



Regione Siciliana  
Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Enna  
U.O.S 14.2 - Sezione per i Beni Architettonici e Storico-artistici  
Paesaggistici e Demoetnoantropologici

# Dipingere e scolpire in Sicilia tra Medioevo ed Età moderna

Con un'antologia di restauri della Soprintendenza di Enna

a cura di  
*Paolo Russo*

Testi di  
*Giuseppe Andolina, Salvatore Anselmo, Federica Barbarino, Enrico Ciliberto,  
Angelo Giunta, Gioacchino Giunta, Maria Katja Guida, Barbara Mancuso,  
Sara Manin, Paolo Russo, Angela Scialfa, Vittorio Ugo Vicari*

Assessorato dei Beni Culturali e Identità Siciliana  
Dipartimento dei Beni Culturali e Identità Siciliana

*Attività della Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Enna.  
Rapporti della Sezione per i beni storico artistici*

3

*Hanno collaborato alla realizzazione del volume:*  
Salvatore Lo Pinzino e Federica Barbarino

*Si ringraziano*

*i restauratori:* Antonio Alaimo, Mario Arangio Mario, Roberta Campo, Maurizio Crocilla, Pietro Fresta, Belinda Giambra, Anna Giglia, Sabino Giovannoni, Raffaella Greca, Vincenza Gulino, Dorotea Mangiameli, Loris Panzavecchia, Marzia Progetto, Valentina Rallo, Adriana Richiusa, Laura Romano, Maria Angela Sutera, Rosalia Maria Chiara Teri.

*per le agevolazioni alla ricerca e alla realizzazione dei lavori di restauro:* le Curie Vescovili di Nicosia, Piazza Armerina e Caltanissetta, le Parrocchie e le Rettorie diocesane, le Confraternite e gli Istituti religiosi del territorio diocesano; il Fondo per gli Edifici di Culto presso la Prefettura di Enna.

*Si ringraziano inoltre,* i colleghi della Soprintendenza di Enna, e in particolare: Massimo Caceci, Maurizio Ciancio, Anna Rosa Marino, Mario Messina, Cinzia Nicoletti, Giovanni Scavuzzo, Marcello Cigno; il personale della Biblioteca della Soprintendenza di Enna: Marcella Gianfranceschi, Rossella Di Stefano, Carmelo Lentini.

*Un particolare ringraziamento a:* Nicola Francesco Neri, già Soprintendente per i Beni Culturali e Ambientali di Enna; Francesca Alberghina e Salvatore Schiavone, di S.T.Art-Test di S. Schiavone & C. Diagnostica per Arte, Territorio e Ambienti; Filippo Rizzo, Governatore della Confraternita del Preziosissimo Sangue di Pietraperzia; Manuela Romagnoli, Professore Ordinario di Tecnologia del Legno e Utilizzazioni Forestali, presso l'Università degli Studi della Tuscia, DIBAF (Dipartimento per la Innovazione nei Sistemi Biologici Agroalimentari e Forestali); Francesca Scribani Battaglia.

Questa pubblicazione è stata realizzata grazie al finanziamento dell'Assessorato regionale dei beni culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento regionale dei beni culturali e dell'Identità Siciliana, Servizio 5 - Valorizzazione e promozione del patrimonio culturale pubblico e privato, Capitolo 376525 - Attività di Educazione Permanente - esercizio finanziario 2021

*Progetto esecutivo* (Pubblicazione a stampa *Dipingere e scolpire in Sicilia dal Medioevo all'Età moderna, Con un'antologia di restauri della Soprintendenza di Enna e Workshop diffuso*): Paolo Russo

*Responsabile unico del procedimento:* Massimo Caceci

*Progetto grafico:* Antonella Granata

Le fotografie, ove non diversamente specificato, provengono dall'Archivio della Soprintendenza di Enna, ovvero sono state fornite dagli autori dei singoli contributi.

Sicilia <regione> : Soprintendenza per i beni culturali e d ambientali di Enna

Dipingere e scolpire tra Medioevo ed Età moderna : con un'antologia di restauri della Soprintendenza di Enna / a cura di Paolo Russo ; testi di Giuseppe Andolina ... [et al.]. - Palermo : Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità, 2022.

(Attività della Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Enna : rapporti della Sezione per i beni storici artistici ; 3)

ISBN 978-88-6164-548-6

1. Opere d'arte restaurate – Enna <provincia>.

I. Russo, Paolo <1965->.

II. Andolina, Giuseppe.

709.45812 CDD-23

SBN PAL0360488

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

*Sono lieto di presentare il terzo volume della collana di studi intitolata all'Attività della Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Enna. Rapporti della Sezione per i beni storico artistici.*

*Questa pubblicazione, come le altre che l'hanno preceduta, contribuisce ad offrire al pubblico l'opportunità di conoscere una porzione significativa del patrimonio storico-artistico del territorio della provincia di Enna, e nel contempo di avere esatta cognizione dell'attività di tutela esercitata su di esso per competenza dalla Soprintendenza che mi pregio di dirigere.*

*La pubblicazione prende spunto da una serie di incontri seminariali a tema dal medesimo titolo e contenuto: Dipingere e scolpire in Sicilia tra Medioevo ed Età moderna. Gli incontri, organizzati in collaborazione con l'Ufficio Scolastico Provinciale di Enna, si sono tenuti presso la sede della Soprintendenza tra la primavera e l'autunno del corrente anno.*

