵. L'opera presentava inoltre un deposito omogeneo e compatto di sostanze coerenti e polvere che ne alteravano la visione generale.

Le numerose prove effettuate sulla base dei risultati raggiunti mediante il test di solubilità di Feller, con il quale si è potuto verificare il valore di Fd della sostanza superficiale, hanno definito le modalità e i tempi di applicazione del sistema pulente scelto, nel rispetto dei principali parametri del restauro moderno quali la selettività, la reversibilità e la controllabilità dei prodotti impiegati in fase di pulitura. Dalla valutazione dei risultati ottenuti si è deciso di condurre alcune prove di pulitura impiegando prima un'emulsione grassa per la rimozione delle sostanze soprammesse a carattere idrofilo e, successivamente, dei solventi organici quali Alcool Isopropilico e Metil Etil Chetone, in percentuali variabili che hanno rimosso lo strato filmogene soprammesso in maniera discontinua.



Fig. 25 - Il manufatto durante la fase di pulitura.



Fig. 26 - Particolare del *San Giovannino* dopo la pulitura.

A questo punto, è stata effettuata una prima pulitura utilizzando N-metil 2 Pirrolidone a tampone, che è stato lavorato per un minuto ca. fino a consentire il rigonfiamento dello strato soprammesso che è stato, successivamente, rifinito attraverso l'utilizzo dell'Alcool Isopropilico a tampone. In tal modo sono state asportate non solo le sostanze soprammesse ma anche le ridipinture realizzate sull'opera (Fig. 26). A seguito di questo

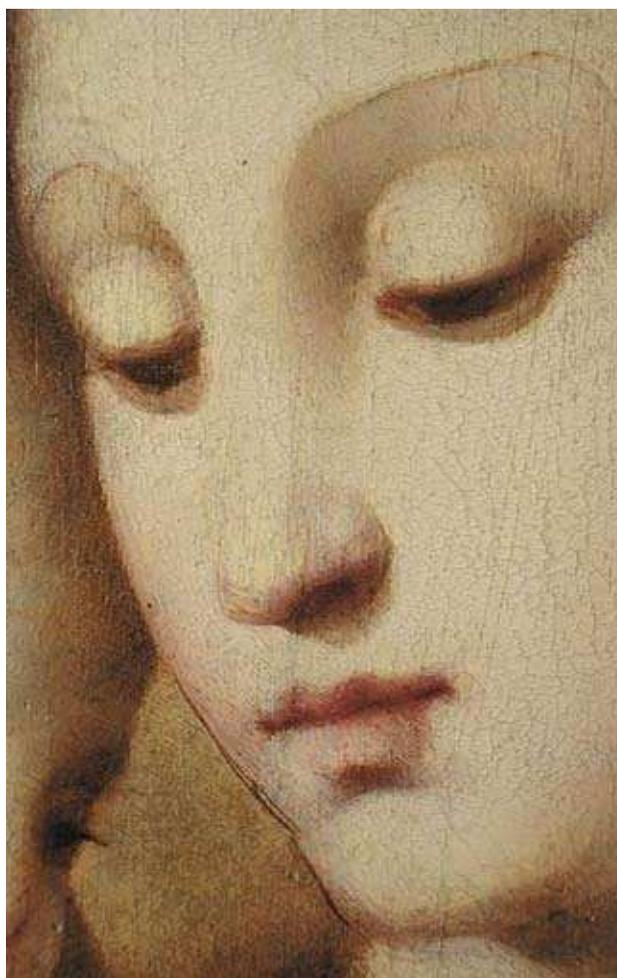
primo intervento è emersa una superficie pittorica opalescente e disomogenea, effetto da ricondurre, probabilmente, all'impiego della cera d'api durante l'intervento ottocentesco di restauro. Tale condizione ha richiesto un trattamento ulteriore di pulitura con una miscela basica di Bruxelles debole, composta da Alcool Isopropilico, acqua e ammoniac, fino a recuperare una pellicola pittorica brillante e uniforme.

Il consolidamento degli strati preparatori è stato condotto impiegando Paraloid B72 al 4% in Acetone e Diluente Nitro in parti uguali applicato per iniezione dalle lacune presenti sul recto.

Le stuccature realizzate precedentemente a cera o con pasta colorata sono state lasciate perché ancora solide e in grado di svolgere la loro funzione; tuttavia è risultato necessario ripristinare un livello superficiale ottimale, rimuovendo an-

che l'ampia stuccatura che copriva il dislivello tra il manufatto e la parte aggiunta, lungo il bordo superiore polilobato.

L'operazione di verniciatura è risultata particolarmente complessa a causa della presenza della cera sulla pellicola pittorica. La sola vernice Surfin, pur applicata a pennello in due strati, non consentiva dei risultati ottimali poiché non garantiva la completa rimozione degli sbiancamenti presenti che, nel tempo, tendevano a riaffiorare. Dopo alcune prove è stato ritenuto opportuno adoperare una vernice composta da Surfin e Matt, in parti uguali, applicata a tampone e lavorata più volte. I componenti cerosi della Matt, affini alla cera presente, hanno saturato la superficie eliminando totalmente, così, gli sbiancamenti. Le stuccature sono state realizzate utilizzando un impasto di colla di coniglio e ges-



Figg. 27 a, b - Dettaglio del volto della *Vergine* e del manto azzurro dopo l'intervento di restauro.



Figg. 28 a, b, c, d - Particolare del perizoma prima, durante e dopo l'intervento di restauro.

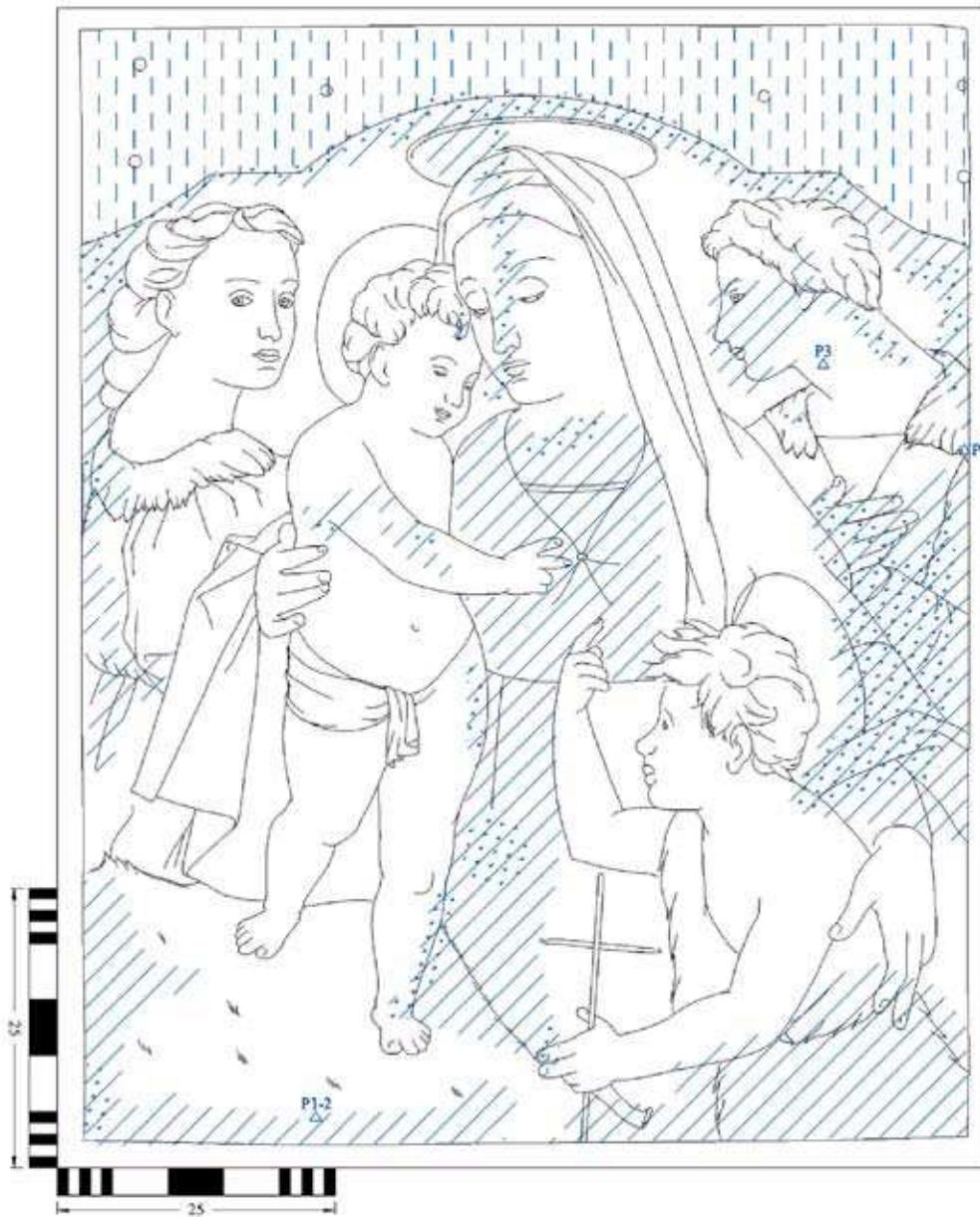
so di Bologna, applicato a spatola sulle lacune e sulle stuccature preesistenti al fine di uniformare il livello superficiale.

A questo punto, si è proceduto all'integrazione pittorica, che è stata condotta attraverso due procedimenti: le stuccature a gesso e colla sono state trattate con una tecnica a velatura impiegando i colori ad acquarello per realizzare una prima base, fino a raggiungere la tonalità originale tramite l'utilizzo di colori a vernice per il restauro; al contrario, le stuccature in cera e pasta colorata sono state trattate ugualmente con la tecnica a velatura ma impiegando direttamente i colori a vernice. Successivamente si è proceduto all'operazione di equilibratura cromatica delle abrasioni della pellicola pittorica, procedendo con tecnica a velatura con colori a vernice (Figg. 27 a, b).

La porzione superiore aggiunta è stata, invece, trattata rimuovendo meccanicamente, con

carta abrasiva, la vernice soprammessa e livellando, mediante l'utilizzo del bisturi, le deformazioni presenti sulla superficie, causate probabilmente dall'inserimento delle viti sul verso dell'opera. Successivamente, in fase di reintegrazione, è stata realizzata una base di tonalità scura mediante l'impiego di colori acrilici, poi equilibrata cromaticamente, attraverso velature, con colori a vernice fino al raggiungimento della tonalità originale del fondo dell'opera.

Merita una considerazione a sé stante l'intervento eseguito sul perizoma che cingeva la vita del Bambino. L'osservazione della grossolana qualità pittorica di tale elemento ha suscitato alcune perplessità riguardo l'originalità dello stesso, rendendo, dunque, necessario un incontro tecnico con la DL, la Soprintendenza competente e l'Ente proprietario per valutare l'originalità del perizoma e la sua eventuale rimozione¹⁶. Attraverso l'osser-



Area di microstuccature



Area di integrazione pittorica
mediante tecnica a puntinato



Trattamento cromatico della
riquadratura



Prelievi:

- P1 - Pellicola pittorica.
- P2 - Strato preparatorio.
- P3 - Cera delle stuccature.
- P4 - Frammento ligneo.

Rimozione del perizoma che
copre i fianchi del Bambino.
Integrazione a puntinato delle
parti anatomiche del viso
dell'angelo a destra.



Fig. 29 - Fotografia risalente al XX secolo che mostra il *Bambino* privo del perizoma. Archivio Fotografico Soprintendenza BB.CC.AA., Palermo.

vazione, in questa sede, del manufatto mediante illuminazione a luce radente e UV e riconosciuta e condivisa la scarsa fattura del panneggio del perizoma, si è ritenuto opportuno effettuare delle prove di pulitura sullo stesso (Figg. 28 a, b, c, d). Durante la pulitura, si è osservato che la miscela solvente, già impiegata per la rimozione della sostanza filmogena soprammessa, riusciva a solubilizzare facilmente la cromia del perizoma rivelando, altresì, la perfetta conservazione della pellicola pittorica originale che mostrava una precisa definizione delle nudità del Bambino¹⁷. Un'ulteriore conferma che si trattasse di una ridipintura, è stato, altresì, il ritrovamento, presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo, di un'immagine fotografica (n. 4355), risalente ai primi anni del Novecento, in cui il Bambino viene ritratto privo del suddetto perizoma (Fig. 29).



Fig. 30 - Il dipinto prima dell'intervento di restauro.



Fig. 31 - Il dipinto dopo l'intervento di restauro.



Note

- 1 In questo modo si potrebbero superare errori apparentemente banali ma che all'atto pratico spesso causano fraintendimenti e contraddizioni. Un esempio su tutti è la mancanza di una terminologia standard di riferimento, per la definizione sia delle tecniche esecutive sia delle forme di degrado. Un uso improprio di certi termini infatti può generare confusione e condurre ad errate considerazioni.
- 2 Analogamente anche nell'ambito grafico l'adozione di un sistema di segni e simboli codificati potrebbe rendere molto più agevole la comprensione dei dati. Il recente utilizzo del sistema CAD (Disegno Assistito da Calcolatore) offre in tal senso numerosi vantaggi nella rappresentazione; ad esempio è possibile localizzare con estrema precisione tutti i particolari infinitesimali anche su manufatti di grandi dimensioni attraverso la trasformazione della scala metrica, superando così un metodo manuale inevitabilmente più impreciso. M. SEBASTIANELLI, *L'intervento di recupero*, in *Chiesa delle Anime Sante. La "gioia di Bagaria" – Il Restauro – testimonianze storiche e diagnostiche*, a cura di M. ROTOLO e M. SEBASTIANELLI, Palermo 2006, pp. 99-108; 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 B. MAGRELLI, C. MEUCCI, *Degrado e Conservazione dei Materiali lapidei*, 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 G. ACCARDO, G. VIGLIANO, *Strumenti e materiali del restauro. Metodi di analisi, misura e controllo*, Roma 1989, pp. 177-204; M.A. GORINI, F. SACCO, *Considerazioni sui principi della documentazione grafica*, in G. BASILE, *Pittura a fresco, tecniche esecutive, cause di degrado, restauro*, catalogo della mostra (Arezzo 1989), Firenze 1989, pp. 47-50.
- 3 Le schede proposte dall'Istituto Superiore per la Conservazione il Restauro di Roma (ex ICR) hanno avuto numerose riscritture nel corso degli anni, fino a giungere ad una versione completa e informatizzata per un'acquisizione dettagliata dei dati e per una più rapida trasmissione, messa a punto nel cantiere pilota della Galleria Doria Pamphilj di Roma, nell'anno 1997. La scheda è articolata in una ricca e dettagliata serie di campi suddivisi per categorie, in cui le voci riportate si riferiscono a specifiche tipologie di materiale: Dati di Riferimento, Modalità di Ispezione, Dati Tecnici e Stato di Conservazione e Interventi Effettuati. G. BUZZANCA, G. LUCARELLI, A.M. MARCONE, M.B. PARIS, *Il progetto ICR di manutenzione e controllo della Galleria Doria Pamphilj: schedatura conservativa e monitoraggio ambientale*, in "Bollettino ICR", Nuova Serie, Firenze 2001, 2, pp. 44-53. Sull'argomento vedi anche; M. CORDARO, M.C. MAZZI, *Censimento Conservativo dei Beni Artistici e Storici. Guida alla compilazione delle schede*, Roma 1993; M. FILETI MAZZA, G. ROSARIO, M.G. VACCARI, *Organizzazione informatica della scheda di restauro*, in "OPD Restauro", 2, 1990, pp. 49-66; C. OLIVETTI, *Proposta di una Scheda per la raccolta dei dati nel restauro dei dipinti su tela*, e *Note alla redazione della scheda*, in "Quaderni degli Istituti Culturali della Provincia di Viterbo", *Laboratorio di Restauro*, 1988, 1, pp. 25-27 e 97-129.
- 4 Le indagini effettuate per la determinazione della specie lignea e dello stato conservativo, sono state condotte da: Simona Lazzeri, Istituto per la Valorizzazione del Legno e delle Specie Arboree – CNR, Sesto Fiorentino (FI); Antonella Maccotta, Dipartimento di Fisica e Tecnologie Relative, Università di Palermo; Franco Palla, Dipartimento di Scienze Botaniche, Università di Palermo. Per la caratterizzazione dell'essenza lignea si veda: M.L. EDMANN ABBATE, *Repertorio delle specie legnose usate nell'ebanisteria*, in *Legni da ebanisteria*, a cura di G. BORGHINI, M.G. MASSA, 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*, S. BERTI, M. FIORAVANTI, N. MACCHIONI, Sesto Fiorentino 2006; A. WALZER, *Atlante del legno*, Milano 2006, p. 154. Il legno di pioppo è stato altresì impiegato dal Brescianino per la realizzazione della tavola raffigurante la *Madonna con Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Girolamo*, conservata presso il Museo d'Arte Sacra della Valdarbia, Buonconvento (Siena); cfr. A. DEL SERRA, scheda tecnica, 65, in *Opere d'arte restaurate nelle Province di Siena e Grosseto*, Genova 1979, p. 174. Sull'impiego del legno di pioppo per la realizzazione delle tavole dipinte si veda: J. MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude des bois*, Paris 1962; C. CASTELLI, *Tecniche di costruzione dei supporti lignei*, in *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, a cura di M. CIATTI, C. CASTELLI, A. SANTACESARIA, Firenze 1999, pp. 59-98; A. WALZER, *Atlante...*, 2006, p. 154.
- 5 Il dipinto *Venere tra due amorini* (157 x 66 cm) realizzato dal Brescianino e oggi conservato presso la Galleria Borghese di Roma con num. inv. 324 presenta due traverse orizzontali come riportato nella relazione di restauro redatta per la medesima galleria dal restauratore Colalucci nel 1980, collocazione archivio B1/C3. Per la consultazione delle schede di restauro si ringraziano la Dott.ssa Anna Coliva, Direttore della Galleria Borghese di Roma, e la Dott.ssa Maria Assunta Sorrentino, coordinatrice del dipartimento di conservazione della Galleria Borghese.