*Nel presente volume è dunque tracciato un excursus, concepito per casi di studio, della produzione artistica di pittura e scultura realizzata nella regione centrale della Sicilia nel lungo periodo che va dal Medioevo all'Età moderna.*

*Al tempo stesso, viene proposta in questa sede editoriale una selezione dei lavori di restauro più rappresentativi tra quanti realizzati dall'ufficio competente per i beni storico artistici della Soprintendenza. Attività quest'ultima che ha consentito il recupero di un cospicuo numero di dipinti e di sculture, la cui esecuzione è databile tra il XIV e il XIX secolo, arricchendo la consistenza e la conoscenza del patrimonio storico-artistico del territorio.*

*Ringrazio gli autori dei saggi in volume, e tutti coloro i quali hanno generosamente contribuito a diverso titolo alla riuscita dell'iniziativa. Auspico che questo ulteriore, importante contributo incontri il favore dei lettori nella più ampia accezione, dagli addetti ai lavori al più vasto pubblico, tutti a pari titolo depositari di quella parte significativa del patrimonio culturale siciliano oggetto della presente pubblicazione.*

Angelo Di Franco  
Soprintendente per i Beni Culturali  
e Ambientali di Enna



*Il presente volume è il terzo di una collana edita per questi stessi tipi, intitolata all'Attività della Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Enna. Rapporti della Sezione per i beni storico artistici. I precedenti due brevi fascicoli sono stati dedicati a manufatti artistici restaurati nel territorio appartenenti ai secoli XVII (Seicento Minore. Qualche aggiunta alla pittura e alla scultura nella Sicilia centrale) e XVIII (Dipinti e sculture tra Sette e Ottocento nella Sicilia centrale), entrambi editi nel 2017 e riuniti dal sottotitolo: Nove anni di restauri della Soprintendenza per i beni culturali di Enna 2008-2017.*

*La pubblicazione odierna, pur in continuità con le precedenti, predisposta nell'ambito delle finalità istituzionali della Soprintendenza, si iscrive dunque in un più ampio progetto di attività di Educazione permanente sulla tematica dei beni culturali, volto alla conoscenza e alla divulgazione del patrimonio storico-artistico del territorio della provincia di Enna.*

*L'iniziativa, promossa con la collaborazione dell'Ufficio Scolastico Provinciale di Enna, si compone di due distinti momenti. In un primo tempo, una serie di cinque giornate di studio, concepite per snodi tematici, presiedute da docenti dell'Università e professionisti dei beni culturali (storici dell'arte, architetti e restauratori), rivolte principalmente agli insegnanti delle scuole della provincia. Nei diversi incontri a tema si è inteso proporre un sintetico percorso attraverso i momenti più rappresentativi della produzione di pittura e scultura, dal Medioevo al Novecento, in rapporto con il territorio, tenendo conto delle diverse tecniche implicate e con l'illustrazione di alcuni restauri realizzati negli ultimi anni sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza.*

*Completa dunque il progetto la pubblicazione del presente volume a stampa, avente per argomento i medesimi temi toccati nelle giornate di studio. In particolare, la pubblicazione che oggi ho qui il piacere di presentare, contiene una raccolta di saggi e di casi di studio di autori vari, con il complemento di una scelta selezione di restauri attraverso cui si è cercato di aggiornare lo stato delle nostre conoscenze di opere e artisti.*

*L'attività di tutela e conservazione dei beni storico-artistici presenti nel territorio di Enna, a monte del progetto, ha offerto la possibilità di un approfondimento di alcuni nodi critici legati alla consapevolezza del patrimonio culturale, considerato in un più ampio contesto storico-artistico.*

*Desidero esprimere, in conclusione, tutta la mia gratitudine ai diversi autori dei saggi che ne costituiscono l'interesse precipuo, così come ai restauratori e ai tecnici dei beni culturali per il loro concreto apporto alla realizzazione del volume. Il tutto prodotto dalla professionalità del dott. Paolo Russo, che ha curato ogni aspetto con qualità scientifica e abnegazione. Non da ultimi, ringrazio quanti hanno offerto il loro fattivo contributo durante tutta l'attività dell'ufficio da me diretto, al cui interno si iscrive anche questa iniziativa.*

Angelo Giunta

Dirigente U.O. 01 Affari Generali,  
già Responsabile dell'Unità per i Beni  
Storico Artistici Soprintendenza di Enna



## Introduzione

# Il “punto di vista” e il “punto cieco”

di Paolo Russo

A Marisa Dalai Emiliani

Dico in principio dobbiamo sapere il punto essere segno quale non si possa dividere in parte. Segno qui appello qualunque cosa stia alla superficie per modo che l'occhio possa vederla

Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435)

... j'attachai sur un fond obscur, environ à la hauteur de mes yeux, un petit rond de papier blanc, pour me servir de point de vûë fixe; et cependant j'en fis tenir un autre à côté vers ma droite, à la distance d'environ deux pieds, mais un peu plus bas que le premier, afin qu'il pût donner sur le Nerf-optique de mon oeil droit, pendant que je tiendrois le gauche fermé...

Edme Mariotte, *Nouvelle découverte touchant la vûe* (1668)

Chi ha ucciso lo Schiavo, chi ha ucciso Ricardo Arona? La risposta è che non c'è risposta: la risposta è la ricerca stessa di una risposta, la domanda stessa, il libro stesso. La risposta è un punto cieco.