- 6 I due campioni (BRE1 e BRE2) comprendenti la pellicola pittorica e lo strato preparatorio sono stati prelevati da una lacuna esistente in corrispondenza del margine inferiore del manufatto. Le indagini condotte dalla Dott.ssa Maria Letizia Amadori e dalla Dott.ssa Sara Barcelli dell'Istituto di Scienze chimiche dell'Università degli studi di Urbino, hanno previsto l'osservazione dei campioni al microscopio ottico (MO) Nikon, Mod. TK-1270E, interfacciato ad un computer, dotato di un software per l'acquisizione di immagini e ad osservazioni al microscopio elettronico a scansione (SEM) Philips 515 e analisi in microsonda EDS, Econ IV PV9900.
- 7 Tale procedura tecnica viene fedelmente descritta dal Linzi parlando dei piani soggetti ad imprimiture «[...] Il sistema cinquecentista venne seguito su tavola, anche senza l'imprimitura nera, direttamente su intonaco generoso di gesso e colla; o sur una seconda imprimitura ad olio di biacca e giallorino, dipingendo poscia con un'impronta robusta di colori, come vi esistesse il fondo nero regolatore, ciò per ottenere più trasparenza sino dal primo impasto.», in C. LINZI, *Tecnica della pittura e dei colori. L'arte del dipingere ad olio*, Milano, 1930, pp. 7-11, 39-42. E' interessante sottolineare che la biacca, come in questo caso sia spesso impiegata per la realizzazione delle imprimiture, la presenza del piombo, infatti, favorisce la polimerizzazione dell'olio siccativo. Per un maggiore approfondimento sulla preparazione dei supporti lignei cfr. C. CENNINI. *Il libro dell'arte*, a cura di F. BRUNELLO - L. MAGAGNATO, Vicenza, 1971, capp. XIV, XV e XVI; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568, Firenze, 1906, Vol. 1, cap. VI, p. 183; G.B. ARMENINI, *De' Veri precetti della pittura*, Ravenna, 1586, p. 121; L. MARCUCCI, *Osservazioni sopra la pratica del dipingere ad olio*, in *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali*, Milano, 1833, pp. 217-219; M.P. MERRIFIELD, *Original treatises on the arts of paintings*, London 1849, edizione consultata New York, 1967, pp. 229-232, 281-288; M.C. GALASSI, *Considerazione sugli aspetti tecnici della pittura italiana tra il 1475 e il 1550*, in *Studi di Storia delle Arti*, 5, 1983-85, pp. 195-289; M. MATTINI, A. MOLES, *Tecniche della Pittura Antica: Le preparazioni del supporto*, in "Kermes", 4, 1989, pp. 49-63.
- 8 Il restauro effettuato sulla *Carità* nel 1942 dall'Istituto Centrale del Restauro, ha previsto e sperimentato una serie di indagini diagnostiche, tra cui l'indagine radiografica che ha documentato un pentimento nella forma dell'avambraccio sinistro della stessa, cfr. C. Brandi, *Gli otto dipinti acquistati dallo stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso L'Istituto Centrale del Restauro*, in "Le Arti", anno IV, n. 5-6, Roma 29 giugno 1942, p. 370 e Tav. CXLVI, figg. 23 e 24.
- 9 Per la preparazione e le modalità di applicazione dei pigmenti si veda: C. CENNINI. *Il libro dell'arte ...*, 1971, capp. XCI, XCII e XCIV; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. BOLLOSI, A. ROSSO, Torino 1986; G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, Torino 1988; L. MARCUCCI, *Osservazioni sopra la pratica del dipingere ad olio*, in *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali*, Milano 1833, pp. 226-232; M. BAZZI, *Abbecedario pittorico*, Milano 1956, pp. 193-196; G. PREVIATI, *La pittura ad olio*, in *La tecnica della Pittura*, Milano 1990, cap. IV, pp. 77-97; M.C. GALASSI, *Considerazioni...*, 1983-85, pp. 195-289 A. CONTI, *Caratteri e stile della pittura ad olio*, in *La pittura a tempera e ad olio*, Roma 1993, pp. 55-62.
- 10 Nel 1941 furono acquistati dallo Stato otto dipinti per la Real Pinacoteca di Siena e restaurati dal Consiglio tecnico dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, sotto la direzione scientifica di Cesare Brandi, Direttore del medesimo istituto e i Proff. R. Longhi, P. Toesca e S. Augusti. In tale circostanza furono studiati scientificamente e restaurati quattro dipinti su tavola del Brescianino, provenienti dalla collezione Palmieri-Nuti, raffiguranti rispettivamente *La Carità*, *La Speranza*, *La Fortezza* e *S. Caterina da Siena*. Durante la valutazione dello stato conservativo sono stati riscontrati, in particolare sulla *Carità*, dei fenomeni di alterazione a carico dell'imprimitura, come riportato nella relazione tecnica «[...] nel pannello e nel putto di destra, il colore screpolandosi e ritirandosi aveva lasciato scoperta l'imprimitura con una rete capillare di fessure bianche che sono state abbassate»; cfr. C. BRANDI, *Gli otto dipinti...*, 1942, pp. 366-371; C. BRANDI, *Mostra dei dipinti acquistati dallo stato per la R. Pinacoteca di Siena: Seguace da Segna, Giovanni di Paolo, Benvenuto di Giovanni, Andrea del Brescianino*, Roma, 1942, p. 16.
- 11 Indicazioni tecniche sulla pratica di ingrandire nel corso del XIX secolo le tavole dipinte sono descritte nel manuale di G. S. SUARDO, nei paragrafi *Del rimettere i pezzi mancanti e Dell'ingrandimento delle tavole* in: G. SECCO SUARDO, *Il restauratore dei dipinti*, con introduzione di Gaetano Previati, Milano 1927, pp. 92-97.
- 12 Era prassi comune e diffusa nel corso dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento l'impiego della cera come sostanza riempitiva per i fori del supporto provocati dai tarli, così come riscontrato nell'intervento di restauro effettuato tra il 1903-1905 sul dipinto raffigurante *Venere tra due amorini*, realizzato dal Brescianino e oggi conservato presso la Galleria Borghese di Roma. Il restauratore L. Bartolucci è intervenuto sul manufatto descrivendo la seguente operazione «*Neutralizzata la tavola dai tarli con cera dalla parte dipinta e pasta arsenicate nella parte di dietro*», come riportato nella scheda informativa dei

- restauri, collocazione archivio A5/A6. Diversamente, durante il restauro effettuato alla fine degli anni Settanta da A. del Serra sulla *Madonna con Bambino tra i santi Giovanni Battista e Girolamo*, conservata presso il Museo d'Arte Sacra della Val D'Arbia, Buonconvento (Siena), risulta essere stata impiegata della cera per la riadesione della pellicola pittorica. A. del Serra, scheda tecnica, 65, in *Opere d'arte...*, 1979, p. 174. Sull'argomento sono numerosi i contributi che ci indicano le modalità di applicazione e di rimozione della cera, o di altre sostanze grasse, dalle superfici dipinte in occasione dei passati interventi di restauro. Si veda: G. SECCO SUARDO, *Toglimento della cera, ceralacca, pece e simili*, in *Il restauratore dei dipinti*, con introduzione di Gaetano Previati, Milano 1927, pp. 391-392; M.R. MONTANI, P. BENSI, *La cera e la paraffina nella pratica della conservazione dei dipinti murali nel XIX e XX secolo*, in *Manutenzione e Conservazione del Costruito fra Tradizione e Innovazione*, Atti del Convegno, Bressanone 1986, pp. 53-68; A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, pp. 240-250, 290-297; N. BARRELLA, *La riflessione sul restauro nell'attività delle commissioni provinciali per la conservazione dei monumenti napoletani*, in M. I. CATALANO, G. PRISCO, *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli 14-16 ottobre 1999), in "Bollettino d'Arte", Roma 2003, pp. 79-84; M. GUTTILLA, *Dai precetti del Mazzaresse 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...*, 2003, pp. 250-253; R. POSO, *La cultura del restauro pittorico in Puglia nella seconda metà del XIX secolo*, in M.I. CATALANO, G. PRISCO, *Storia del restauro...*, 2003, p. 277; U. FORNI, *Delle tavole guaste dai tarli e come vi si rimedia*, in G. BONSANTI e M. CIATTI, *Ulisse Forni. Manuale del pittore restauratore*, Firenze 2004, cap. XXV, pp. 61-62; U. FORNI, *Di altre pratiche per ritoccare e restaurare le pitture a tempera*, in *Ulisse Forni. Manuale del pittore*, 2004, cap. XLVI., pp. 78-79; M. GUTTILLA, *Un patrimonio documentario: esperienze di restauro nella Sicilia occidentale. Opere, luoghi e protagonisti*, in M. GUTTILLA, *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), Caltanissetta-Roma 2007, pp. 71-97; L. SPATOLA, *Luigi Aloysio Pizzillo e Francesco Padovani: due protagonisti del restauro pittorico nella Sicilia del secondo Ottocento*, in M. GUTTILLA, *Arte nel restauro...*, 2007, pp. 141-155.
- 13 Le indagini sono state condotte sinergicamente dall'equipe scientifica composta da: Maria Letizia Amadori e Sara Barcelli, Istituto di Scienze Chimiche, Università di Urbino "Carlo Bo"; Simona Lazzeri, Istituto per la Valorizzazione del Legno e delle Specie Arboree – CNR, Sesto Fiorentino (FI); Antonella Maccotta, Dipartimento di Fisica e Tecnologie Relative, Università di Palermo; Franco Palla, Dipartimento di Scienze Botaniche, Università di Palermo.
- 14 Il restauro finanziato dal Rotary Club Palermo e dal Rotaract Club Palermo è stato effettuato nel 2008 da Mauro Sebastianelli e Delia Trentacosti che in questa sede ringrazio profondamente per la dedizione e la professionalità dimostratami. Si ringraziano inoltre per il sostegno e la collaborazione Mons. Giuseppe Randazzo, Direttore del Museo Diocesano di Palermo; Pierfrancesco Palazzotto, Vice Direttore del Museo e Direttore dei Lavori; Giovanna Cassata, Dirigente del Servizio Beni Storico-Artistici ed EA della Soprintendenza BB.CC. AA. di Palermo; Vincenzo Abbate, già Direttore del Museo Regionale di Palazzo Abatellis di Palermo; Paola Mangia, Direttore della Galleria Corsini di Roma; Anna Coliva, Direttore della Galleria Borghese di Roma; Maria Assunta Sorrentino, coordinatrice del dipartimento di conservazione della Galleria Borghese; 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; Simona Ferrantin, Direttore dell'Istituto Paolo VI di Roma; Leonardo Mainero; Flaminia Scauso della Galleria Corsini; Eugenie Knight.
- 15 Per approfondimenti: P. CREMONESI, *Luso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*, collana diretta da P. CREMONESI, 2000, pp. 21-70; R. BONOMI, M. DEAN, G. GARABELLI, *Enzimi e resine scambiatrici, casi applicativi*, in *Biotechnology and the preservation of cultural artifact*, atti del convegno, (Torino, Villa Gualino, 10-11 settembre 1998), Torino 1998; A. THORN, *Safer Solubilities*, in "Studies in Conservation", 37, 1992, pp. 12-21.
- 16 All'incontro tecnico svolto presso il Laboratorio di restauro del Museo Diocesano erano presenti Mauro Sebastianelli, responsabile del restauro; Mons. Giuseppe Randazzo, Direttore del Museo; Pierfrancesco Palazzotto, Direttore dei Lavori; Giovanna Cassata, Dirigente del Servizio Beni Storico-Artistici ed EA della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo; Vincenzo Abbate, già Direttore del Museo Regionale di Palazzo Abatellis di Palermo.
- 17 La pellicola pittorica recuperata, mostra inoltre, una perfetta qualità pittorica e tecnica da ricondurre ad analoghe rappresentazioni del medesimo soggetto prive del perizoma, come si osserva per: la *Venere tra due amorini* della Galleria Borghese di Roma; *La Carità, La Speranza, La Fortezza e S. Caterina da Siena* della Pinacoteca di Siena così come per la *Madonna col bambino e San Giovannino* del Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli.



SAN VITO

Nuove acquisizioni al Museo Diocesano di Palermo. Il *San Vito* di Giovanni Gili

Pierfrancesco Palazzotto

Il recupero della statua lignea di *San Vito*, operato con il contributo del Rotary Club Palermo sotto la presidenza di Rita Cedrini (2008-2009), oltre ad essere una preziosa acquisizione per il Museo Diocesano di Palermo, rappresenta un ulteriore tassello verso la definizione di un quadro più chiaro della produzione storico-artistica a Palermo nel XVI secolo e contribuisce altresì ad inquadrare meglio il ruolo di molti artisti gravitanti intorno all'apparente preponderanza quasi totalizzante della famiglia di scultori Gagini (Fig.1).

La provenienza

La statua è stata individuata da chi scrive nel 1996-98 durante lo studio commissionato anch'esso dal Rotary Club Palermo, sotto la presidenza di Alfonso Parlato Spadafora (1995-1996) e Lucio Messina (1996-1997). La ricerca, volta alla mappatura ed identificazione certa della tipologia oratoriale esistente a Palermo, aveva comportato un'indagine sul campo che riservò questa come altre sorprese. Difatti, durante la visita nell'oratorio di San Vito mi colpì immediatamente la bellezza di questa scultura incredibilmente sconosciuta che, ad un'osservazione attenta, rivelò addirittura la firma e la data¹.

La scultura cinquecentesca doveva provenire dall'antica chiesa di San Vito, fondata in epoca remota dalla confraternita omonima, i cui resti sono oggi inglobati nella caserma dei Carabinieri di piazza Verdi. La stessa, come ricorda Maria Concetta Di Natale, era annoverabile fra le più antiche e prestigiose confraternite di origine tardo medievale a Palermo, tra le quali San Pietro Martire, San Michele, i Santi Quaranta Martiri a Porta San Giorgio, Santa Maria Annunziata a Porta San Giorgio, San Nicolò lo Reale in San Francesco, e così via, che già tra il XIV e il XV secolo sono

documentate con commissioni ad artisti non solo locali. Per altro delle ultime due citate sono esposte testimonianze proprio al Museo Diocesano di Palermo².

La confraternita di San Vito, per esempio, nel 1444 aveva richiesto un gonfalone ligneo al pittore Giovanni Pullastra, che venne intagliato da Francesco da Castellammare, capomaestro ed ingegnere della città dal 1438, considerato uno dei massimi intagliatori in legno a Palermo nel XV secolo³. Il sodalizio, insomma, era ricco e si affidava ad importati artisti locali così come evidentemente fece per la nostra statua.



Fig. 1 - Giovanni Gili, *San Vito*, 1532, Museo Diocesano, Palermo. Prima del restauro nell'oratorio di San Vito.

La chiesa fu inglobata nel Monastero di Santa Maria di tutte le Grazie o di San Vito intorno al 1630, allorché i cavalieri siracusani dell'Ordine Gerosolimitano decisero di insediarsi a Palermo. I cavalieri in quel frangente si impegnarono a costruire come risarcimento nel corso di due anni, dunque entro il 1632 circa, un oratorio per la confraternita analogo al già esistente oratorio di Santo Stefano Protomartire al Monte di Pietà, tuttora superstite⁴. Si può dunque ragionevolmente immaginare che le principali opere d'arte e di devozione vennero trasferite da quella chiesa alla nuova sede così come, per esempio, fecero i Falegnami ai primi dell'800 spostandosi all'interno dell'ex casa dei Teatini dal proprio oratorio (di cui era previsto l'abbattimento per la costruzione dell'ingresso monumentale dell'Università) all'adiacente oratorio degli Schiavi del SS. Sacramento e della congregazione di Gesù, Giuseppe e Maria, oggi chiamato oratorio dei Falegnami⁵. Difatti nell'attuale oratorio di San Vito, che si presenta con una con-



Fig. 2 - Oratorio di San Vito, Palermo.

figurazione interna tardo settecentesca, a cui risalgono i pannelli neoclassici in stucco con *Storie del Santo*, sono ancora visibili la pregevolissima tela con *La visione di San Vito* attribuita ad Antonio Manno (1739-1810) e due piccoli *Crocifissi* lignei quasi analoghi, che meriteranno un sicuro approfondimento con una visione ravvicinata, ma che comunque mostrano caratteri collocabili tra la fine del XV ed i primi anni del XVI secolo⁶ (Fig. 2).

Il culto e l'iconografia del Santo

Secondo la tradizione, San Vito, commemorato nel *Martirologio Romano* il 15 giugno, sarebbe vissuto nel IV secolo e nato in Sicilia, almeno per alcune fonti da altri smentite. Fin da giovanetto avrebbe dimostrato doti straordinarie in seguito alla sua conversione al cristianesimo ad opera del pedagogo Modesto e della nutrice Crescenza. Da quel momento iniziò la topica persecuzione da parte del preside Valeriano con la collaborazione del padre, che lo tentarono con lusinghe e profferte a cui il giovane virtuoso non cedette, proseguendo poi con le minacce, altrettanto inutili. A ciò seguì l'intervento dell'imperatore Diocleziano che si rivolse al Santo per guarire il figliolo ritenuto indemoniato, ma probabilmente epilettico, e una volta ottenuti i risultati sperati, poiché Vito non volle omaggiare gli dei con sacrifici, lo fece torturare immergendolo in un calderone con pece bollente che non gli creò alcun danno. In seguito fu dato in pasto ai leoni che vennero da lui ammansiti, finché un angelo non liberò i tre cristiani (Vito e i suoi mentori Modesto e Crescenza) e li portò al fiume Sele dove il ragazzo proseguì con i suoi miracoli e infine morì. Per le attitudini guaritrici dimostrate, il Santo è protettore dei danzatori e viene invocato anche per guarire la rabbia, i morsi dei cani idrofobi e l'epilessia, inoltre nel Medioevo fu compreso tra i Santi Ausiliatori e godette di gran culto anche nei paesi germanici⁷.

Vi è una sostanziale differenza tra l'iconografia mitteleuropea e quella mediterranea. Nel primo caso il Santo è spesso raffigurato fanciullo all'interno di un paiolo di pece bollente, in compagnia dei suoi sodali e con un gallo bianco o con la palma



Fig. 3 - Giovanni Gili, *Coro* (part.), 1515-1524, chiesa di San Francesco d'Assisi, Palermo.

del martirio. In Italia si ritrova usualmente rappresentato come un giovane cavaliere elegantemente abbigliato, che regge sia la palma che la croce, con ai piedi uno o due cani tenuti al guinzaglio e talora anche un leone⁸. Tra le più antiche immagini nella Sicilia occidentale sono la *Madonna in trono e Santi* del Maestro del Polittico di Trapani che si trova al Museo Regionale Pepoli di Trapani (primi decenni del XV secolo) e la tavola con la *Madonna in trono tra i Santi Vito e Castrense* della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo (metà del XV secolo). Dubitativamente si riconosce San Vito anche nel personaggio stratonato dai cani che fa parte dell'affresco con *Il Trionfo della Morte* ancora a Palazzo Abatellis⁹.