Javier Cercas, *Il punto cieco* (2016)

«Tutte le ortogonali o linee di profondità s'incontrano nel cosiddetto “punto di vista” la cui posizione è determinata dalla perpendicolare che cade dall'occhio sul piano di proiezione. Le parallele, comunque siano orientate, hanno un punto di fuga comune...», e tuttavia la prospettiva, citando Ernst Cassirer, «è una di quelle “forme simboliche” attraverso le quali “un particolare contenuto spirituale viene connesso a un concreto segno sensibile e intimamente identificato con questo”»; in questo senso, diviene essenziale per le varie epoche e province dell'arte chiedersi non soltanto se conoscano la prospettiva, ma di quale prospettiva si tratti». Così nel 1927 Erwin Panofsky, per il quale la costruzione prospettica corrisponde a un'astrazione rappresentativa storicamente e culturalmente condizionata<sup>1</sup>.

Sono passati poco più di quarant'anni dalla prima pubblicazione del contributo di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg nel primo volume della *Storia dell'arte italiana* di Einaudi, dedicato al tema *Centro e periferia*<sup>2</sup>, poi tradotto nelle diverse lingue, attestando la fortuna critica di quella sorta di “rivoluzione copernicana” nello studio della storia dell'arte<sup>3</sup>. Saggio fondativo, quello di Castelnuovo e Ginzburg, che ha scompaginato l'approccio consueto alla vicenda artistica, ampliandone lo spettro problematico, articolandone lo svolgimento, e, per aderire alla prima figura evocata in epigrafe, moltiplicando il punto di vista e dilatando, in pari tempo, il campo visivo attraverso il paradigma di centro-periferia. Da allora, può dirsi, lo sguardo storiografico non è stato più lo stesso. Immutata la sua attualità. Una sorta di refluenza si coglie nell'ambito delle ricerche territoriali, anche in Sicilia, con

<sup>1</sup> E. PANOFSKY, *La prospettiva come “forma simbolica”*, in Idem, *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, con una nota di M. Dalai, Milano 1994, pp. 37-117, per le citazioni, pp. 38 e 50. Cfr. M. DALAI, *La questione della prospettiva*, ivi, pp. 118-141.

<sup>2</sup> E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, 12 voll., *Questioni e metodi*, vol. I, Torino 1979, pp. 285-352.

<sup>3</sup> Cfr., ad esempio, P. L. DE VECCHI, G. PERITI, *Introduzione*, in *Emilia e Marche nel Rinascimento. L'Identità Visiva della ‘Periferia’*, a cura G. Periti, Azzano San Paolo 2005, p. 7.

la germinazione di studi geograficamente localizzati che nella loro migliore espressione volgono guide e itinerari in indispensabili repertori e atlanti, frutto di perlustrazioni attente e pervicaci aventi per oggetto la produzione figurativa di aree geografiche dotate di una loro continuità territoriale storica, non sempre coincidente con l'attuale ripartizione giurisdizionale, di diocesi e province. Tutto ciò si pone a supporto di un giudizio critico più consapevole e di una narrazione storiografica inclusiva. Un mosaico di studi, quelli criticamente più avvertiti, che rende in termini di dinamiche di rapporti, di ricezione di stili e modelli, di condivisione di forme di produzione, più di quanto non facciano gli studi d'insieme polarizzati su macro-aree della regione occidentale e orientale dell'isola. Secondo tale prospettiva, invalsa nella storiografia artistica novecentesca sulla Sicilia, la maggior parte delle narrazioni dei fatti artistici in Sicilia sono concepite secondo un'artificiosa partizione geografica dell'isola in occidentale e orientale, gravitante o a partire dai grandi centri costieri di Palermo e Messina, cui si aggiungono, in tono minore e con un'accezione pur sempre 'provinciale', le voci di Catania e Siracusa, assumendo un punto di vista non del tutto o non completamente abbandonato nel nuovo Millennio. Ciò quantunque la stessa la proliferazione di studi municipalistici, intesi nella loro proposta più produttiva, abbia posto come evidente una dinamica fluida e policentrica, maggiormente aderente al reale svolgimento dei fatti artistici.

È fuori discussione, certo, l'influenza esercitata da quanto prodotto nei grandi centri urbani o da forme-pilota qui realizzate per la prima volta eppoi diffuse generalmente nell'isola. Ma è non meno evidente, per esempio, che talune espressioni tipicamente siciliane nascono e crescono, talvolta pressochè simultaneamente, in contesti che nell'ottica sopra evocata sono del tutto 'periferici'. Così nella scultura lignea nella prima età moderna, per fare un esempio, dove la densità e la qualità di produzione di zone apparentemente marginali come il Corleonese, le Madonie, i Nebrodi settentrionali e meridionali, la stessa costa tirrenica ecc. non ha paragone né a Palermo né a Messina<sup>4</sup>. E così anche per quanto riguarda la scultura lapidea: è a Licata e Mazzarino, Polizzi e Castelverde, e non soltanto a Palermo, che si scorgono tra le prime autentiche espressioni proto-rinascimentali di Domenico Gagini e della sua prolifica bottega; è nella parte estrema occidentale dell'isola, tra Sciacca, Partanna, Castelvetro, Salemi ovvero nella regione orientale, a Palazzolo Acreide e a Noto, che si registra la presenza e si hanno le prove più autentiche di Francesco Laurana<sup>5</sup>. Al tempo stesso sono estesamente distribuite nei paesi delle Madonie le molteplici testimonianze di quella diffusa e pervasiva koinè tosco-lombarda della scultura del "Rinascimento siciliano", antefatto all'affermarsi incontrastato del classicismo stilistico di Antonello Gagini<sup>6</sup>.