L'attribuzione a Giovanni Gili

«Non potè a men quindi il Gili di avere ivi adoprato tutto il suo ingegno e tutta l'eccellenza dell'artistico suo valore, perché all'aspettazione comune ben avesse risposto un'opera, che dalla primaria nobiltà siciliana era sì favorita e promossa;



Fig. 4 - Giovanni Gili, *San Vito*, 1532 (part.), Museo Diocesano, Palermo.

e però senza fallo riuscì essa delle più preziose ed insigni da lui condotte, *delle quali pur oggi è la sola, che si conosca* [il corsivo è mio]¹⁰. Così scrive nel Gioacchino Di Marzo intorno al 1880 a proposito del coro ligneo della chiesa di San Francesco d'Assisi di Palermo, intagliato da Giovanni Gili, con la collaborazione marginale del fratello Paolo tra il 1515 e il 1524¹¹. (Fig. 3).

Fino alla scoperta della nostra statua, ben oltre un secolo dopo, le cose non erano cambiate. Oggi possiamo dunque dire che la scultura si pone come un elemento estremamente qualificante per l'opera dell'autore a cui è ascritta e conferma le supposizioni sull'importante ruolo dello stesso nell'ambito della plastica nella prima metà del XVI secolo.

Ma facciamo un passo indietro. La statua è riferita a Giovanni Gili a causa dell'iscrizione che si legge nella coperta del volume delle Sacre Scritture tenuto in mano dal Santo, come da usuale iconografia: «HOC OPUS FECIT MAGISTER IOHANN/ES GILI ANNO DOMINI MCCCC-CXXXII / ET SECUNDO INNOVAVIT BALDASSAR CRAPITTI ANNO DOMINI MCCCCCCXIV» (Fig. 4). Già nel 1999, all'atto della prima pubblicazione, mi ero posto il problema del conflitto tra la data riportata nell'iscrizione e la data di morte del Gili fissata dal Di Marzo, sulla base di un documento da lui pubblicato, al 28 agosto 1534¹². L'ipotesi prevalente allora ela-



Fig. 5 - Giovanni Gili, *Coro* (part.), 1515-1524, chiesa di San Francesco d'Assisi, Palermo.

borata era che il Crapitti, che si firma in basso, fosse anche l'autore della scritta nella sua totalità (magari sulla base di una precedente ed originale) e che nel ricopiarla fosse incorso in un errore aggiungendo una X alla data che, di conseguenza, correttamente avrebbe dovuto leggersi 1532¹³.

Durante il restauro l'iscrizione è stata illuminata agli ultravioletti e non è emersa una evidente differenza fra i due testi, analoghi pure dal punto di vista paleografico, anche se alla non difformità dei risultati potrebbe avere contribuito la distanza non rilevante fra i due possibili interventi, se ritenuti di diversa mano, cioè meno di ottant'anni. L'impressione generale ad un'attenta osservazione è che il testo sia stato realizzato in un'unica soluzione dal Crapitti, come immaginato inizialmente, ricopiando quello più antico e ampliandolo. Potrebbe invece darsi che la scritta sia stata realizzata per la prima volta *ex novo* nel 1614, senza cioè che esistesse all'origine, in modo da dar lustro per un verso alla confraternita che rivendicava il possesso di un'opera di così importante nome e, per un altro, al Crapitti che in pratica si qualificava come un "restauratore" *ante litteram* di prestigiose opere¹⁴. È, infatti, possibile che il piatto del libro fosse decorato come sul dorso, oppure che fosse semplicemente indorato. Siamo comunque nel campo delle congetture.

Rimane il fatto che la firma di Gili su un'opera lignea, che non si trova neppure nel *Coro* di San Francesco d'Assisi di Palermo, certifica la sua im-



Fig. 6 - Giovanni Gili, *San Vito*, 1532, Museo Diocesano, Palermo.

portanza quale vero e proprio scultore, cosa d'altro canto rilevata dal Di Marzo nel momento in cui rese noto che nel 1532 (proprio la data che si vuole riconoscere per la nostra statua) Gili, insieme al pittore Antonello Crescenzo, fu chiamato a giudicare l'abilità di Antonello Gagini nel partito centrale della grandiosa Tribuna della Cattedrale di Palermo¹⁵. D'altro canto, scrive ancora Di Marzo, che «era natural cosa, che riputati maestri delle arti del bello visibile, comunque diverse, fossero chiamati sovente a far perizia di svariate artistiche opere, su cui fra committenti ed artefici pendessero dispareri»¹⁶. Dunque il Gili godeva certamente di ottima reputazione. A tal punto si apre ancora una volta la questione accennata nell'*incipit*, e cioè che anche questa nuova acquisizione (che dà ulteriore e significativo risalto alla personalità dello scultore) debba contribuire a superare molta della letteratura artistica "gaginocentrica", causata dalla focalizzazione operata dallo studioso ottocentesco su quella famiglia. Essa, infatti, consapevolmente

o meno, pose in consequenziale oblio tutte le figure di contorno, che magari accessorie proprio non erano ma di equivalente dignità¹⁷. Ad onor del vero, Di Marzo proprio al nostro scultore dedicò ampio spazio, dichiarando che «vi ebbe in quel tempo un vero primato ne' lavori d'intaglio in legno, non sol per la più bella e perfetta esecuzione, ma più pel felice consegnamento e l'architettonica invenzione di essi, per cui si meritò il titolo di architetto»¹⁸. Il titolo Gili in verità se lo attribuì autonomamente nel proprio testamento¹⁹.

Allo scultore, figlio di un maestro Vincenzo, fratello di Paolo, argentiere e intagliatore in legno, di Pietro Antonio, pittore e *faber lignarius*, e di Emilia, Agatuccia e Giovannella, rispettivamente andate in sposa allo scultore in legno napoletano Antonio Barbato, ai maestri Giovan Pietro La Ficarra e Giacomo Lo Carroczeri²⁰, sono documentate altre opere perdute non solo a Palermo a partire dal 1515. Tra questi lavori sono annoverati cori lignei (quale per esempio quello non più esistente

nella chiesa di Santa Maria di Gesù di Palermo con Antonio Barbato nel 1520), un fercolo senza la statua per la chiesa di San Giacomo a Caltagirone (1520), forse mai realizzato. Nel 1529, per dire di un oggetto a noi vicino, eseguì la custodia lignea intagliata e dipinta (dai pittori Giovanni Andrea Comiso e Giacomo Calvagno) che conteneva la tavola normanna con la *Madonna della Perla*, oggi al Diocesano²¹ e, nel 1532, il piede del *Reliquiario a braccio di Sant'Agata*, oggi nel Tesoro della Cattedrale di Palermo, insieme al fratello Paolo²².

Inevitabilmente possiamo desumere il gusto e l'apporto innovativo dell'artista rispetto al panorama isolano esclusivamente sulla base delle due opere superstiti. Il *Coro* di San Francesco d'Assisi, per altro la prima attività a lui documentata, mostra in evidenza l'utilizzo di schemi e modelli formali manieristici coincidenti con quelli diffusi ad opera di Antonello Gagini (Figg. 3, 5) e fortemente segnati però da un interesse per l'architettura che giustifica alla fin fine il titolo professionale dell'artista. Il



Fig. 7 - Giovanni Gili, *San Vito*, 1532 (part.), Museo Diocesano, Palermo.

repertorio post-rinascimentale, che nei fatti afferma tardivamente e codifica motivi di matrice lombarda e napoletana, è dunque padroneggiato da una schiera di personalità nei vari campi delle arti liberali ed in quelle decorative, contestualmente alla permanenza della tradizione gotico-catalana. Appare così un panorama piuttosto variegato in cui personalità di ambito pittorico, scultoreo e architettonico si intrecciano professionalmente e si influenzano a vicenda: Mario di Laurito (Laurito? – documentato a Palermo 1503 - 1536), Vincenzo degli Azani da Pavia (Pavia, documentato a Palermo 1519 - 1557), Antonello Crescenzo (Palermo 1467 - 1542), Antonello Gagini (Palermo 1478 circa - 1536), Giovanni Gili e tanti altri ancora²³.

Come si è detto sopra, l'iconografia del Santo è piuttosto diffusa in ambito siciliano, allo stesso modo il culto, ma in questa occasione ci interessa soprattutto verificare le concordanze o discrepanze con la tradizione precedente e coeva alla statua che si tratta. Questa raffigura il giovane come un cavaliere distinto anche dal collare equestre puramente simbolico e dalla veste corta. Essa è cinta da un cordone verde, che si chiude con una gonnellino maschile di tipica tradizione quattrocentesca, cui rimanda anche il velluto, simulato tramite la sottrazione della pittura a lacca sulla doratura nonché dalle incisioni e cesellature di varia fattura effettuate sul rilievo²⁴. La veste, descritta assai mi-

nuziosamente e dotata di elegantissime maniche a sbuffo, mette in evidenza con raffinata perizia anche le lattughine dei polsini inamidati della camicia sottostante, come pure la breve gorgiera arricciata e in basso le pieghe del gonnellino, intorno alle gambe nude. La accompagna l'ampio mantello dipinto a velluto, ma senza incisioni, con una dominante di azzurrite virata a verde. La definizione pittorica anche di questo preciso ambito era ovviamente giustificata dalla portabilità della scultura, cioè dal fatto che fosse una statua processionale e che, dunque, il punto di vista privilegiato dovesse essere da sotto in su (Fig. 6)²⁵. Proprio in questo modo l'iscrizione del Crapitti, di cui si dirà meglio, risultava particolarmente visibile. L'attenzione del Gili per i dettagli, d'altronde, è anche riscontrabile negli incarnati delle mani ove si vedono a rilievo le vene che conferiscono quella verosimiglianza che la scultura lignea policroma tendeva ad esaltare come contraltare della pittura e più della scultura marmorea. La veste, come si è detto, riproduce un vero e proprio tessuto da gran cerimonia cosiddetto a "maglie chiuse e arabeschi" di cultura iberica, raffrontabile con alcuni dettagli del *Coprileggio* della prima metà del XVI secolo conservato nel Monastero di San Martino delle Scale nei pressi di Palermo²⁶ e molto simile al tessuto indossato dai *Santi Crispino e Crispiniano* di una tavola dei primi decenni del XVI secolo



Fig. 8 - Manifattura spagnola o italiana, *Coprileggio* (part.), prima metà del XVI secolo, Abbazia di San Martino delle Scale, Palermo.
 Fig. 9 - Ignoto pittore, *Santi Crispino e Crispiniano* (part.), primi decenni del XVI secolo, Museo Diocesano di Monreale (Palermo).
 Fig. 10 - Pere Garcia de Benabarre, *Banchetto di Erode* (part.), 1470 circa, Museo Nazionale d'Arte della Catalogna, Barcellona.

conservata nel Palazzo Arcivescovile di Monreale²⁷, nonché a numerosi esemplari tardoquattrocenteschi di area catalana come, per esempio, la veste della Salomè nel *Banchetto di Erode* dipinto da Pere Garcia de Benabarre intorno al 1470 ed esposto nel Museo Nazionale d'Arte della Catalogna²⁸ (Figg. 7, 8, 9, 10).

Le importanti pitture conservate a Palazzo Abatellis e al Pepoli non sono invece congruenti rispetto alla nostra statua per quanto, nel primo caso, il Santo sia effigiato con preziose vesti, spesso specchio della nobiltà sociale ed interiore dell'uomo. Più vicina è invece la raffigurazione ad opera di Domenico Panetti nella *Madonna col Bambino in trono e i Santi Antonio Abate, Giobbe, Vito e Pietro Martire*, del 1503, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara, che lo mostra «giovane baldanzoso in primo piano, con abito corto dalle maniche a tre quarti e definito nello scollo da un bavero di pelliccia (...) ed abbigliato, a differenza

degli altri santi, secondo le ultime tendenze della moda cortese», a dimostrazione delle influenze flandro-iberiche che tramite Napoli, ma anche direttamente, giungevano in Sicilia e ne permeava le espressioni, gli usi e il gusto²⁹. Il santo “ferrarese” porta degli stivaletti non dissimili da quelli che qui si vedevano anche se, il restauro, ha rivelato invece che si tratta di scarpe e di calze nettamente distinte anche cromaticamente. La sfera culturale, come si è detto, è comune, dunque non è difficile intravedere affinità non solo con le generazioni precedenti, ben rappresentate, per dirne una, dai *Santi Crispino e Crispiniano* di Pietro Ruzzolone (fine del XV secolo), esposti al Museo Diocesano, ma anche con i coevi pittori operanti, ad esempio, in Catalogna. Si veda il polittico di *Sant Marçal e Sant Sebastià* del Museo Diocesano di Barcelona, proveniente dalla chiesa parrocchiale di San Pere de Vilamajor e dipinto da Joan Gascó intorno al 1520 (Figg. 11, 12), ma anche il più vicino Mario

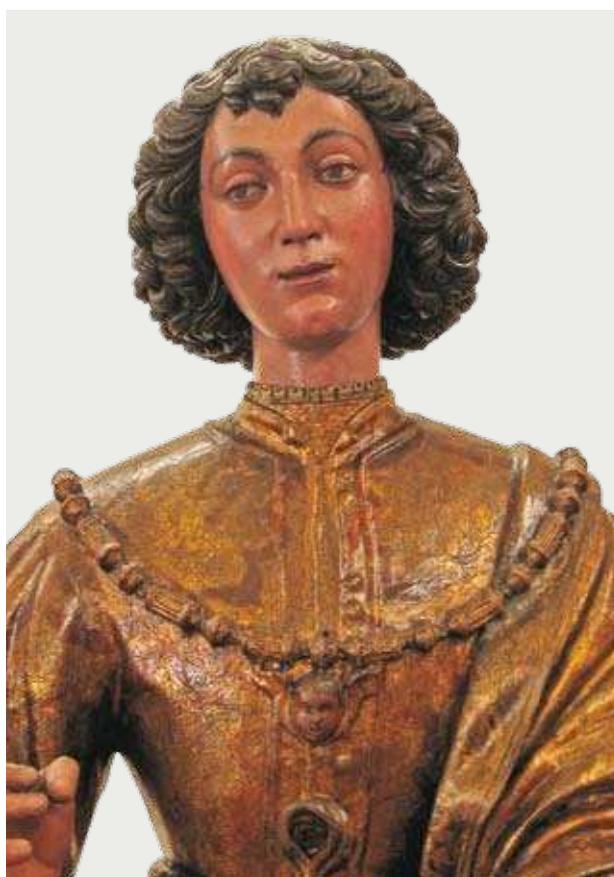


Fig. 11 - Pietro Ruzzolone (attr.), *San Crispiniano* (part.), fine del XV secolo, Museo Diocesano, Palermo.

Fig. 12 - Joan Gascó, *Retablo di Sant Marçal e Sant Sebastià* (part.), 1520 circa, Museo Diocesano, Barcelona.

Fig. 13 - Antonello Gagini, *San Vito*, 1522, Confraternita di San Vito, Burgio (Agrigento).

Fig. 14 - Giovanni Gili, *San Vito*, 1532, Museo Diocesano, Palermo.



Figg. 15, 16 - Giovanni Gili, *San Vito*, 1532 (part.), Museo Diocesano, Palermo.

di Laurito, autore di “nobili cavalieri” nei personaggi dei Magi del famoso *Trittico del Cancelliere*, o dell’*Adorazione* nel soffitto della chiesa dell’Annunziata di Palermo, anch’essi al Diocesano di Palermo (metà del terzo decennio del XVI secolo e 1536)³⁰. Le affinità, di gusto e di tecnica pittorica o incisoria, comportano di conseguenza problematiche attribuzioni sulla possibile collaborazione tra i diversi artisti locali, spesso documentati ognuno per le sue competenze.

Per parlare di similitudini in sede isolana, come già denunciato³¹, non poche sono quelle con il *San Vito* marmoreo scolpito da Antonello Gagini nel 1522 per la confraternita omonima di Burgio³² (Fig. 13), ma sono anche evidenti le differenti prospettive. A fronte di una tendenza classica idealizzante e semplificante di Gagini, Gili risponde in maniera equivalente nel fronte posteriore, ben visibile durante le processioni (Fig. 14), ma con una maggiore complessità negli avviluppa-

menti dell’ampio mantello³³ (Fig. 15), soprattutto nel fianco sinistro, pur mantenendo una regale serenità di espressione nel volto appena inclinato sulla sua destra e inquadrato all’interno di una perfetta circonferenza dalla corona di capelli corvini a riccioli (Fig. 16). Realtà e idealità si mescolano armonicamente alla ricerca di una sintesi perfetta e non è dunque peregrino affermare che sia Gagini che Gili si muovano nel medesimo solco, con esiti che è difficile valutare per il Nostro data l’esiguità del materiale su cui ragionare. Basti osservare la personalizzazione realistica nella fossetta del mento, come anche il collare appuntato sulla spalla sopra il mantello (Figg. 7, 16) e, infine, quanto non sia lontano il profilo del nostro dal *Ritratto di giovinetto*, già inserito in una statua di *San Vito*, oggi a Palazzo Abatellis e dato al Gagini³⁴. Esso è forse meno aristocratico ma più vero, per le ragioni della specifica funzione della statuaria lignea (Figg. 17, 18).



Fig. 17 - Giovanni Gili, *San Vito*, 1532 (part.), Museo Diocesano, Palermo.



Fig. 18 - Antonello Gagini, *Ritratto di giovinetto già San Vito*, inizi del XVI secolo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo.

Ad ulteriore prova delle qualità distintive di Giovanni Gili può servire fare un semplice confronto con il *San Vito* scolpito dal fratello Paolo e Antonio Barbato nel 1529 per la chiesa eponima di Carini (Palermo) ed oggi nella Chiesa Madre (Fig. 19). La statua era prevista con una veste di broccato dipinto ma non giunge alla naturalezza e realistica grazia della nostra, per quanto di certo l'aspetto sia assai compromesso dalle ridipinture successive che ne hanno appesantito del tutto la forma³⁵.