Insomma, il carattere diffusivo e policentrico sembrerebbe essere il più rappresentativo dell'arte siciliana, così come il 'meticcio artistico' la sua forma d'espressione identitaria. Una pluralità di contesti territoriali, dunque, che aggiungono qualcosa di più e di nuovo al panorama delle forme esistenti.

È in questa prospettiva dinamica che si inquadra il presente volume. L'angolo visuale qui scelto è quello dell'area più interna del territorio regionale.

Volendo ora introdurre un altro spunto di riflessione, bisogna al tempo

<sup>4</sup> Si veda, per uno sguardo d'insieme il volume *Manufacere et scolpire in Lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo, Catania 2012 con bibliografia precedente. Il volume è frutto di una sistematica ricognizione regionale dove, all'interno delle griglie territoriali in cui è stato suddiviso il campo d'indagine per economia di sintesi, si raccoglie la pluralità dei contesti che costituiscono il tessuto connettivo della produzione artistica nell'arco di tempo considerato.

<sup>5</sup> Si vedano, per un riscontro visivo immediato, H. W. KRUFF, *Domenico Gagini Und Seine Werkstatt*, München 1972, p. 242, cat. n. 24, tav. 67, p. 244, cat. n. 34, tavv. 99-109; V. ABBATE, *La Venerabile Cappella di San Gaudolfo nella Chiesa Madre di Polizzi Generosa*, Palermo 2014, p. 27; B. PATERA, *Il Rinascimento in Sicilia. Da Antonello da Messina ad Antonello Gagini*, Palermo 2008, p. 45, con bibliografia precedente; e Idem, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo 1992, con bibliografia precedente.

<sup>6</sup> Si veda, ad esempio, *Itinerario Gaginiiano*, a cura di V. Abbate, Gangi 2011. Per un accenno alla questione, P. RUSSO, *Due statue in marmo del "Rinascimento siciliano", poco note o affatto sconosciute*, in *Conversazioni d'arte* 3, Messina 2022, pp. 77-85.



stesso riconoscere i limiti della nostra ricostruzione storiografica, che resta comunque imperfetta. Pur nel mutato quadro prospettico occorre avvertire dell'insistenza di un "punto cieco" nel nostro campo visivo, dal quale la ricostruzione storico-artistica non riceve alcuna informazione, imputabile in primo luogo alla perdita o alterazione di testimonianze originarie<sup>7</sup>. Di qui la necessaria consapevolezza della irriducibile incompletezza d'ogni narrazione. Questa parzialità, o deficienza di informazione disponibile è particolarmente avvertita nei contesti cosiddetti provinciali quali quello che qui si discute, dove le dispersioni rischiano di restituire uno specchio aberrante, che deforma, in difetto, il quadro delle nostre conoscenze<sup>8</sup>. Ciò nondimeno, come studiosi, come storici dell'arte, sappiamo di dovere supplire alla parziale assenza di informazione. Non siamo cioè esonerati dall'interrogare i contesti, dal porre le domande, trovando, nel nostro lavoro, sempre e comunque sul campo, come in quei «romanzi del punto cieco» di cui scrive Javier Cercas, ulteriori domande che rappresentano esse stesse una risposta: «L'abbiamo visto: esiste un certo tipo di romanzo il cui centro è una domanda e il cui sviluppo è un vano tentativo di fornire una risposta in maniera tassativa. Sono i romanzi del punto cieco»<sup>9</sup>.

Articolato in due parti, nella prima il presente volume illustra per *case-studies* la cultura artistica della regione più interna della Sicilia, in un ampio arco di tempo, dal XIII al XX secolo. Episodi localizzati di cultura figurativa che offrono al contempo uno stato della questione e aggiungono nuovi spunti alla discussione. Nella seconda parte è proposta una scelta selezione di opere restaurate che coprono cronologicamente il lungo periodo storico sopra considerato.

Il volume prende avvio dal saggio di Katja Guida, nel quale l'autrice rileva il ruolo delle diverse testimonianze figurative presenti nel territorio nell'economia della "cultura artistica post-normanna" in Sicilia, e le loro molteplici connessioni con la circolazione mediterranea di modelli e stili. È in questo stesso contesto che si collocano le opere recentemente restaurate della *Madonna della Cava* a Pietraperzia e del *Cristo Pantocratore* dell'Arciconfraternita dei Bianchi a Troina, illustrate nelle relative tavole a colori. A seguire, Giuseppe Andolina offre un elemento di riflessione sulla diffusione della scultura lapidea del primo rinascimento in Sicilia, attraverso l'attenta lettura filologica della statua in marmo inedita conservata nella chiesa del Carmine di Piazza Armerina, oggetto anch'essa di un recente restauro.

Nel suo denso contributo Barbara Mancuso traccia una linea del 'naturalismo' pseudo caravaggesco nella pittura del Seicento, variamente testimoniata nel territorio, mostrando come invero la originalissima lezione del Caravaggio, in Sicilia tra il 1608 e il 1609, non attecchì nell'isola. Malcompresa, reinterpretata, riattata alle esigenze e al gusto della committenza devota locale, quella peculiare istanza naturalistica fu così sottoposta a un processo di diminuzione e frammentazione in differenti correnti, disinnescandone di fatto la portata rivoluzionaria, fino alla sua dispersione. L'eccezione della pittura di Pietro Novelli, tra cui la prova altissima ai cappuccini di Leonforte, non fa che confermare la regola: non sarà il naturalismo caravaggesco *stricto sensu* a rappresentare la via battuta dalla pittura del Seicento siciliano. L'in-

<sup>7</sup> L'esistenza nella visione di ciò che fu poi definito 'punto cieco' o 'tache obscure' o "blind spot", si deve, come è noto, al famoso esperimento dello scienziato francese Edme Mariotte, come rievocato in epigrafe, per il quale si veda E. MARIOTTE, *Nouvelle decouverte touchant la vûë, contenue en plusieurs Lettres...* (1668), in *Oeuvres de M. Mariotte, de l'Académie Royale des Sciences; comprenant tous les traittez de cet auteur, tant ceux qui avoient déjà paru séparément, que ceux qui n'avoient pas encore été publiés. Imprimées sur les exemplaires les plus exacts & les plus complets; Revûes & corrigées de nouveau*, 2 tt., La Haye, chez Jean Neaulme, 1740, t. II, pp. 495-534.

<sup>8</sup> Un esempio, in P. RUSSO, *Due statue ... cit.*, pp. 82-85.

<sup>9</sup> J. CERCAS, *Il punto cieco*, Milano 2016, p. 103.

tervento contiene anche un'importante novità attributiva legata al nome del noto pittore toscano Giovanni Bilivert, grazie anche al restauro del dipinto a questi riferito, custodito nella chiesa del Santissimo Salvatore a Nicosia.

L'abbondante produzione di scultura lignea tra Sei e Settecento è qui rappresentata, alla luce dei restauri recenti, dal riesame, ad opera di chi scrive, del gruppo della *Flagellazione* attribuito a Giovan Battista Li Volsi; e dalla proposta di Salvatore Anselmo di due nuove significative acquisizioni. Federica Barbarino ci conduce all'interno della bottega di Guglielmo Borremans, uno tra i massimi protagonisti della pittura della prima metà del Settecento in Sicilia, e lo fa attraverso la segnalazione di un'opera pressoché sconosciuta, conservata nella chiesa di San Giuseppe a Leonforte, e della sua attribuzione.

Vertono sul tema del rapporto tra scienza e restauro i successivi contributi. Dopo una mia sintetica introduzione storica al tema, Enrico Ciliberto, Gioacchino Giunta e Sara Manin illustrano attraverso un caso specifico, rappresentato dalle indagini diagnostiche eseguite sulla scultura dell'*Addolorata* custodita nell'omonima chiesa di Enna, l'apporto della chimica alla conoscenza dell'opera e al progetto del suo restauro. Il saggio di Angela Scialfa apre quindi una finestra sulla scultura polimaterica e sulla tipologia largamente diffusa delle statue vestite, focalizzando l'attenzione su di un originale esemplare inedito appartenente alla Confraternita del Preziosissimo sangue di Gesù, con sede presso la chiesa di Santa Maria di Gesù a Pietraperzia.

I brevi interventi conclusivi di Angelo Giunta e Vittorio Ugo Vicari ci introducono nello spazio privato di un noto pittore del Novecento siciliano: lo studio dell'artista Elio Romano ad Assoro. Completa il volume, come anticipato, una scelta antologica di opere d'arte restaurate nel corso degli anni dalla Soprintendenza di Enna.

I contributi raccolti in volume non costituiscono un'enunciazione cumulativa e disordinata di tutto quanto prodotto nella provincia di Enna nell'arco di otto secoli. Nel loro insieme piuttosto, sia pure in maniera puntiforme e disorganica, offrono uno scorcio visivo e documentato della pittura e della scultura nell'area interna della Sicilia nella vasta campata cronologica indicata, invitando a guardare tra le pieghe di una narrazione discontinua i frammenti di una vicenda artistica articolata, molteplice, disomogenea ma pur sempre relata nei linguaggi e nei temi nello specchio dell'arte in Sicilia.

Ripensare il 'punto di vista', sottrarre la storia artistica particolare all'isolamento, inserendola in un contesto coerente, organico e condiviso di cui essa è parte integrante e sostanziale, rappresenta la consapevolezza e il superamento ad un tempo di quella «tache obscure» nel campo visivo della storiografia dell'arte in Sicilia, concorrendo a ridisegnarne la geografia secondo un quadro prospettico più vicino alla nostra esperienza visiva. Questo il senso e lo scopo del libro.

# Pittura iconica del Duecento nella Sicilia centrale

di Maria Katja Guida

Nel vasto e articolato panorama della cultura artistica della Sicilia post-normanna ricostruita negli ultimi tempi da studi approfonditi che ne hanno delineato svolgimenti, referenti e opere fondamentali<sup>1</sup>, una parte importante è stata riconosciuta alle espressioni artistiche della Sicilia centrale.