Pure non gradevole esito ha una probabile copia lignea della nostra statua, se non tratta dal medesimo prototipo, che si trova nella chiesa della Madonna del Carmelo di Sciacca e che fu scolpita intorno al 1566, più facilmente in ambito isolano che non a Roma, come invece tramandato (Fig. 20)³⁶.

Il restauro e la enigmatica innovazione di Crapitti

Le operazioni di restauro intorno alla statua, per i cui dettagli si rimanda al testo di Mauro Sebastianelli *infra*, non hanno comportato particolari difficoltà in ordine alle scelte (concertate con l'alta sorveglianza della Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo), perché l'opera si presentava omogenea nella sua quasi totalità e perfino quasi del tutto integra, per quanto di certo

la *facies* attuale, come si è detto, sia il frutto di successivi perfezionamenti omogenei nel tempo.

Le linee guida perseguite dal Museo Diocesano³⁷, ormai consolidate e inaugurate con il restauro della statua lignea di *San Nicola di Mira* nel 2004 restaurata da Mauro Sebastianelli con la direzione di Maria Concetta Di Natale³⁸, consistono nel garantire la "veridicità" dell'opera, ovvero in sintesi, memori di Cesare Brandi, la mediazione fra le esigenze estetiche e le istanze storiche. Ciò ha voluto dire innanzitutto l'opposizione concettuale ad operazioni di ripristino ricostruttivo della struttura lignea o della cromia che non fossero esclusivamente limitate a percentuali minime rispetto all'intera opera. Ciò, che dovrebbe essere del tutto acquisito sul principio del XXI secolo, purtroppo non è ancora consuetudine diffusa in quest'ambito territoriale, con il risultato spesso constatato della totale reinvenzione e compromissione di statuaria lignea, secondo le congetture o il personale gusto del tecnico restauratore, influenzato dalle esigenze promosse dalla committenza di norma confraternale, spesso desiderosa di ottenere un'opera "nuova e bella".

La non più esclusiva finalità devozionale delle opere raccolte al museo consente, inoltre, di non dover perseguire necessariamente con priorità l'istanza estetica e dunque di impiegare ancor



Fig. 19 - Paolo Gili e Antonio Barbato, *San Vito*, 1529, Chiesa Madre, Carini (Palermo).

Fig. 20 - Ignoto scultore in legno, *San Vito*, 1566 circa, chiesa della Madonna del Carmelo, Sciacca (Agrigento).

maggior rispetto nei confronti della configurazione che è risultata dall'azione del tempo e degli interventi antropici.

In questo senso, la pulitura dello strato superficiale ha consentito di ripristinare la pellicola

cromatica originale liberandola da sovrapposizioni e ossidazioni e solo parzialmente si è deciso, qualora si fosse ritenuto necessario, di chiudere alcuni campi pittorici del manto utilizzando dei punti di riferimento certi, in maniera da non alterare a causa di lacune la visione uniforme dell'insieme.

Il medesimo orientamento è stato seguito per la mano destra del Santo in cui si è fissato il dito anulare, già mal connesso con restauri più antichi, e si è stabilito di reintegrare il mignolo in considerazione della totale integrità degli arti e del minimale intervento ricostruttivo. Anche sul pittoresco ed espressivo cane ai piedi della statua si è proceduto con la ricostituzione della parte centrale della zampa anteriore sinistra, sostituendo una connessione maldestra precedente, mentre non è stata rifatta quella destra del tutto assente nella parte terminale. Il piano della base è stato sottoposto ad una riequilibratura cromatica senza un'incongrua nuova stuccatura artificiosa. Sono stati, inoltre, chiusi con sottosquadro vecchi fori non più utilizzabili ed apparentemente estranei al fissaggio degli animali, forse un tempo funzionali all'ancoraggio di candelieri o degli stendardi della confraternita. Inoltre, gli intagli sono stati oggetto di pulitura per restituire l'originale doratura le cui lacune sono state integrate a puntinato facilmente riconoscibile.



Fig. 21, 22 - Giovanni Gili, *San Vito*, 1532 (part.), Museo Diocesano, Palermo. Prima e dopo il restauro.



Figg. 23, 24 - Giovanni Gili, *San Vito*, 1532 (part.), Museo Diocesano, Palermo. Retro e fronte prima del restauro.

Le operazioni di pulitura hanno rivelato anche un intervento posticcio, probabilmente nell'ambito degli interventi del primo Seicento, che aveva trasformato le autentiche scarpe marroni con calze nere, di memoria quattrocentesca, in stivali, frequentemente usati invece nel XVI secolo, come per esempio nel *San Vito* di Paolo Gili e Barbato (Fig. 19). La rimozione dello stucco con la superficie pittorica aggiunta ha restituito la forma originaria dell'abbigliamento (Figg. 21, 22).

Nell'ambito delle superfetazioni si è disposta l'eliminazione dell'aureola in ferro non congruente (Fig. 23), nonché degli *ex voto*, conservati altrove, che appesantivano la struttura, già danneggiata a causa dei chiodi infissi nel legno. Inoltre, nell'attesa di adattare meglio il vecchio supporto ligneo esteticamente e funzionalmente non idoneo, non è stata ancora reinserita nella mano destra del Santo la Croce d'argento che è databile agli anni 1660-1661 o 1672-1673 per la presenza dell'aquila a volo basso della maestranza degli argentieri di Palermo e del punzone CDNC del console di quegli anni Carlo Di Napoli³⁹. La Croce riporta incisa la seguente iscrizione frammentaria per la rottura della base: «CUESTA CRUCI È DELLA CONFRATERNITA DI SANTO VITO DI PALE(RMO)». Potrebbe darsi che anche la croce non sia nata per lo scopo cui solo in un secondo momento fu destinata (Fig. 25).

Più complessa la questione degli incarnati che, dalle indagini conoscitive condotte durante il restauro, ha rivelato un paio di interventi di ri-

maneggiamento e copertura della prima pellicola pittorica. In particolare, come riportato da Mauro Sebastianelli, mentre l'ultimo strato è risultato piuttosto sottile, quello che si è deciso di mantenere appare come un vero e proprio rifacimento, forse a causa del deterioramento della pittura antica e potrebbe risalire all'intervento di "innovazione" del Crapitti⁴⁰.

La questione della portata delle operazioni di Crapitti non è ancora del tutto pacifica. Innanzitutto ci si è posti il problema se fosse un doratore o uno scultore in legno, o entrambe le cose.



Fig. 25 - Ignoto argentiere palermitano, *Croce*, 1660-1661 o 1672-1673, Museo Diocesano, Palermo.

Negli elenchi della maestranza dei falegnami ritrovati e pubblicati per gli anni 1574-1644 e 1685-1765 non solo non compare il nome dell'artista ma neppure il cognome che, data la conservazione tradizionale del mestiere all'interno di uno stesso ambito familiare, sarebbe dovuto ritornare almeno una volta⁴¹. Ciò ovviamente non basta ad escludere che fosse un *faber lignarius*. Per altro, come si è detto sopra, l'opera si presenta tutto sommato omogenea ed originale, se non per la pittura dei volti e delle mani e per la differente tecnica nell'intaglio e nella pittura del leone posto ai piedi del Santo⁴².

Il leone non è, dunque, certamente originale, come d'altronde constatabile ad un'osservazione attenta per la minore qualità scultorea e per le sproporzioni rispetto alla base su cui poggia. Stilisticamente la scultura lignea può benissimo collocarsi nell'ambito cronologico del primo quarto del XVII secolo (Fig. 26).

Proprio in un *San Vito* in legno della chiesa di Santa Maria di Corleone, dato al primo ventennio del XVII secolo, e ormai abbigliato secondo la moda del Cinquecento, si riscontra la presenza del leone⁴³. Lo stesso compare anche nel *San Vito* dell'Abbazia eponima a Polignano a Mare (Bari) dato al XVII secolo⁴⁴.

La questione del Crapitti rimarrebbe dunque ancora aperta, ma è da registrare che nel 1578 un Antonio Crapitti indora la statua di *San Michele Arcangelo* nella chiesa della omonima confraternita a Corleone⁴⁵, inoltre tra il 1596 e il 1603 è documentato un Girolamo Crapiti, palermitano, anch'egli indoratore⁴⁶. La presenza del cognome in questo ambito confermerebbe così la professione del nostro Baldassare e, a seguire, le ipotesi iniziali sugli incarnati dovrebbero essere avvalorate⁴⁷.

Permane però la sproporzione fra l'affermazione dell'indoratore, «INOVAVIT», e le risultanze delle indagini di Sebastianelli. Infatti da queste appare che la doratura è del tutto omogenea senza tracce di strati sottostanti, cosa che potrebbe provare in caso contrario un intervento ad integrazione del Crapitti. Sono state invece ri-

levate circoscritte riprese pittoriche della doratura visibili sia a occhio nudo che alle lampade ultraviolette (Fig. 24). Se esaminiamo questo dato: o si circoscrive l'azione dell'artista alle sole porzioni dell'incarnato cui si è fatto cenno, o si dovrebbe ipotizzare che tutto il rivestimento pittorico sia suo, ma questa seconda opzione allo stato degli studi, anche in ragione dello stile del tessuto, non sembra verosimile.

Concludendo, la statua ha dunque ritrovato il suo originario splendore e la selezione per il restauro, operata da chi scrive, ha mirato ad arricchire il Museo Diocesano aggiungendo un altro momento significativo di arte e devozione della prima metà del Cinquecento a Palermo (Fig. 27). A questo fine l'opera è stata esposta nel contesto delle opere coeve e pertinenti di Mario di Laurito e nei pressi della statua di San Nicolò di Mira attribuita da Maria Concetta Di Natale proprio a Giovanni Gili⁴⁸.



Fig. 26 - Ignoto scultore in legno, *Leone*, primo quarto del XVII secolo, statua di *San Vito*, Museo Diocesano, Palermo.



Fig. 27 - Giovanni Gigli, *San Vito*, 1532, Museo Diocesano, Palermo. Dopo il restauro.

- 1 P. PALAZZOTTO, *Gli oratori di Palermo*, premesse di M.C. Di Natale e di D. Garstang, Palermo 1999, p. 26 fig. 13. L'opera è stata trasferita al Museo Diocesano in occasione del restauro nel 2008.
- 2 M.C. DI NATALE, *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Committenza, Arte e Devozione*, in *Le Confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e Arte*, catalogo della mostra a cura di M.C. DI NATALE, Palermo 1993, p. 20; M.C. Di Natale, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006 (II edizione 2010), *passim*.
- 3 Cfr. G. MENDOLA, *Francesco da Castellammare*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani. Scultura*, vol. III, a cura di B. PATERA, Palermo 1994, pp. 124-125.
- 4 P. PALAZZOTTO, *Gli oratori...*, 1999, p. 161
- 5 P. PALAZZOTTO, *Gli oratori...*, 1999, pp. 89-100.
- 6 Sull'oratorio cfr. P. PALAZZOTTO, *Gli oratori...*, 1999, pp. 161-164; aggiornamento in P. PALAZZOTTO, *Palermo. Guida agli oratori. Confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, Palermo 2004, pp. 160-162.
- 7 A. AMORE, *Vito, Modesto e Crescenza*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. XII, Roma 1969, pp. 1244-1246. Cfr. anche M.G. BIANCO, *San Vito puer et martyr: questioni agiografiche*, in *Congresso Internazionale di Studi su San Vito ed il suo culto*, Mazara del Vallo 18-19 luglio 2002, atti a cura di F. MAURICI, R. ALONGI, A. MORABITO, Palermo 2004, pp. 67-75; P. MESSANA, *San Vito. Indagine su un martire di Cristo dei primi secoli*, Erice (Trapani) 2008, pp. 61-71.
- 8 M.C. CELLETTI, *Vito, Modesto e Crescenza-Iconografia*, in *Bibliotheca...*, 1969, pp. 1246-1248. Sull'iconografia mitteleuropea cfr. in particolare P. MESSANA, *San Vito...*, 2008.
- 9 E. SCAGLIA, *La rappresentazione di San Vito nella pittura aulico-cortese del XV secolo*, in *Congresso Internazionale di Studi su San Vito...*, 2004, *passim*. Per gli innumerevoli esemplari che raffigurano *San Vito* si rimanda ai saggi contenuti in *Congresso Internazionale di Studi su San Vito...*, 2004, e P. MESSANA, *San Vito...*, 2008.
- 10 G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, vol. I, Palermo 1880, p. 687.
- 11 P. F. ROTOLO, *La Basilica di San Francesco d'Assisi in Palermo*, Palermo 1952, pp. 121-123; V. DI PIAZZA, *Il coro ligneo della chiesa di San Francesco d'Assisi di Palermo*, in estratto da "Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo", s.l. [Palermo], s.d. [a.a. 1993-1994].
- 12 G. DI MARZO, *I Gagini...*, vol. I, 1880, pp. 689-690.
- 13 La congettura è in effetti confermata da un documento inedito comunicatoci mentre siamo in stampa da Giovanni Mendola, che ringraziamo della cortesia, da cui si evince che l'opera fu commissionata al Gili nel 1530 e completata nel 1532.
- 14 Di questo avviso è MARINY GUTTILLA in *Teorie e metodi della conservazione e del restauro nelle arti decorative*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative in Sicilia dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo 10 dicembre 2000 – 30 aprile 2001) a cura di M.C. DI NATALE, Milano 2001, p. 289.
- 15 G. DI MARZO, *I Gagini...*, vol. I, 1880, p. 379; V. DI PIAZZA, *Gili Giovanni*, in L. Sarullo, *Dizionario...*, 1994, p. 154; A. CUCCIA, *Scultura lignea del Rinascimento in Sicilia. La Sicilia occidentale*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 135.
- 16 G. DI MARZO, *I Gagini...*, vol. I, 1880, p. 379.
- 17 Cfr. G. TRAVAGLIATO, *Sulla scultura in Sicilia nei secoli XVI e XVII: non solo i Gagini. Regesti documentari inediti ad integrazione degli studi di Gioacchino Di Marzo*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003), a cura di S. LA BARBERA, Palermo 2004, pp. 301-312.
- 18 G. DI MARZO, *I Gagini...*, vol. I, 1880, p. 684.
- 19 G. DI MARZO, *I Gagini...*, vol. II, 1883, p. 401.
- 20 G. DI MARZO, *I Gagini...*, vol. I, 1880, p. 684.
- 21 G. DI MARZO, *I Gagini...*, vol. I, 1880, pp. 684-690; V. DI PIAZZA, *Gili Giovanni*, in L. SARULLO, *Dizionario...*, 1994, pp. 153-154. Sulla tavola cfr. M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano...*, 2006, pp. 28-30.
- 22 M. VITELLA, *Arti decorative per Sant'Agata*, in *Agata Santa. Storia, arte, devozione*, catalogo della mostra (Catania 29 gennaio – 4 maggio 2008), Firenze 2008, p. 210.
- 23 Sui contesti pittorici e plastico-scultorei tra lapideo e legno nella prima metà del XVI secolo cfr. anche: T. PUGLIATTI, *La pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale, 1484-1557*, Napoli 1998; S. LA BARBERA, *La Scultura della Maniera in Sicilia*, Palermo 1984, pp. 13-26; E. CACIOPPO RICCOBONO, *Sculture decorative in legno in Sicilia dal XII al XVII secolo*, premessa di M.C. Di Natale, Palermo 1995, pp. 33-46; S. LA BARBERA, *La scultura lignea nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al museo e dal museo alla città*, catalogo della mostra (Palermo 28 ottobre – 8 dicembre 1999) a cura di M.C. DI NATALE, Palermo 1999, pp. 75-81.
- 24 Per la tecnica esecutiva cfr. M. SEBASTIANELLI, *La statua lignea...*, *infra*.
- 25 Difatti dovette rendersi necessario il supporto di ferro posteriore per l'evidente sbilanciamento all'indietro. Per altro sembra che il piano della base sia stato rifatto in seguito ad un probabile cedimento, perché è stata

- riscontrata una staffa nella gamba destra del Santo ed inoltre si osserva uno spessore di pochi centimetri sotto le scarpe che potrebbe essere la traccia dell'antico piano ritagliato ed eliminato.
- 26 S. LANUZZA, scheda n. 2, in *L'Eredità di Angelo Sinisio. L'Abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra (Abbazia di San Martino delle Scale, 23 novembre 1997 -13 gennaio 1998) a cura di M.C. DI NATALE e F. MESSINA CICCHETTI, Palermo 1997, pp. 207-208 fig. 2. Sulle influenze tra Spagna e Sicilia nell'ambito dei paramenti delle statue lignee e sulla presenza di tessuti spagnoli in Sicilia cfr. anche R. CIVILETTO, *Tessuti spagnoli nelle chiese siciliane, in Magnificència i extravagància europea en l'art tèxtil a Sicília*, catalogo della mostra (Barcelona, 2003) a cura di G. CANTELLI e S. RIZZO, vol. I, Palermo 2003, pp. 473-483; P. RUSSO, *Realità e simbolo nell'abito dorato delle sculture in legno tra Cinque e Seicento in Sicilia, in Magnificència...*, 2003, pp. 529-539.
- 27 Cfr. E. DE CASTRO, scheda I.1, in *Mirabile Artificio. Pittura religiosa in Sicilia dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (28 settembre 2006 – 28 aprile 2007) a cura di M.GUTTILLA, Palermo 2006, pp. 84-85.
- 28 E. ALCOBA GÓMEZ, scheda n. 31, in *Cathalonia. Arte Gòtica en los siglos XIV-XV*, catalogo della mostra (Madrid 22 aprile - 8 giugno 1997), Barcelona 1997, pp. 206-209.
- 29 E. SCAGLIA, *La rappresentazione...*, 2004, pp. 134, 136, fig. 7. Sull'argomento nel '500 cfr. F. ABBATE, *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001, pp. 83-119.
- 30 P. PALAZZOTTO, *Venite Adoremus. Natività d'arte nelle chiese di Palermo dal XII al XIX secolo*, catalogo della mostra (Palermo 10 dicembre 2004-6 gennaio 2005), Palermo 2004, pp. 30-33.
- 31 P. PALAZZOTTO, *Gli oratori...*, 1999, p. 163 nota 5.
- 32 H.W. KRUF, *Antonello Gagini und seine söhne*, München 1980, p. 369, fig. 356.
- 33 A. CUCCIA, *Scultura lignea...*, 2001, p. 135.
- 34 H.W. KRUF, *Antonello Gagini...*, scheda n. 106, p. 410.
- 35 A. CUCCIA, *Scultura lignea...*, 2001, p. 135.
- 36 Cfr. G. INGAGLIO, *Proposte per un percorso iconografico su San Vito nella provincia di Agrigento*, in *Congresso Internazionale...*, 2004, pp. 283-284, fig. 2. Pure simile è la più tarda statua lignea di *San Vito* nella chiesa di San Vito di Monreale (Palermo); cfr. P. MESSANA, *San Vito...*, 2008, fig. 57.
- 37 In particolar modo sulla statuaria lignea della propria collezione, nel caso di restauri effettuati all'interno della struttura e direttamente eseguiti.
- 38 *La statua di San Nicola di Mira del Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauro*, a cura di M.C. DI NATALE e M. SEBASTIANELLI, Palermo 2006.
- 39 S. BARRAJA, *I marchi degli argentieri e orafi di Palermo dal XVII secolo ad oggi*, saggio introduttivo M.C. DI NATALE, Palermo 1996, pp. 66-67.
- 40 Cfr. M. SEBASTIANELLI, *La statua lignea...*, *infra*.
- 41 P. PALAZZOTTO, *Per uno studio sulla Maestranza dei Falegnami di Palermo*, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 678-703.
- 42 Per i dettagli si rimanda a M. SEBASTIANELLI, *La statua lignea...*, *infra*.
- 43 A. CUCCIA, scheda n. 30, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, p. 536.
- 44 P. MESSANA, *San Vito...*, 2008, fig. 18.
- 45 G. MENDOLA, *Inediti d'arte nella Diocesi di Monreale, in Gloria Patri. L'arte come linguaggio del sacro*, catalogo della mostra (Monreale-Corleone, 23 dicembre 2000 – 6 maggio 2001) a cura di G. MENDOLA, 2001, p. 19.
- 46 G. TRAVAGLIATO, *Crapiti Girolamo*, in L. SARULLO, *Dizionario degli Artisti Siciliani. Arti Decorative*, vol. IV, a cura di M.C. DI NATALE, Palermo, Novecento editore, in corso di stampa.
- 47 Mentre si è in stampa Giovanni Mendola, che ringraziamo, ha gentilmente confermato che Baldassare Crapitti, secondo documenti inediti da lui ritrovati, è registrato come doratore tra il 1699 e il 1614.
- 48 M. C. DI NATALE, *Il San Nicola di Mira del Museo Diocesano di Palermo*, in *La statua di San Nicola...*, 2006, p. 10.