Qui un ruolo determinante per la conoscenza dei cicli ad affresco e dei dipinti su tavola è stato quello del restauro che negli ultimi decenni ha permesso la lettura di alcune opere ancora poco note o del tutto sconosciute.

Mi riferisco ad esempio ai frammenti con *Profeti e Storie Bibliche* venuti alla luce alcuni decenni fa nella chiesa di S. Maria di Piazza Vecchia a Piazza Armerina. Il frammento più esteso è costituito da una fetta in verticale della decorazione parietale che si snodava a livelli sovrapposti divisi da fasce decorative ed era conclusa in basso da un pannello e in alto da una decorazione plissè. Ai profeti e alle storie bibliche raffigurati potettero fare da modello i mosaici della Cappella Palatina e della basilica di Monreale, interpretati con uno stile che appare però più progredito verso una cultura naturalistica di sapore proto-gotico ascrivibile forse allo scadere del

XII secolo per i chiari rimandi ad un'opera evoluta qual è il *Liber ad honorem Augusti* di Pietro da Eboli.

Pochi anni più tardi il restauro degli affreschi della Grotta dei Santi a Enna ne ha confermato il collegamento proposto con l'area pugliese e microasiatica in relazione alla circolazione di cultura franca legata alle crociate. La cultura degli affreschi si lega infatti sia all'ambito cipriota – come dimostra il Cristo benedicente della parete di fondo che ricorda da vicino l'icona del Cristo nella chiesa della Panaghia a Moutoullas – che all'ambito pugliese – in particolare il San Nicola alla sinistra del Cristo che ripropone il volto tipico del santo affermatosi in Puglia, da quelli più antichi di Motola nel palinsesto della cripta di S. Nicola a quelli della Cattedrale di Nardò e della cripta di S. Vito Vecchio a Gravina – che ad altre aree della Sicilia, specie all'area siracusana come dimostra la *Santa coronata* sulla parete sinistra, vicina alla Santa Margherita della grotta omonima a Lentini<sup>2</sup>.

Un ruolo determinante ha avuto il restauro anche per la lettura dei dipinti su tavola la cui vicenda nel corso del Duecento è caratterizzata da avvenimenti notevoli legati soprattutto alla cultura delle icone<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Per una visione generale dell'argomento e per la bibliografia precedente cfr. F. CAMPAGNA CICALA, *Pittura medievale in Sicilia*, Messina 2020.

<sup>2</sup> M.K. GUIDA, *Un frammento di affresco con storie bibliche ritrovato nella chiesa di S. Maria di Piazza Vecchia a Piazza Armerina*, pp. 74-76, e Ead., *La cultura mediterranea negli affreschi della grotta dei Santi a Enna*, pp. 81-83, entrambi in *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina dal Gran Conte Ruggero al Settecento*, catalogo della mostra (Piazza Armerina, 21 dicembre 2009-27 febbraio 2010), a cura di M.K. Guida, Napoli 2009; cfr. anche Ead., *Cultura artistica del Duecento nella Sicilia centrale*, Messina 2012, pp. 24-29 e 41-45.

<sup>3</sup> M.K. GUIDA, *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina*, in *La Madonna...* cit., pp. 15-31, e Ead., *Cultura artistica...* cit., dai quali traggio alcuni temi di questo intervento.



fig. 1 - *Madonna delle Vittorie*, Piazza Armerina, Cattedrale

Agli avvenimenti delle Crociate – sia quella di Enrico VI che quella di Federico II – è da collegare l'interessante tavola con la veneratissima

icona della *Madonna delle Vittorie* della Cattedrale di Piazza Armerina (fig. 1)<sup>4</sup>.

Il dipinto riprende – per il ta-

<sup>4</sup> La storia dell'icona si basa soprattutto sulle fonti seicentesche che ne narrano la vita di miracoli e devozione; su tale argomento cfr. M.K. GUIDA, *La Madonna delle Vittorie nell'età della Controriforma*, in *La Madonna...* cit., pp. 108-115. Per la fortuna critica dell'opera rimando a Ead., *La Madonna delle Vittorie a Piazza Armerina...* cit., pp. 15-17.

glio della Vergine a mezza figura e l'atteggiamento del Bambino sgambettante che afferra con la mano il manto della Vergine – l'iconografia della famosa icona della *Madonna Kikkotissa* venerata nel monastero di Kikko a Cipro a cui secondo la tradizione fu donata da Alessio I Comneno fra l'XI e il XII secolo; essa è stata sempre nascosta fin dal XVI secolo da una riza metallica su cui è stato posto successivamente un paramento di seta ricamata sicché l'icona originale è praticamente invisibile, ma è però ricostruibile sulla base delle repliche esistenti nell'isola<sup>5</sup>.

A questi dati iconografici si aggiungono nell'icona di Piazza Armerina alcuni particolari specifici che la diversificano dal modello cipriota: la mancanza del nesso fra la mano del Bambino che porge il rotulo e quella della Vergine che lo riceve che si riscontra invece in ambito sinaitico e cipriota, la presenza di larghe bretelle legate alla cintura secondo un modello diverso da quelle cipriote, l'assenza del velo posto di traverso sul capo della Vergine al di sopra del maphorion.