La statua lignea dorata e dipinta raffigurante *San Vito*. Studio e restauro

Mauro Sebastianelli

Collocazione	Museo Diocesano di Palermo
Soggetto	<i>San Vito</i>
Oggetto	Scultura lignea dipinta
Tecnica	Legno intagliato dorato e dipinto
Datazione	1532
Provenienza	Oratorio di San Vito, Palermo
Autore	Giovanni Gili
Misure	196 x 86 x 80 cm

Descrizione dell'opera

Il manufatto oggetto dell'intervento di restauro raffigura *san Vito* in posizione eretta e frontale, posto su una base ottagonale dorata e decorata sul-

le fasce perimetrali da intagli a motivi fitomorfi. Il volto di san Vito si contraddistingue per il carattere adolescenziale e per i lineamenti eleganti e delicati: secondo la tradizionale iconografia latina, viene ritratto come un ragazzo in *toga praetexta*, in ricche vesti rinascimentali, con una croce nella mano sinistra ed un guinzaglio a catena con uno o due cani nella destra. Il realismo di alcuni dettagli del volto e l'accuratezza dell'intaglio fanno supporre che lo scultore abbia realizzato l'opera basandosi su un modello reale (Figg. 1, 2)¹.



Figg. 1, 2 - La statua lignea prima dell'intervento di restauro, recto e verso.



Fig. 3 - Particolare del verso della decorazione della veste, realizzata mediante una puntuale lavorazione con ceselli, bulini e lacca rossa della foglia oro.

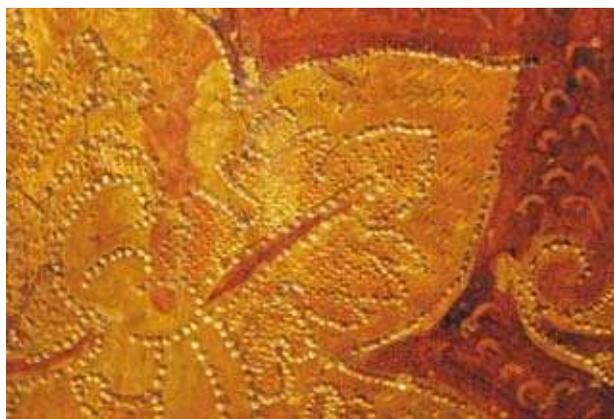
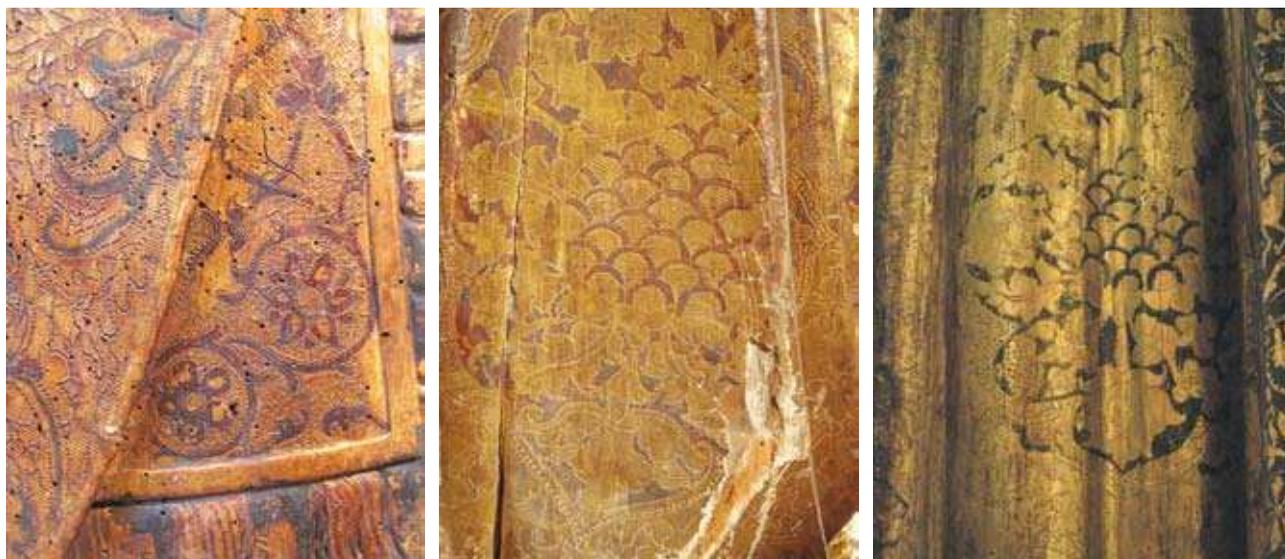


Fig. 4 - Macrofotografia che mostra nel dettaglio la tipologia e la dimensione dei ceselli impiegati. Le velature realizzate con lacca rossa sono ulteriormente impreziosite da motivi semicirculari effettuati asportando il pigmento mediante tecnica graffita.

Il santo indossa un paio di calzari neri e un abito corto, fermato da una cinta annodata in vita, mentre un ampio mantello che parte dalla spalla copre il braccio sinistro e avvolge la figura. Il ricco abbigliamento tipicamente rinascimentale è dorato e policromato, mentre il prezioso decoro a motivi vegetali e floreali è definito da sottili stesure di lacca rossa e pigmento verde, e da una lavorazione della foglia d'oro eseguita con strumenti per l'incisione a cesello di diversa forma e grandezza (Figg. 3 e 4)². Trattamento pittorico, questo, che rientra nella più tradizionale tecnica *a estofado*, molto frequente in altri esempi coevi pro-

dotti nell'Italia meridionale (Figg. 5 a, b, c)³.

L'abilità dell'autore si apprezza dalla particolare resa realistica dei ricami rappresentati, che appaiono spesso irregolari o non perfettamente combacianti nelle cuciture della veste, alla ricerca di un verismo che nasce da un attento studio di tessuti ricamati⁴. Il mantello, invece, mostra una decorazione a motivi floreali realizzati sulla fodera interna dove, per la resa del decoro, viene sfruttata attraverso la tecnica *graffita* la combinazione di due colori, in particolare l'oro della foglia e il pigmento azzurro steso al di sopra (Fig. 6).



Figg. 5 - Motivi decorativi realizzati mediante la tecnica a estofado di tre statue lignee del XVI secolo di fattura siciliana: a) Autore ignoto, *San Ludovico*, inizi del XVI secolo, Chiesa Madre, Corleone; b) Giovanni Gili e Mario di Laurito, *San Nicola di Mira*, prima metà del XVI secolo, Museo Diocesano, Palermo; c) Autore Ignoto, *San Giovanni Battista*, inizi del XVI secolo, Chiesa di SS. Maria delle Grazie, Corleone.



Fig. 6 - Particolare decorativo del risvolto interno del mantello realizzato con pigmento azzurro, mediante tecnica graffita.



Fig. 7 - Particolari che mostrano la raffinatezza e la definizione dell'intaglio ligneo: a) intaglio della capigliatura effettuata mediante scalpelli e sgorbie, verso; b) l'abilità dell'autore è mantenuta anche nei dettagli più minuziosi, come nel caso del collare, recto.

Materiali costitutivi e tecniche esecutive

La statua policroma e dorata raffigurante san Vito, opera dello scultore Giovanni

Gili, si inserisce nell'ambito di una produzione artistica locale, ma mostra al tempo stesso numerose caratteristiche che la qualificano senza

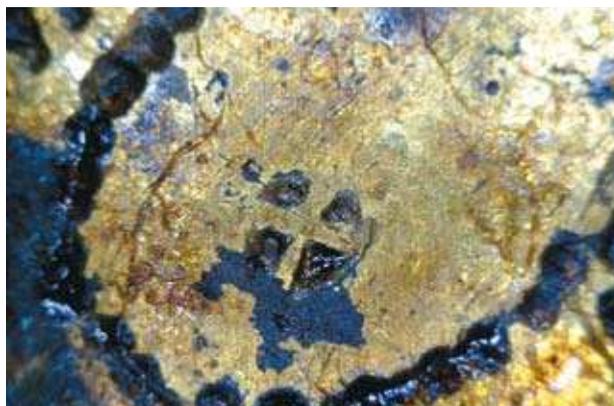
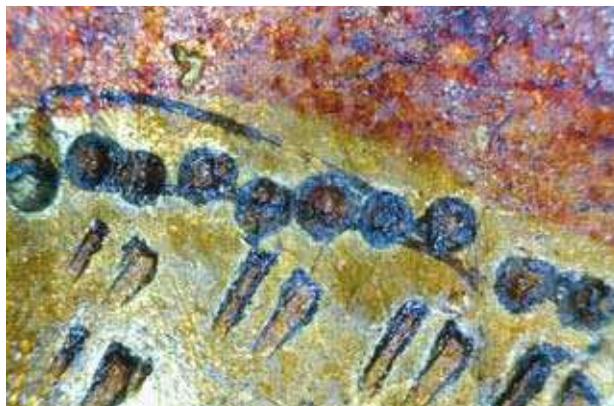
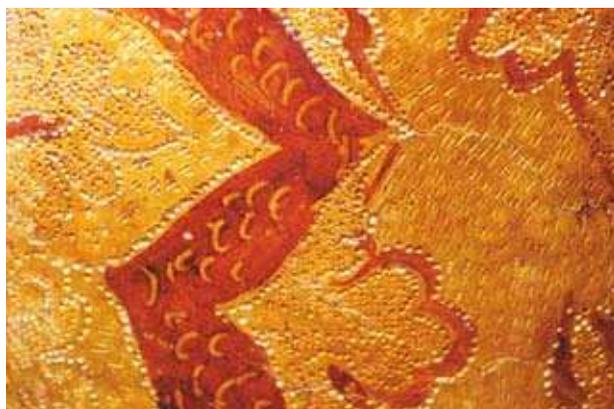
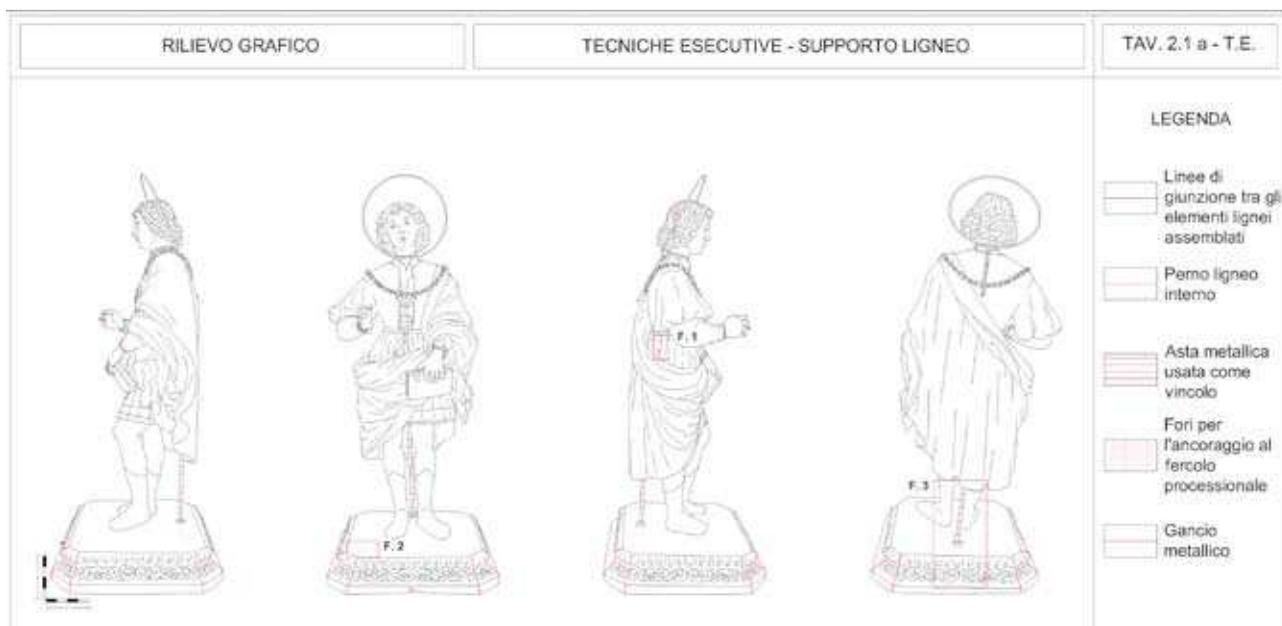


Fig. 8 - Particolari della lavorazione a ceselli della foglia oro: a) Macrofotografia a luce diffusa della veste, verso; b) Microfotografia, cesello a punta circolare \varnothing 1 mm. ca. e cesello a doppia punta piatta; c e d) Microfotografia, cesello a quattro vertici \varnothing < 2 mm. ca.



dubbio come un manufatto di elevato pregio artistico, affine alle pregiate produzioni di cultura iberica e partenopea.

Ritroviamo l'abilità dell'autore nella perfetta resa anatomica del santo, evidenziata in particolare nel realismo delle mani e del volto, e mantenuta anche nei dettagli più minuziosi, come la collana e i capelli (Figg. 7 a, b).

Le superfici, particolarmente raffinate, suggeriscono che lo scultore avesse una buona conoscenza delle tecniche pittoriche e padronanza degli strumenti, come si deduce dall'accurata stesura della superficie policroma, realizzata con l'utilizzo della tecnica *a estofado* e *graffita*, e dal sapiente uso della tecnica incisoria (Figg. 8 a, b, c, d)⁵.

Supporto

Per un maggiore approfondimento sui materiali costitutivi, sulla tecnica esecutiva e sullo stato di conservazione, ci si è avvalsi di una campagna di indagini conoscitive non invasive e microdistruttive. La scelta del numero e della tipologia di analisi è derivata dall'esigenza di ottenere informazioni specifiche, privilegiando quelle strettamente necessarie allo studio dell'opera. L'artista ha utilizzato come supporto due differenti essenze lignee appartenenti alla Latifoglie: Tiglio (genere *Tilia*, famiglia delle *Tiliaceae*), riscontrato nei campioni relativi al

San Vito (SV001 e SV003), al cane (SV002) e al leone (SV004); Pioppo (genere *Populus*, famiglia delle *Salicaceae*) per i campioni relativi alla base ottagonale (SV005 e SV006)⁶. L'intero manufatto risulta costituito da numerosi elementi lignei, assemblati e vincolati tramite una serie di perni lignei a sezione piramidale e chiodi metallici di fattura artigianale (Tav. 2.1 a -T.E.) (Figg. 9, 10).

Si può inoltre ipotizzare che, prima di essere assemblate, le superfici interne degli elementi di maggiori dimensioni, così come riscontrato per la testa, siano state scavate per alleggerirne il peso e agevolare la resa del modellato.

Inoltre, dal foro circolare presente sulla parte sommitale del capo, è possibile osservare alcune



Fig. 9 - Particolare del sistema di ancoraggio originale, tramite perno ligneo a sezione piramidale del dito anulare della mano destra.



Fig. 10 - Particolare del sistema di ancoraggio originale, sede del perno ligneo.



Fig. 11 - Leone, superficie inferiore, sistema di assemblaggio delle porzioni lignee e particolare dell'ancoraggio mobile alla base ottagonale mediante un perno ligneo a sezione quadrangolare.

tracce lasciate dalle sgorbie e dagli scalpelli, impiegati per la sgrossatura delle superfici interne che compongono la testa.

L'intera struttura è sorretta da un'asta metallica a sezione circolare lunga circa 63 cm, che vincola il mantello alla base attraverso un incastro posto nella sede di alloggiamento a sezione circolare.

Gli animali in origine dovevano presentare un ancoraggio mobile alla base ottagonale mediante un perno ligneo a sezione quadrangolare, oggi non più funzionale (Fig. 11)

Strati preparatori e pittorici

Sull'intera superficie è presente un trattamento del supporto ligneo effettuato mediante colle animali, intervento che ha avuto lo scopo di dotare il legno di uno strato impermeabilizzante preliminare alla stesura dell'*ammannitura*, e di ridurre

così l'assorbimento del legante presente nello strato preparatorio. Da un'accurata osservazione della tecnica è emerso che l'autore ha rispettato le procedure descritte dalle principali fonti artistiche⁷. L'opera in esame, infatti, presenta una parziale *im-pannatura* in tela di lino ad armatura *tela*⁸, applicata con colla animale alla superficie del supporto ligneo, in corrispondenza delle committiture degli elementi assemblati⁹.

Il manufatto presenta inoltre un'*ammannitura* di colore bianco, applicata a pennello su tutta la superficie. Questa procedura prevede generalmente la stesura da uno a tre strati preparatori a base di gesso e colla animale, di spessore variabile¹⁰.

Le indagini diagnostiche (Tav. 5 a - I.C.), effettuate su alcuni microframmenti prelevati, hanno confermato quanto accertato con l'esame visivo: nella sezione stratigrafica di un frammento di doratura, infatti, appaiono evidenti i numerosi strati di gesso¹¹.

Il più profondo di questi strati, chiamato nelle fonti *gesso grosso*, è spesso e grossolano, costituito da tre stesure distinte, con una colorazione scura da attribuire alla presenza elevata di legante proteico.

Lo strato più superficiale, il cosiddetto *gesso sottile*, a granulometria più fine, è formato da tre strati successivi probabilmente stesi a pennello, e caratterizzati da una colorazione più bianca. Per le parti dell'opera interessate dalla decorazione con foglia d'oro, al di sopra degli strati preparatori, è presente una stesura di bolo armeno di colore rosso-bruno, sottile e di spessore variabile, come confermato dal campione (SVS2) (Figg. 12, 13)¹². Al fine di individuare la composizione chimica dei materiali costitutivi, la sequenza stratigrafica ed i relativi spessori, sono state effettuate analisi su microframmenti prelevati da aree significative. Il campione SVS 1 è costituito da un microframmento di strati preparatori e pittorici relativo all'incarnato della mano sinistra è stato suddiviso in due parti (SVS 1a e SVS 1b). Attraverso il campione (SVS 1b) è stato possibile riconoscere lo strato pittorico originale, composto da uno strato organico a base di colla applicato direttamente sulla superficie lignea, sul quale è stesa direttamente

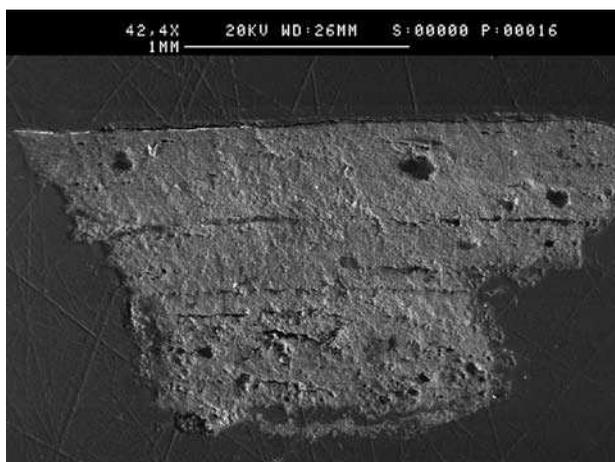
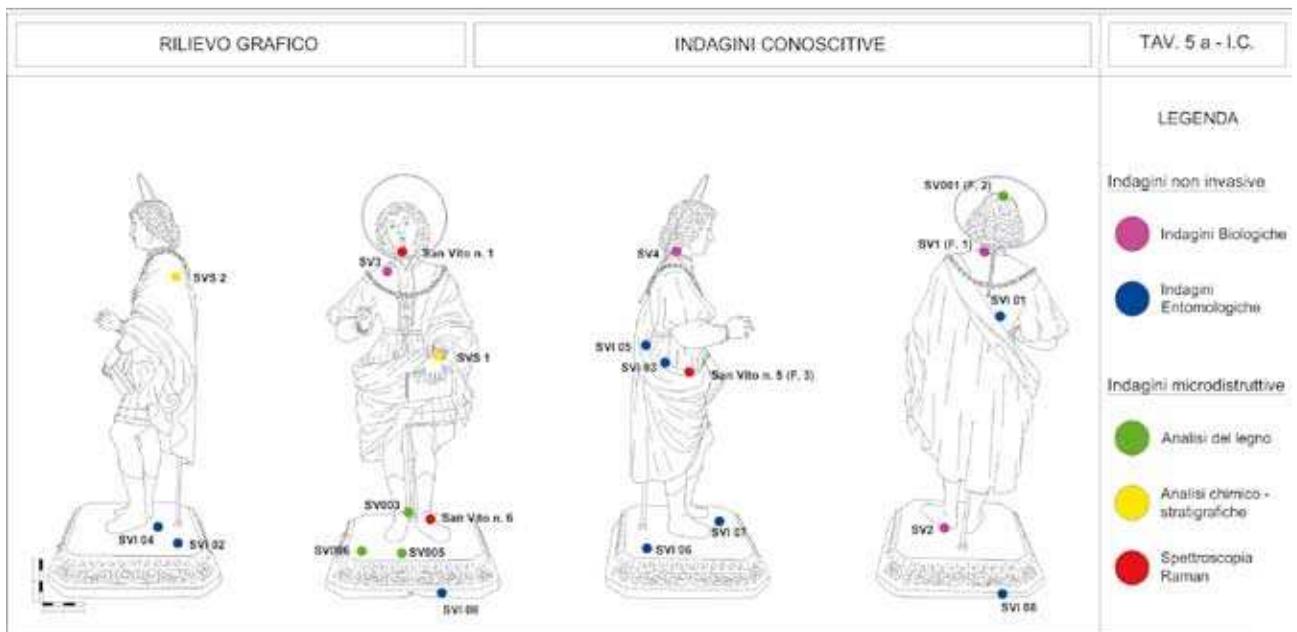


Fig. 12 - Microfotografia al SEM della sezione stratigrafica del campione SVS 2 (42,4 x).



Fig. 14 - Microfotografia al MO della sezione stratigrafica del campione SVS 1b (160 x).

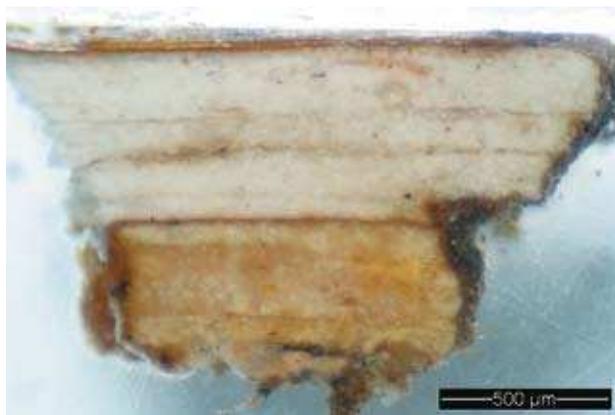
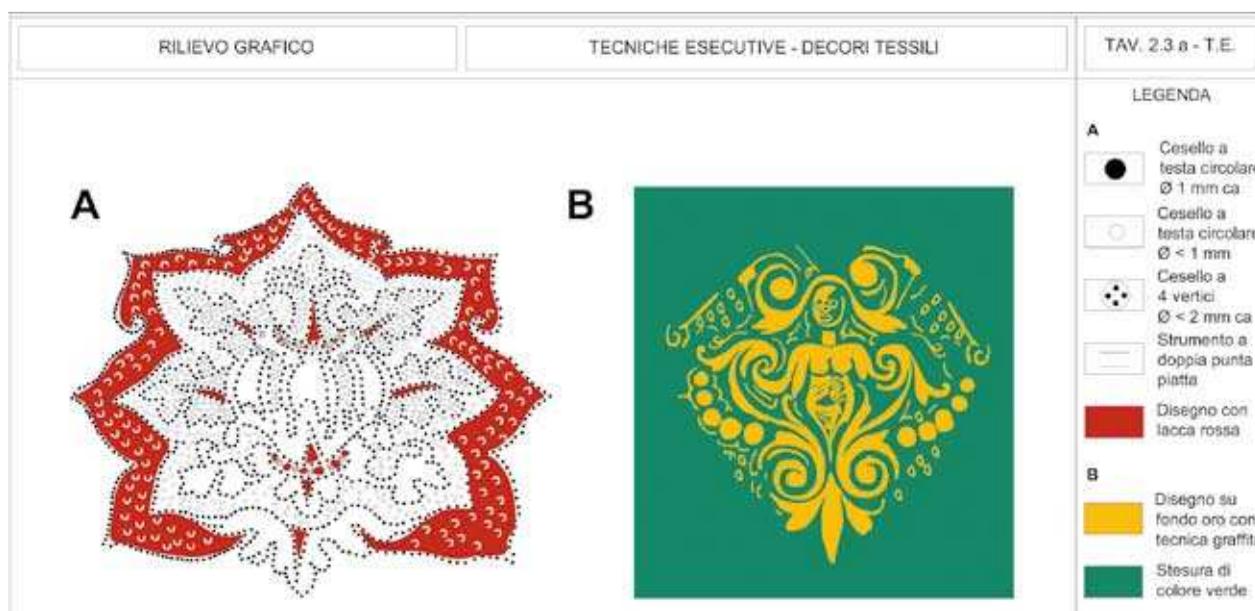


Fig. 13 - Microfotografia al MO della sezione stratigrafica del campione SVS 2 (60 x).



Fig. 15 - Microfotografia, particolare decorativo realizzato con pigmento azzurro, mediante tecnica graffita.



la pellicola pittorica (Biacca e Ocra); al di sopra si osserva più strati preparatori a base di gesso e colla e due fasi pittoriche da ricondurre all'intervento del XVII secolo, la prima costituita da biacca e cinabro, la seconda, intervallata da una stesura di vernice, da biacca e ocra; conclude la stratigrafia una ridipintura ottocentesca composta da Biacca, Terre Naturali, Barite e Cinabro (Fig. 14).

Anche per quanto riguarda gli strati pittorici è possibile descrivere la procedura seguita dall'artista secondo la cronologia delle campiture. La base e le vesti, finemente intagliate, sono decorate mediante foglia d'oro secondo la tecnica della doratura a *guazzo*¹³, come confermato dalle analisi¹⁴.

Successivamente, l'artista ha realizzato le decorazioni tramite la sovrapposizione di stesure pittoriche spesse e uniformi, con pigmenti stemperati in legante oleoso¹⁵. Per la caratterizzazione dei pigmenti è stata effettuata una Spettroscopia Raman, attraverso l'analisi di tre campioni, proveniente dall'incarnato del volto (San Vito 1), dalla decorazione interna del mantello (San Vito 5) e dai calzari (San Vito 6)¹⁶.

La composizione del film pittorico dell'incarnato è risultata caratterizzata da Cinabro e Biacca¹⁷. Sono stati poi definiti i capelli e i calzari con il pigmento nero carbone, applicato direttamente sulla superficie lignea ed infine, come ultima ope-

razione, sono stati eseguiti i dettagli espressivi del volto¹⁸. In seguito l'artista ha impreziosito le vesti, su cui precedentemente era stata applicata la foglia d'oro. I motivi floreali sono stati delineati sapientemente mediante una lavorazione incisoria della lamina d'oro, sulla base di un disegno preparatorio realizzato con l'ausilio di un'incisione diretta.

Per le vesti, l'autore ha finemente cesellato la foglia d'oro con tre diversi ceselli a punta singola con testa arrotondata, di diversa grandezza¹⁹. Un ulteriore arricchimento dei motivi floreali e di alcune porzioni del fondo è stato apportato impiegando un cesello a doppia punta piatta, che lascia sulla superficie coppie di piccoli segmenti paralleli di circa 2 mm di lunghezza e distanti tra loro poco meno di 1 mm. (Tav. 2.3 a - T.E.).

Il disegno floreale è stato ulteriormente definito con velature di lacca rossa leggera e trasparente, mentre per le maniche e la cinta è stato impiegato un pigmento verde brillante.

Nei risvolti interni del mantello è riconoscibile la tecnica *graffita* che prevede, al di sopra della foglia d'oro, nelle aree interessate dal decoro, diverse stesure leggere di azzurrite²⁰. L'autore ha quindi asportato meccanicamente parte del colore asciutto, recuperando la doratura secondo uno schema predefinito, così da ottenere il disegno per sottrazione del colore (Fig. 15).

La medesima procedura è riscontrabile nella decorazione del libro e dell'iscrizione diretta non originale, realizzata a caratteri latini.

Negli animali, la sequenza stratigrafica relativa alle diverse campiture cromatiche, prevede per il cane una stesura di colore chiaro, seguita da una di colore più scuro, mentre per il leone un primo strato di colore scuro steso come fondo preparatorio, e un secondo strato di colore più chiaro per definire le lumeggiature.

Questa procedura tecnica prevede, infine, l'applicazione di uno o più strati di resine naturali applicati su tutta la superficie, con funzione decorativa oltre che protettiva²¹.

Stato di conservazione

Il manufatto si presenta oggi in un discreto stato di conservazione, da ricondurre in parte all'alta qualità dei materiali impiegati, in parte alla raffinata tecnica esecutiva.

L'intera superficie risulta interessata da uno strato di deposito coerente ed incoerente diffuso su tutto il manufatto.

Le principali forme di alterazione sono da attribuire ai normali movimenti del supporto ligneo²². Le condizioni conservative di esposizione non idonee, in particolare l'eccessiva umidità e la mancanza di un'adeguata manutenzione, hanno

favorito alterazioni di natura biologica, mancanze ed abrasioni relative sia al supporto che agli strati preparatori e pittorici.

Una vistosa forma di alterazione risulta di matrice antropica; numerose sono le ridipinture e i puntuali rimaneggiamenti superficiali individuati nel corso del restauro. Sono presenti inoltre alterazioni a carattere devozionale: alcune determinate dai chiodi impiegati per rivestire interamente la statua da *ex voto* in argento, altre sulla base causate dalla cera, compatte e penetrate tra le fibre del legno (Fig. 16).

In seguito all'osservazione diretta e allo studio del manufatto si è riscontrata la presenza di rosu-me, che ha suggerito l'ipotesi di un eventuale degrado di natura biologica: tuttavia, in questo caso, le alterazioni non sono state ricondotte ad una colonizzazione batterica e fungina. Pertanto, sono stati programmati ed eseguiti dei campionamenti e delle analisi mirate all'individuazione di colonizzazioni microbiche biodeteriogene o, in caso contrario, alla valutazione del biodeterioramento e alla caratterizzazione dei sistemi biologici eventualmente presenti²³. I campioni (SV1 e SV3), prelevati con tampone umido e sottoposti ad analisi colturali per circa due settimane, hanno confermato l'assenza di specie microbiche (colonie batteriche o fungine) potenzialmente dannose per l'opera.

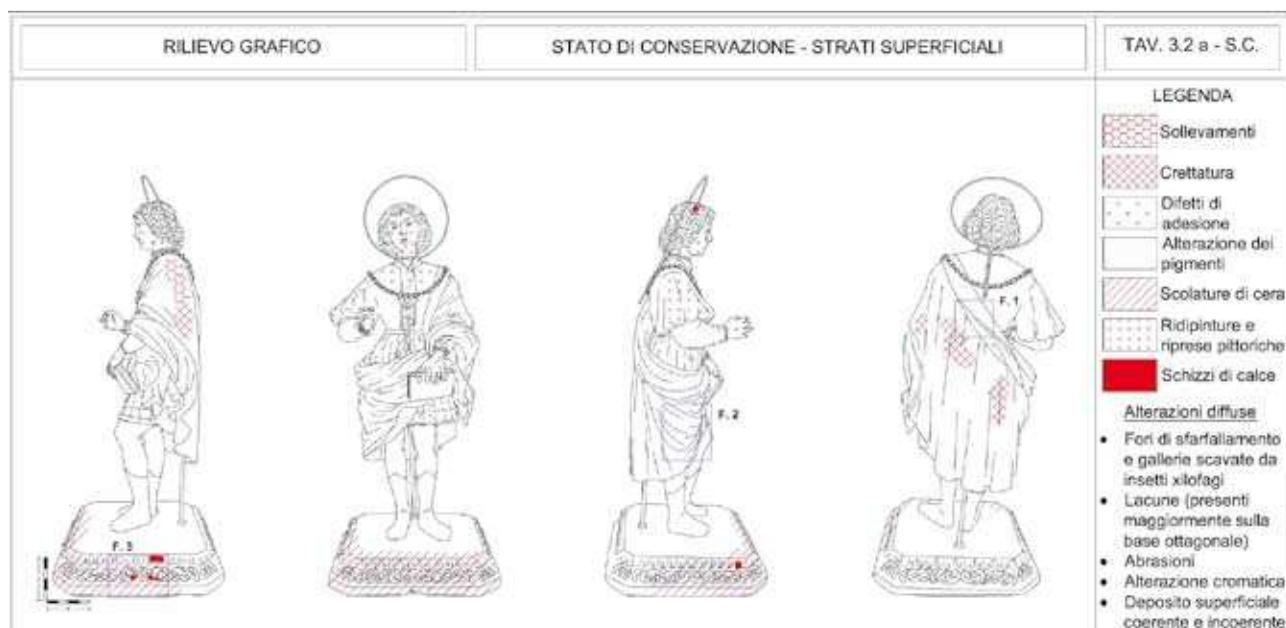




Fig. 16 - Visione generale prima della rimozione degli *ex voto* in argento.

A livello strutturale la scultura si presenta in un discreto stato di conservazione, nonostante si sia riscontrato un consistente attacco del legno da parte di insetti xilofagi. Su tutta la superficie sono distribuiti, isolati o raggruppati, numerosi fori di sfarfallamento²⁴. I fori si presentano in forma tondeggiante e dal contorno regolare, con un diametro che varia da 1,5 a 3 mm: quelli più piccoli sono da riferire all'attacco pregresso non più in atto, quelli di diametro maggiore sono più recenti, come testimonia il margine che rende visibile il colore della preparazione perfettamente bianco, e quindi privo di depositi superficiali accumulatisi nel tempo.

Da una prima osservazione al microscopio degli otto insetti recuperati è stato possibile fornire un'identificazione del genere di appartenenza, confermata da un'analisi più approfondita²⁵. Infatti è stato riconosciuto nel campione (SVI 01) un individuo di *Scleroderma domesticum*²⁶, predatore dei tarli, che ha lasciato ipotizzare anche la presenza di Anobidi.