Quanto ai dati formali, escluse alcune zone che sembrano essere frutto di rifacimenti posteriori, l'immagine della Vergine – ad eccezione del cerchio di un colore blu scuro dovuto a un processo di ossidazione ma che doveva in realtà essere azzurro come in varie altre icone dell'Italia meridionale e come è stato verificato durante l'intervento di restauro – appare abbastanza leggibile nelle sue qualificazioni stilistiche e iconografiche.

L'andamento dei panneggi nel Bambino ricalca soluzioni tipiche monrealesi presenti sia nell'*Imperlata*, come è stato notato<sup>6</sup>, che nell'*O-*

*dighitria* nel palazzo vescovile di Monreale; quelli della Vergine invece presentano un aplomb elegante e semplice diverso dai tormentati panneggi dei mosaici di Monreale e le parti anatomiche non rispecchiano l'insistenza plastica propria di quei mosaici per cui le mani lunghe e sottili sono caratterizzate da una estenuata eleganza e gli stilemi monrealesi, quando compaiono, vengono ridotti a un puro gioco ornamentale che non tiene conto dell'anatomia, per esempio nel modo di rendere le nocche delle dita.

Soprattutto nel volto della Vergine dalla forma espansa e chiara, nei piani ampi e piatti modulati dalla luce e nelle gote che appaiono delicatamente sfumate, il pittore sembra ispirarsi invece a una cultura di ineludibile ascendenza comnena e di più ampia circolazione che trova riscontri in un più vasto ambito mediterraneo: le connotazioni appena rilevate mostrano legami infatti sia con l'ambito pugliese – in quell'interessante ambiente in cui furono procrastinate le eleganti connotazioni dell'ondata comnena che sulla fine del secolo XII aveva interessato in particolare la Puglia a cui si aggiunsero, già a partire dai primi decenni del secolo XIII, nuovi apporti dalla Terra Santa e specialmente dal Sinai e da Cipro – sia proprio con l'area cipriota, come attestano le tipiche fisionomie di varie Madonne e soprattutto l'area di origine di questa iconografia particolarmente caratterizzata presente appunto sull'isola di Cipro.

Per quanto riguarda le motivazioni storico-politiche che potettero essere alla base del coinvolgimento dell'isola nella trasmigrazione di questa tipologia dal Mediterraneo orientale verso la Sicilia e la Puglia,

<sup>5</sup> Cfr. A.W. CARR, *The Early History of the Madonna delle Vittorie's Iconographic Type*, pp. 32-36, e C.G. CHOTZAKOGLU, *The Holy Virgin of Kykkos. Exploring the transfigurations of the icon and its symbolic meaning through the centuries*, pp. 43-50, entrambi in *La Madonna...* cit.

<sup>6</sup> Cfr. M. ANDALORO, *Madonna col Bambino, detta "delle Vittorie"*, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, 25 marzo-25 giugno 2005), a cura di M. Burresi e A. Caleca, Pisa 2005, pp. 134-135.



fig. 2 - *Madonna col Bambino*, Velletri, chiesa di S. Martino



fig. 3 - *Madonna col Bambino*, Bari, Pinacoteca Provinciale

è da dire che i presupposti risalgono già ai tempi di Enrico VI a cui i re di Cipro e di Armenia avevano riconosciuto la sovranità sull'isola cipriota.

Avvalendosi dei diritti ereditati, Federico II nel 1228 in viaggio per la VI Crociata verso Gerusalemme fa scalo a Cipro e una nuova fermata compie nel 1229 dopo la conclusione diplomatica della Crociata prima di tornare in Puglia; non meno interessanti sono altre due notizie riguardanti l'Imperatore che nel 1234 aiutò la costruzione a Piazza di una Casa di Cavalieri Teutonici e nello stesso anno scelse la città come sede della Corte Nazionale per la Sicilia<sup>7</sup>. Non so se Federico II possa avere avuto una parte in questa migrazione iconografica ma certo significativa in questo contesto è la verifica, operata dalla critica, dell'elaborazione del culto della *Kikkotissa* di Cipro in ambito crociato dopo il 1192<sup>8</sup>; se a ciò si aggiungono i tempi tecnici necessari alla trasmigrazione del culto e alla sua acclimatazione in

Sicilia si potrà toccare un'epoca fra il terzo e il quarto decennio del XIII secolo, proprio in concomitanza coi fatti della VI Crociata e con quelli subito successivi appena ricordati.

Ho già ritenuto che la cultura iconografica e stilistica delle *Madonne Kikkotisse* conservate a Velletri e a Viterbo sia la più aderente e conseguente rispetto all'icona piazzese – ma forse potrebbe presupporre anche una rinnovata conoscenza dell'icona cipriota nel particolare del velo posto di traverso sul capo della Vergine<sup>9</sup> – come essa sembri articolarsi variamente nella seconda metà del XIII secolo poiché compaiono in entrambe esperienze stilistiche più evolute giunte dalla pittura iconica oltre che pugliese anche campana.

Mi riferisco innanzi tutto alla *Kikkotissa* della chiesa di S. Martino a Velletri (fig. 2) in cui, nonostante alcuni stilemi anatomici giunti da Monreale forse attraverso la Campania, la fisionomia dal volto allungato dalle lunghe sopracciglia rimanda

<sup>7</sup> Cfr. L. VILLARI, *Storia della città di Piazza Armerina*, Piacenza 1987; I. NIGRELLI, *Piazza Armerina medievale*, Milano 1983; L. VILLARI, *Storia Ecclesiastica della città di Piazza Armerina*, Messina 1988. È anche interessante ricordare che nel settembre del 1229 Federico II aveva confermato alcuni beni alla vicina città di Aidone, sede di una chiesa dell'ordine militare dei Templari. Cfr. R. PIRRO, *Sicilia Sacra*, terza ed. a cura di A. Mongitore con aggiunte di V. Amico, Palermo 1733, vol. I, p. 595.