Fig. 17 Illuminazione UV che evidenzia le riprese pittoriche di alcune decorazioni realizzate a lacca rossa e la generale ossidazione della vernice protettiva.

Alcuni campioni di insetti (SVI 02, SVI 03, SVI 04 e SVI 05) sono stati individuati in corrispondenza di recenti fori di sfarfallamento dal diametro di circa 3 mm, e classificati come Anobidi, appartenenti alla specie dei coleotteri e riconosciuti come *Oligomerus ptilinoides* Wollaston²⁷. Il campione (SVI 07) ha confermato la presenza di parassiti, in particolare di una specie di *Dermestes*.

Sulla statua sono inoltre presenti numerose e vistose lacune, in particolar modo sul volto e sulle vesti, in corrispondenza delle cretature di origine meccanica con andamento irregolare; altre lacune più profonde si riscontrano sugli animali e sulla base (Tav. 3.2 a - S.C.).

Nonostante il legno sia un materiale naturalmente soggetto a movimenti legati alle variazioni delle condizioni microclimatiche, non si osservano significative deformazioni e modifiche delle dimensioni originali del supporto. Gli strati preparatori sono interessati da numerose lacune di forma irregolare di piccola e media entità, diffuse in tutti gli elementi costitutivi dell'opera, in parte causate dai naturali movimenti del supporto, in parte da riferire ad attività di natura antropica.

Ad un precedente intervento sul manufatto è invece da riferire sia la ridipintura delle parti policrome, sia la ripresa pittorica di alcune decorazioni a lacca rossa, che in certi casi mostrano un'alterazione dovuta all'ossidazione della vernice soprastante (Fig. 17).

Ad una prima valutazione d'insieme la ridipintura appare grossolana e costituita da uno strato pittorico molto corposo, visibile sul volto e in particolare sulle guance.

Numerosi sono gli strati di resine e colle applicati nel tempo sulla superficie originale, stesi in modo non uniforme come appare dalla disomogeneità degli spessori e dalle evidenti scoloriture. L'osservazione della superficie attraverso lampade a luce ultravioletta ha evidenziato l'ossidazione di questi strati di vernice, che si manifesta come un'alterazione cromatica diffusa ma non omogenea. Gli strati di vernice presentano inoltre una crettatura di media entità e con un andamento parallelo, caratteristica della resina gommalacca.

Interventi precedenti

La scultura policroma raffigurante San Vito non ha subito dei veri e propri interventi di restauro né vistosi rimaneggiamenti, pur considerando la destinazione processionale.

Tuttavia è stato individuato l'intervento documentato da un'iscrizione in carattere latino presente sulla coperta del libro tenuto in mano dal santo²⁸. Tale intervento a carattere estetico, va ricercato, dunque, sulle finiture policrome e sui trattamenti protettivi finali. Le decorazioni in lacca rossa dell'abito del santo particolarmente fragili mostrano delle riprese pittoriche con legante oleoso, individuabili principalmente in corrispondenza del recto e sul braccio destro della statua. Durante la fase di studio dell'opera si sono sviluppate inoltre alcune riflessioni circa la presenza o meno di ridipinture relative agli incarnati della statua. Le osservazioni di tipo iconografico e i risultati delle indagini scientifiche hanno confermato l'effettiva presenza di interventi successivi alla realizzazione della statua. Pertanto al 1614 è anche da riferire un primo intervento di ridipintura che ha interessato gli incarnati, i calzari del santo e il cane, così come la stesura di uno strato protettivo su tutta la superficie del manufatto. L'intervento appare abbastanza raffinato, in quanto dalle analisi in sezione stratigrafica è emersa la presenza di un pigmento prezioso come il Vermiglione oltre ad un'ulteriore

ridipintura, successiva. La vernice protettiva del primo intervento, ormai ossidata, ha determinato un'alterazione cromatica che ha coinvolto sia gli incarnati del santo sia gli animali i quali, in particolare, si presentano nell'aspetto differenti rispetto alle cromie originali impiegate per la resa pittorica delle diverse parti. Un secondo intervento di "rinnovamento" estetico, probabilmente ottocentesco, ha previsto l'applicazione di uno strato di resina o colla, in modo non uniforme, su tutta la superficie dell'opera e una nuova stesura cromatica sugli incarnati, come confermato dal ritrovamento del pigmento bianco Barite (solfato di bario), individuato grazie all'analisi su sezione stratigrafica²⁹.

Il diverso grado di invecchiamento di questi strati di finitura è visibile mediante un'osservazione dell'opera a luce ultravioletta da cui si riesce a stabilire una cronologia relativa ai numerosi strati protettivi sovrapposti. Il leone probabilmente non appartiene alla realizzazione originale dell'opera. Tale ipotesi deriva dal fatto che esiste un'evidente sproporzione rispetto all'alloggiamento originale della base e dalla differente tecnica esecutiva dell'intaglio e della stesura cromatica.

Intervento di restauro

La complessità e quantità dei problemi che sono stati riscontrati, diversi per tipologia e per stato di degrado, hanno reso complessa la pianificazione dell'intervento conservativo³⁰. A supporto di quanto osservato, si è proceduto anzitutto con le acquisizioni delle informazioni necessarie per la redazione di un rilievo grafico informatizzato, supportato da una dettagliata documentazione fotografica e schedografica, realizzate grazie anche al contributo della dott.ssa Rachele Lucido³¹.

Per la scelta della metodologia di restauro ci si è basati sui dati raccolti in fase diagnostica e sullo studio delle cause principali del degrado. È stata quindi effettuata prima la disinfestazione, indispensabile soprattutto perché il consistente attacco biologico da parte di insetti xilofagi, come è stato verificato dagli studi preliminari, era ancora in atto.

In considerazione dei materiali costitutivi dell'opera, l'azione disinfestante è stata effettua-

ta per sostituzione di ossigeno, in una camera in polietilene perfettamente sigillata³². A fine trattamento si è proceduto con il consolidamento del legno, agendo in particolare sui due animali, particolarmente indeboliti nella struttura da un intenso attacco di insetti xilofagi. Il supporto è stato consolidato, mediante iniezioni, con la resina acrilica Paraloid B 72 sciolta prima al 2% e successivamente al 5% in Diluente Nitro, concentrazioni che favoriscono una graduale penetrabilità del prodotto consolidante. L'anelare della mano destra del San Vito interessato da una preoccupante sconnessura, è stato rimosso temporaneamente per favorire una corretta operazione di riadesione. Sulle due interfacce è stata applicata a pennello la medesima resina acrilica sciolta inizialmente al 3% come consolidante, successivamente al 15% come strato protettivo di sacrificio tra i due elementi, prima di effettuare l'incollaggio con colla vinilica applicata a pennello³³.

L'intervento sulla base ottagonale è stato preceduto dalla rimozione dei notevoli accumuli di deposito superficiale incoerente e di rosime, attraverso la spolveratura con pennelli a setole morbide. Successivamente è stato rimosso lo strato di sporco superficiale coerente a tampone con Ligroina e successivamente con una miscela in parti uguali di Alcool Isopropilico e una soluzione acquosa preparata con Acqua e tensioattivo Tween 20 al 2%³⁴.

Infine la pulitura della base è stata completata assottigliando a bisturi tutti gli schizzi di vernice e le scolature di cera penetrate nelle fibre del legno.

In seguito sono stati rimossi, in quanto non pertinenti con l'opera, l'aureola e tutti i chiodi metallici inseriti per vincolare gli elementi devozionali.

Il consolidamento della pellicola pittorica e degli strati preparatori, preliminare alla pulitura, è stata necessaria solo sulle due figure animali e sulla base: la statua infatti non presentava difetti di adesione, grazie anche all'ottima tecnica esecutiva con cui è stata realizzata.

Sugli animali, la superficie pittorica sollevata è stata fatta riaderire impiegando resina acrilica al 10% e al 20%, mediante iniezione. Per i solleva-

menti delle dorature della base ottagonale è stato impiegato un polimero fluorurato (Fluoroelastomero), sciolto in MetilEtilChetone al 6%³⁵. Sebbene sia ancora in fase di studio, questo polimero presenta caratteristiche ottimali per il consolidamento e la riadesione di manufatti lignei dipinti, quali una buona penetrabilità all'interno del materiale (nonostante sia un polimero ad elevato peso molecolare), una elevata elasticità, ridotta alterabilità cromatica della superficie rispetto alla resina acrilica Paraloid B72, più frequentemente usato³⁶. Nel caso dei grandi frammenti completamente distaccati si è scelto di applicare ad iniezione, successivamente alla realizzazione dello strato di sacrificio, la resina acrilica Primal B 60 A, in emulsione acquosa dall'40% all'80%, perché in grado di garantire una maggiore resistenza ai naturali movimenti del legno di supporto.

Data la complessità delle tecniche e materiali impiegati per realizzazione della decorazione pittorica, e la natura delle sostanze sovrammesse, di spessore e consistenza diversi (strati più liofili intervallati ad altri più idrofili), la metodologia di pulitura è stata messa a punto attraverso un'accurata fase di studio mediante test di solubilità.

Dopo una prima spolveratura, è stato rimosso il primo strato di sporco di natura lipofila con Etere di Petrolio in forma libera a tampone. Altre combinazioni di pulitura sono state testate per la rimozione di sostanze filmogene sovrammesse di natura idrofila su una superficie sensibile all'acqua, in particolare quelle in corrispondenza delle vesti del manufatto. Per le dorature si è ricorso ai solventi organici Alcool Isopropilico e Metil Etil Chetone, in forma libera a tampone così da escludere interazioni con la finitura originale in gommalacca e le delicate decorazioni con lacca rossa (Fig. 18)³⁷. La stessa miscela si è rivelata efficace anche per la rimozione degli spessi strati alterati presenti sugli animali.

Per le mani e per il volto è stato inizialmente utilizzato il gel chelante neutro a tampone, lavorato durante la fase di applicazione, rimosso con tampone asciutto e successivamente con tampone intriso di acqua demonizzata (Fig. 19). La rimozione di



Fig. 18 - Tassello di pulitura della veste, a tampone con Alcool Isopropilico e Metil Etil Chetone.



Fig. 19 - Prove di pulitura dell'incarnato del volto, a tampone con gel chelante neutro.



Figg. 20 e 21 - Pulitura dell'incarnato della mano sinistra, a tampone con gel chelante neutro e rifinitura con Alcool Isopropilico. Prima e dopo l'intervento di restauro.

ogni residuo è stata completata con Alcool Isopropilico puro in forma libera (Figg. 20, 21)³⁸.

Le abrasioni presenti sulla superficie del volto hanno reso più delicata l'operazione di pulitura. In questo caso è stata utilizzata anche una miscela solvente ad azione più blanda del gel chelante, composta da Alcool Isopropilico, MetilEtilChetone e Acqua, in parti uguali, a tampone, elaborata sulla base delle informazioni acquisite con il test di Feller (Figg. 22 a, b; 23 a, b). Con la medesima miscela solvente si è intervenuti sulle gambe, sui capelli e sui calzari. È stato scelto di non rimuovere la prima ridipintura, riferibile alla prima metà del XVII secolo presente sul volto, considerate le pessime condizioni del film pittorico originale degli incarnati realizzato direttamente sulla superficie lignea.

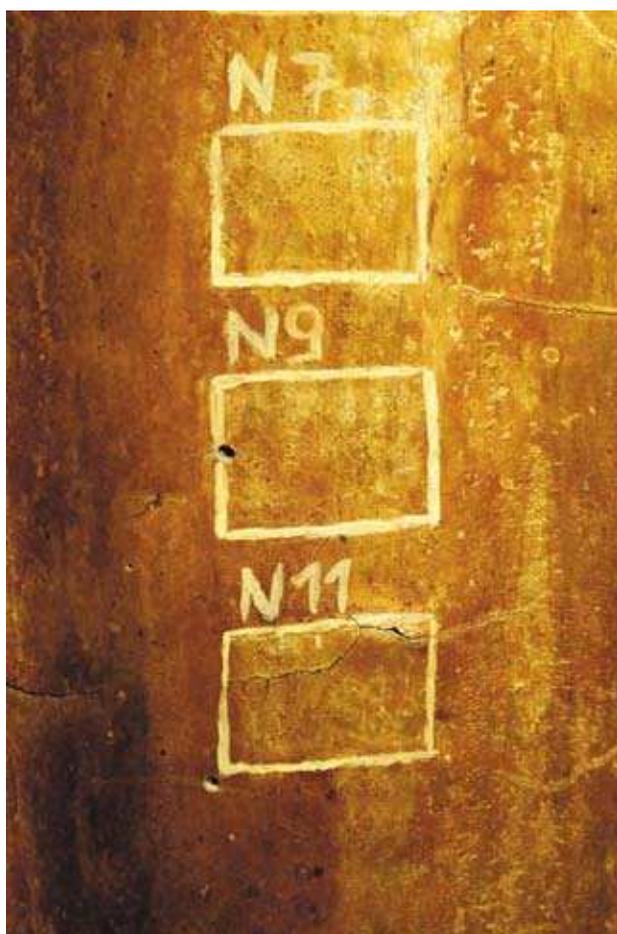
Sui calzari invece si è proceduto con un'azione meccanica a bisturi per assottigliare gli strati di ridipintura. Le scolature di cera, consistenti e in-

durite sulla base della statua sono state rimosse per azione meccanica a bisturi. Al di sotto dello spesso strato di cera è stato riscontrato uno strato compatto di una resina fortemente scurita, rimossa meccanicamente a bisturi, intervallando l'operazione con tampone con Metil Etil Chetone in forma libera, in modo da ammorbidire lo strato. Per la fascia dorata in corrispondenza del verso della base, la pulitura superficiale effettuata con emulsione grassa è risultata sufficiente per recuperare la brillantezza dell'oro.

Per la stuccatura delle piccole e medie lacune è stato amalgamato gesso di Bologna con colla di coniglio con le opportune proporzioni. Per la ricostruzione strutturale di parte del dito mignolo della mano destra e del pollice della sinistra è stato impiegato, sulle superfici di sacrificio, un composto a base di polpa di cellulosa, colla vinilica e acqua nelle opportune proporzioni, procedendo



Figg 22 a, b - Pulitura dell'incarnato del volto, a tampone con Alcool Isopropilico, Metil Etil Chetone e Acqua, in parti uguali, a tampone. Prima e dopo l'intervento di restauro.



Figg. 23 a, b - Prove di solubilità, mediante test di Feller. Luce visibile e Ultravioletta.

gradualmente nella ricostruzione (Fig. 24)³⁹. Si tratta di un impasto compatibile con il supporto originale, dotato di una buona reversibilità e di una elasticità tale da assecondare i movimenti naturali del legno. Su questo è stato steso a pennello lo strato finale di stucco fluido, composto da gesso

e colla animale. Per le lacune di maggiori dimensioni, relative al mignolo della mano e la zampa anteriore sinistra del cane per le quali era necessaria una ricostruzione strutturale, sono stati inseriti dei piccoli perni come armatura dell'impasto. Per la zampa anteriore destra del cane non è stato pre-



Fig. 24 - Ricostruzione del dito della mano destra, effettuata con impasto composto da polpa di cellulosa fine, colla vinilica e acqua, modellato su una struttura di sostegno.

visto il risarcimento della mancanza poiché non vi erano elementi sufficienti per realizzare una possibile ricostruzione.

La superficie delle stuccature è stata lavorata sommariamente in modo da uniformarla il più possibile all'originale.

La reintegrazione delle stuccature è stata eseguita con tecnica riconoscibile a *puntinato* mediante colori ad acquerello e laddove necessario, si è fatto uso di piccole quantità di oro a conchiglia. Per alcune velature finali delle abrasioni e per le piccole discontinuità del film pittorico sono stati impiegati dei colori reversibili a vernice Maimeri (Fig. 25)⁴⁰.

Infine è stata effettuata la verniciatura protettiva di tutto il manufatto; la compresenza di



Fig. 25 - Particolare della reintegrazione cromatica delle mancanze della doratura, mediante tecnica riconoscibile a puntinato con colori ad acquerello.

materiali e tecniche differenti, che conferiscono alle superfici effetti volutamente brillanti, per le vesti dorate e/o opachi per gli incarnati, hanno suggerito l'impiego di due tipologie di vernice della Lefranc & Bourgeois. Per gli incarnati è stata messa a punto una vernice composta da due parti di Surfin e una parte di Matt, mentre per il resto delle superfici è stata utilizzata la Brillant-Gloss Surfin, più brillante, applicate entrambe per nebulizzazione. Tale operazione ha restituito una corretta luminosità al manufatto, nel rispetto dell'originale contrasto cromatico tra i diversi elementi costitutivi e valorizzato maggiormente il pregio dell'opera (Figg. 26, 27).



Fig. 26 - Generale dopo l'intervento di restauro, recto.



Fig. 27 - Generale dopo l'intervento di restauro, verso.

Note

- 1 P. PALAZZOTTO, *Palermo. Guida agli oratori*, Palermo 2004, pp. 160-162.
- 2 Come nel caso della statua lignea policroma e dorata del XVI secolo proveniente dalla chiesa di San Vito di Vicari (Palermo): qui il santo è raffigurato come un adolescente vestito da paggio cinquecentesco con abito dorato, mantello e stivali con risvolto e accompagnato dai due cani, cfr. P. PALAZZOTTO, *Gli oratori di Palermo*, Palermo 1999, p. 163. Sul culto di San Vito cfr. G. CASSATA, *San Vito nella pittura a Mazara del Vallo in Congresso Internazionale di Studi su San Vito ed il suo culto*, Mazara del Vallo 18-19 luglio 2002, atti a cura di F. MAURICI, R. ALONGI, A. MORABITO, Palermo 2004, pp. 121-127; M.R. BASTA, *L'iconografia di San Vito in alcuni esemplari di arti minori siciliane*, in *Congresso internazionale di studi su San Vito...*, 2004, pp. 297-301; M.G. BIANCO, *San Vito: puer et martyr, questioni agiografiche in Congresso internazionale di studi su San Vito...*, 2004, p. 70.
- 3 Si osservano specifiche affinità nell'intaglio e nella raffinatezza decorativa con altri preziosi manufatti prodotti da maestranze locali in Campania, in Sicilia e in Sardegna, come per la *Madonna di Bonaria*, conservata nel santuario di Nostra Signora di Bonaria a Cagliari, cfr. R. SERRA, *Scultura tardogotico di estrazione iberica*, in *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro 1990, pp. 72-75; la statua dell'*Immacolata* di Scipione Li Volsi, conservata nella chiesa di Sant'Elena di Nicosia, cfr. A. PETTINEO, P. RAGONESE, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta i Li Volsi*, Palermo 2007, p. 163; le statue di *San Vito* della chiesa di Santa Maria e il *San Giovanni Battista*, conservata nella chiesa eponima a Corleone, così come il *San Ludovico* conservato nel Duomo, cfr. M. C. DI NATALE, *Il San Nicola di Mira del Museo Diocesano*, in *La statua di San Nicola di Mira del Museo Diocesano di Palermo. Studi e Restauro*, a cura di M.C. DI NATALE e M. SEBASTIANELLI, Palermo 2006, pp. 10-11; la statua di *Santa Lucia*, conservata nella chiesa madre di Mirto (Messina), cfr. T. PUGLIATTI, *Culture auliche e stile locale. Alcuni esempi di statuaria lignea siciliana fra XVI e XVII secolo*, in *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno (Pergola, Palazzo Comunale, Duomo, Museo dei Bronzi Dorati, Chiesa di San Giacomo; Frontone, Castello, 2002), Perugia 2005, pp. 250-251; il busto dell'*Ecce Homo*, conservato nella chiesa di San Nicola di Bari, Nocera (Cosenza), P.L. DE CASTRIS, *Sculture in legno in Calabria. Dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Altomonte, Museo Civico, 30 Luglio – 31 Ottobre 2008), Pozzuoli 2009. Per approfondimenti sulle maestranze locali si veda: P. PALAZZOTTO, *Per uno studio sulla maestranza dei Falegnami di Palermo*, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative in Sicilia dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra a cura di M.C. DI NATALE, Milano 2001, pp. 678-703 e G. TRAVAGLIATO, D. RUFFINO, *Gli archivi per le Arti Decorative in Sicilia dal Rinascimento al Barocco*, in particolare registi e indici della sez. II (*fabri lignarii*), curati da G. Travagliato, in *Splendori di Sicilia...*, 2001, pp. 764-774; S. LA BARBERA, *La scultura lignea nel Museo Diocesano di Palermo*, in *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al museo dal museo alla città*, catalogo della mostra a cura di M.C. DI NATALE, Palermo 1998, pp. 82-84.
- 4 M. CARMIGNANI, *Tessuti, ricami e merletti in Italia dal Rinascimento al Liberty*, Milano 2005; P. Russo, *Realitat i símbol en els vestits daurats de les escultures de fusta entre els segles setze i disset a Sicília*, in G. CANTELLI, S. RIZZO *Magnificència i extravagància europea en l'art tèxtil a Sicília*, catalogo della mostra (Palermo, Museo Diocesano di Barcellona, 2003), Palermo 2003, pp. 315- 335; M.G. MESSINA, A. PASOLINI, *Modelli veri per tessuti finti. Tipologie decorative nelle stoffe dipinte*, in M.G. SCANO NAITZA, L. SIDDI, *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, catalogo della mostra, Cagliari 2001, pp. 85-93.
- 5 Per un maggiore approfondimento sulla tecnica della scultura lignea dipinta e cesellata cfr: N. JOPEK, S. MARQUÉS, *Wood*, in *The Making of Sculpture. The materials and techniques of European sculpture*, London 2007, pp. 125-134; M. SEBASTIANELLI, M.L. AMADORI, S. BARCELLI, M. CAMAITI, *Tracce di cultura devozionale spagnola nella Palermo del '600: studio e restauro*, in *Lo Stato dell'Arte V*, Atti del Convegno di Studi IGIIC, Cremona, Ottobre 2007, pp. 411-418; B. MINERVA, *Strati pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di età barocca*, in R. CASCIARO, A. CASSIANO, *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, Roma 2007, pp. 339-349; T. TURCO, *Il doratore*, Milano 2006, pp. 32-38, 110-115, 161-168; M. SEBASTIANELLI, *Il restauro della statua di San Nicola di Mira*, in *La statua di San Nicola...*, 2006, pp. 20-25; P. STAFFIERO, *La bottega dei Mollica e la scultura lignea napoletana tra XVI e XVII secolo*, in G.B. FIDANZA, *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno (Pergola, Palazzo Comunale, Duomo, Museo dei Bronzi Dorati, Chiesa di San Giacomo; Frontone, Castello, 2002), Perugia 2005, pp. 227-242; M.G. SCANO NAITZA, *Percorsi della scultura lignea in estofado de oro dal tardo Quattrocento alla fine del Seicento in Sardegna*, in M.G. SCANO NAITZA, L. SIDDI, *Estofado de oro...*, 2001, pp. 21-55; A. PANDOLFO, *Aspetti tecnici e conservativi della scultura lignea policroma*, in "Kermes - Arte e Tecnica del restauro", n.

- 1, Firenze 1988; TURQUET DE MATERNE, *Le manuscrit de Turquet de Materne – Pictoria, scultoria et quae subalternarum artium spectantia*, a cura di M. FADUITTI e C. VERSINI, Lyon 1967; J. MARETTE, *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois*, Paris 1961; A. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pitorico y escala optica*, a cura di J.A. CEARY BERMUDE-GUILA, Madrid 1947; A. PELLEGRINO ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Venezia 1753; F. BALDINUCCI, *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura e Architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiamo per fondamento il Disegno con la notizia e qualità delle Gioie, Metalli, Pietre dure, Marmi, Pietre tenere, Sassi, Legnami, Colori, Strumenti*, Firenze 1681; F. PACHECO, *Arte de la pintura*, Sevilla 1638.
- 6 Le analisi sono state condotte dalla Dott.ssa Simona Lazzeri del CNR-IVALSA di Sesto Fiorentino. I campionamenti mirati all'acquisizione di informazioni sull'essenza lignea del supporto, sono stati effettuati prelevando sei microframmenti provenienti dalla statua, dagli animali e dalla base e osservati al Microscopio Ottico. Per approfondimenti sulle caratteristiche delle specie legnose impiegate per la statuaria lignea, si veda: N. MACCHIONI, S. LAZZERI, *L'identificazione delle specie legnose e la loro caratterizzazione tecnologica*, in G.B. FIDANZA, N. MACCHIONI, *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose*, Atti del Seminario di studi (Perugia 1-2 Aprile 2005), Roma 2008, pp. 9-31.
- 7 C. CENNINI, *Il libro dell'arte*. Firenze 1991, capitolo CXIII.
- 8 Le esigue porzioni di tela osservate dalle lacune degli strati pittorici non hanno reso possibile una precisa valutazione della lavorazione del filato e della riduzione del tessuto.
- 9 Questa tecnica aveva lo scopo di ridurre le irregolarità del legno, migliorare il modellato nei punti in cui il semplice intaglio non era sufficiente a rendere dei profondi sottosquadri e attenuare le sollecitazioni meccaniche lungo le linee di giunzione. C. CENNINI, *Il libro...*, 1991, capitolo CXIV; *La statua di San Nicola...*, 2006, p. 20.
- 10 C. CENNINI, *Il libro...*, 1991, capitoli CXV-CXVI; *La statua di San Nicola...*, 2006, p. 20.
- 11 Le indagini sui campioni (SVS1 e SVS2) sono state effettuate dal Prof. Stefano Volpin, chimico diagnosta del CESMAR 7. I due microframmenti prelevati da lacune presenti sul manufatto sono stati preparati e osservati al Microscopio Ottico (a luce riflessa ed ultravioletta a diversi ingrandimenti) e al Microscopio Elettronico a Scansione (SEM) con Microanalisi tramite sistema EDS (Spettro a Dispersione di Energia), infine sottoposte a spot test.
- 12 Il campione è stato osservato al MO a luce naturale e UV, al SEM con sistema EDS e sottoposto a test istochimici (colorimetrici) e microchimici per l'identificazione delle principali classi di appartenenza dei leganti organici.
- 13 C. CENNINI, *Il libro...*, 1997, capitoli CXXXIV, CXXXV e CXXXVIII.
- 14 Sono state effettuate microanalisi al SEM/EDS e l'analisi XRF che indicano la presenza di una lamina metallica d'oro rispettivamente in due campioni di doratura prelevati in due diversi punti del mantello (campioni SVS 2 e SV008).
- 15 Un test microchimico per il riconoscimento delle sostanze di natura lipidica ha infatti accertato la presenza di olio in un frammento di pellicola pittorica prelevato dalla mano sinistra della statua (campione SVS 1).
- 16 Le indagini mediante la Spettroscopia Raman sono state effettuate dal Prof. Giovanni Rizzo e l'Ing. Bartolomeo Megna del Dipartimento di Ingegneria Chimica dei Processi e dei Materiali – Università degli Studi di Palermo.
- 17 Dati confermati dai risultati emersi dal campione (San Vito 1) e dal campione proveniente dalla mano sinistra (SVS 1) indagato con Microanalisi SEM/EDS; alcune Terre Naturali riscontrate nella stratigrafia del campione (SVS 1) sono invece da attribuire alle successive ridipinture.
- 18 La presenza del pigmento nero carbone è emersa dalla Spettroscopia Raman del campione (San Vito 6).
- 19 Il cesello a punta circolare singola con diametro > di 1 mm. è stato impiegato per definire il disegno principale del motivo floreale; con diametro <1 mm. per realizzare le campiture interne; il terzo con testa tonda a quattro vertici a sezione triangolare e un diametro di 2 mm si riscontra sporadicamente per l'arricchimento di alcuni dettagli.
- 20 La Spettroscopia Raman del campione (San Vito n. 5), proveniente dal risvolto del mantello ha confermato la presenza di Azzurrite.
- 21 La gommalacca è una resina naturale applicata in passato su manufatti lignei sia dipinti che dorati; oltre a svolgere una funzione protettiva, la natura trasparente e rossastra garantisce dei risultati cromatici volti a migliorare l'effetto complessivo dell'oro. Per tale ragione gli strati protettivi sono da considerarsi come parte costitutiva dell'opera, pertanto vanno individuati e mantenuti in fase di restauro, cfr. G. GIACHI, *Materiali e tecniche per la qualificazione e la finitura della superficie del legno*, in G. BORGHINI, M.G. MASSACRA, *Legni da ebanisteria*, Roma 2002, p. 331.
- 22 È noto infatti che il legno è naturalmente soggetto a variazioni dimensionali (ad esempio ritiri, imbarcamenti, ecc.) provocate dall'assorbimento di umidità e da cambiamenti delle condizioni microclimatiche. Tali

- movimenti hanno quindi provocato nel manufatto fenomeni come sconnessure tra gli elementi assemblati, difetti di adesione, sollevamenti e cretture.
- 23 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 rosone e camere puparie: in totale sono stati prelevati sei campioni, successivamente sottoposti ad analisi in laboratorio, ad osservazione e microfotografia al Microscopio Ottico e al SEM, per il riconoscimento e la caratterizzazione dei biodeteriogeni.
- 24 All'interno del supporto ligneo, sono visibili le gallerie scavate dagli insetti, che presentano un andamento sia parallelo che perpendicolare rispetto alla superficie dell'opera. Queste possono essere osservate in corrispondenza delle lacune del supporto e in particolare nell'estremità inferiore della base, sia dal recto che dal verso. Talvolta al loro interno è anche possibile vedere le camere puparie degli insetti.
- 25 L'identificazione delle specie di insetti è stata eseguita dal Prof. Giovanni Liotta del Dipartimento Scienze Entomologiche, Fitopatologiche, Microbiologiche, Agrarie e Zootecniche – Università degli Studi di Palermo.
- 26 *Scleroderma domesticum* della famiglia dei Betilidi, ordine degli Imenotteri Aculeati. Questi insetti non sono tra i responsabili del degrado del legno, ma riscontrare la loro presenza è indicativo per la presenza di insetti Anobidi: sono infatti entomofagi e predatori dei tarli, si nutrono di larve e di insetti vivi, cfr. 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.
- 27 G. LIOTTA, *Gli insetti e i danni del legno. Diagnosi, restauro e conservazione*, Firenze 1998, pp. 1-17; G. LIOTTA, *Agli insetti piacciono le opere d'arte. Degrado, difesa e conservazione*. Palermo 2007, pp. 17-24.
- 28 Cfr. P. PALAZZOTTO, *Nuove acquisizioni...*, *infra*.
- 29 I dati fanno riferimento ai campioni (SVS1, SVS2) analizzati al MO, al SEM con microanalisi EDS, dal prof. Volpin.
- 30 Il restauro, finanziato dal Rotary Club Palermo è stato effettuato nel 2009 da Mauro Sebastianelli presso il Museo Diocesano di Palermo, sotto l'Alta Sorveglianza della dott.ssa G. Cassata della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo, si ringraziano inoltre A. Tschinke e G. Airoidi, Istruttori direttivi restauratori e la Dott.ssa V. Segreto, Funzionario direttivo e la Direzione dei Lavori curata del dott. P. Palazzotto, vicedirettore del Museo Diocesano di Palermo. Il cantiere di restauro ha previsto la partecipazione diretta della dott.ssa R. Lucido del corso di laurea Specialistica in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Palermo che in questa sede ringrazio per la profonda disponibilità e professionalità dimostrata durante tutta l'attività di ricerca e restauro. Si ringraziano inoltre per la costante attività di restauro: la dott.ssa D. Trentacosti, supporto tecnico del laboratorio, *area restauro di manufatti lignei* del corso di laurea e le dott.sse A. Polizzi, E. Di Marco e E. Pillitteri.
- 31 L'attività di restauro è servita per lo svolgimento di una Tesi di Laurea Specialistica in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali dell'Università di Palermo (a.a. 2007-2008): R. LUCIDO, *La statua lignea raffigurante San Vito del Museo Diocesano di Palermo. Dalla conoscenza al restauro*. Relatore Prof. F. Palla; Correlatore Dott. M. Sebastianelli.
- 32 L'attività di disinfestazione è stata effettuata sul manufatto impiegando per una durata di 60 gg. circa, 40 sacchetti per un volume calcolato in 1,20 m³. I sacchetti Fe²⁺ attraverso una reazione chimica sottraggono l'ossigeno contenuto in un volume chiuso ermeticamente trasformandosi in Fe³⁺.
- 33 La realizzazione di uno strato di sacrificio rende completamente reversibile l'operazione di incollaggio in occasione di una eventuale rimozione dell'adesivo impiegato.
- 34 P. CREMONESI, *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*, Padova 2004; P. CREMONESI, *L'uso di tensioattivi e chelanti nella pulitura di opere policrome*, Padova 2002.
- 35 Il Fluoroelastomero, con il nome commerciale di Akeogard CO, è un polimero (esafluoropropene e fluoruro di vinilidene) ad elevato peso molecolare (Pm medio di 360.000) con un contenuto di fluoro pari al 65%. È solubile in Acetone o Chetoni superiori (es. MEC) ed Esteri formando soluzioni ad elevata viscosità anche a piccole concentrazioni.
- 36 Proprietà che lo rendono una possibile alternativa ai comuni consolidanti. L. BORGIOLO, P. CREMONESI, *Le resine sintetiche usate nel trattamento di opere policrome*. Padova 2005, pp. 120-124.
- 37 La pulitura è un'operazione critica e irreversibile finalizzata a restituire una corretta leggibilità all'opera d'arte. Vanno quindi rimossi, nel rispetto del principio della reversibilità, selettività e controllabilità, tutti i materiali non originali alterati che potrebbero compromettere l'integrità strutturale degli strati sottostanti senza però provocare interazioni con i materiali costitutivi originali. Ancora troppo spesso si assiste alla brutale rimozione delle finiture originali in gommalacca di

superfici dorate, per essere successivamente trattate con una nuova stesura ad imitazione della antica.

- 38 R. WOLBERS, *Un approccio acquoso alla pulitura dei dipinti*, Saonara 2004; P. Cremonesi, *Materiali e Metodi per la Pulitura di Opere Policrome*, 1997.
- 39 L'impasto con colla vinilica 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.

- 40 Nella tecnica riconoscibile del *puntinato*, messa a punto dall'ISCR di Roma, il collegamento cromatico tra la lacuna e l'originale è reso possibile mediante l'accostamento di puntini realizzati ad acquerello con colori puri fino all'ottenimento di una tonalità simile all'originale visibile solo a distanza ravvicinata.

Indice

† MONS. PAOLO ROMEO <i>Arcivescovo di Palermo</i>	5
MONS. GIUSEPPE RANDAZZO, <i>Direttore del Museo Diocesano di Palermo</i>	7
PROF. SALVATORE BORDONALI, <i>Presidente della Congregazione Sant'Eligio</i>	9
PROF. MARIA CONCETTA DI NATALE, <i>Curatrice Scientifica del Museo Diocesano di Palermo</i>	11
IL BRESCIANINO RITROVATO. UN'OPERA D'ARTE DEL '500 NEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO	15
<i>Pierfrancesco Palazzotto</i>	
<i>L'ignota provenienza</i>	15
<i>La tradizionale attribuzione e l'iconografica</i>	17
<i>Le scelte nel restauro</i>	23
ANDREA PICCINELLI DETTO DEL BRESCIANINO.	
DALLO STUDIO DELLE TECNICHE ESECUTIVE ALL'INTERVENTO DI RESTAURO	29
<i>Mauro Sebastianelli</i>	
<i>Descrizione dell'opera</i>	29
<i>Materiali costitutivi e tecniche esecutive</i>	30
<i>Stato di conservazione</i>	36
<i>Interventi precedenti</i>	40
<i>Intervento di restauro</i>	43
NUOVE ACQUISIZIONI AL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO. IL SAN VITO DI GIOVANNI GILI	57
<i>Pierfrancesco Palazzotto</i>	
<i>La provenienza</i>	57
<i>Il culto e l'iconografia del Santo</i>	58
<i>L'attribuzione a Giovanni Gili</i>	59
<i>Il restauro e la enigmatica innovazione di Crapitti</i>	65
LA STATUA LIGNEA DORATA E DIPINTA RAFFIGURANTE SAN VITO. STUDIO E RESTAURO	73
<i>Mauro Sebastianelli</i>	
<i>Descrizione dell'opera</i>	73
<i>Materiali costitutivi e tecniche esecutive</i>	75
<i>Stato di conservazione</i>	80
<i>Interventi precedenti</i>	82
<i>Intervento di restauro</i>	82

Finito di stampare nel mese di novembre 2010
presso le Officine Tipografiche Aiello & Provenzano
Bagheria (Palermo)