<sup>8</sup> M. BACCI, *Il pennello dell'evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998, pp. 161 e 207-212, fig. 5; ID., *L'icona della Vergine di Kykkos*, in *La Madonna...* cit., pp. 37-50.

<sup>9</sup> Questo particolare è assente nell'icona di Piazza, ma proprio a causa della sua insistente presenza nelle derivazioni, sarebbe auspicabile effettuare indagini fisiche e analisi dei pigmenti nella zona del mantello della Vergine. Sulla possibile configurazione originaria dell'icona cfr. M.K. GUIDA, *Ipotesi sulla configurazione originaria della Madonna delle Vittorie*, in *La Madonna...* cit., pp. 53-55.

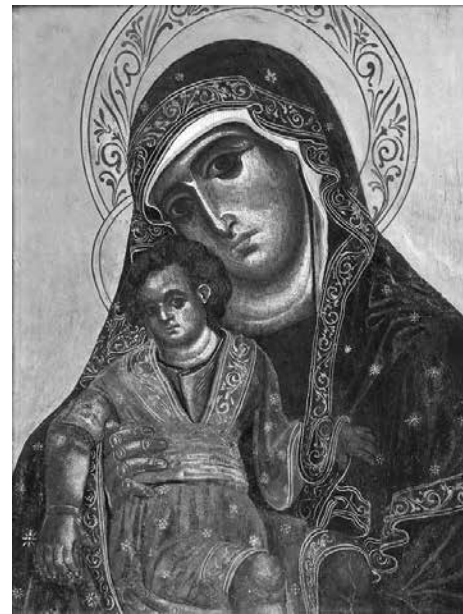
fig. 4 - *Madonna col Bambino*, Cosenza, chiesa delle Vergini

fig. 5 - *Madonna dell'Alemanna*, Gela, chiesa madre

<sup>10</sup> Per le icone ricordate: P. BELLI D'ELIA, *La Kikkotissa delle Vergini nella Pinacoteca di Bari*, pp. 66-67; M.K. GUIDA, *Una derivazione dalla Madonna delle Vittorie nel Museo Diocesano di Velletri*, pp. 56-57; Ead., *La Madonna di Viterbo copia di una replica*, pp. 58-59; Ead., *Ascendenze pugliesi, connessioni campane e inserzioni iconografiche cipriote nella Madonna del Terremoto a Potenza*, pp. 64-65, tutti in *La Madonna...* cit.; per la Madonna di Cosenza: M.P. DI DARIO GUIDA, scheda IV,3, in *Capolavori d'arte in Calabria dal medioevo al novecento*, catalogo della mostra (Cosenza-Rende, 22 dicembre 2008-22 febbraio 2009), a cura di M.P. Di Dario Guida, Cosenza 2009, tomo I, p. 338. Vorrei notare che l'opera più antica in cui compare in Sicilia non solo un modello similissimo di bretelle, ma anche l'iconografia del Bambino sgambettante è l'*Odighitria* della controfacciata di Monreale; ne discendono così nuovi problemi di trasmissione iconografica e di cronologia per entrambe le opere siciliane.

<sup>11</sup> Per le icone campane: M.P. DI DARIO GUIDA, *Alla ricerca dell'arte perduta. Il Medioevo in Italia Meridionale*, Roma 2006, in particolare il capitolo "...non poche Madonne di stil vetusto, che si venerano in diverse chiese". Dalla *Madonna del Pilerio a Cosenza alle icone campane del Duecento*, pp. 145-166; Ead., *Dalla pittura bizantina alla pittura italiana. Le vicende della pittura in età angioina*, in *Capolavori d'arte...* cit., pp. 250-283.

<sup>12</sup> M.K. GUIDA, *Cultura pugliese e campana in una replica siciliana. La Madonna dell'Alemanna a Gela* in *La Madonna...* cit., pp. 62-63. Il manto della Madonna e del Bambino e soprattutto le decorazioni dorate sovrapposte sembrano denunciare un rifacimento più tardo in ambiente neobizantino: M.K. GUIDA, *La fortuna delle icone postbizantine in Sicilia con alcune considerazioni sulla Madonna "pisano-senese" di Palermo e su Roberto di Odorisio*, in *Le icone postbizantine in Sicilia. Secoli XV-XVIII*, a cura di M.K. Guida, Roma 2013, p. 70.



soprattutto al gruppo delle icone pugliesi e a quella del Museo Civico di Viterbo, che ne è una copia esatta anche se posteriore di qualche decennio. A queste due è forse opportuno aggiungere anche quella più tarda di Giovanni da Taranto della Pinacoteca Provinciale di Bari, per la quale è da notare uno studiato ritorno all'originale cipriota nel nesso costituito dalla mano del Bambino che incontra la mano della Madre (fig. 3). È anche da aggiungere che il dato stilistico e iconografico della tunica con larghe bretelle del Bambino compare, sciolto dall'iconografia della *Kikkotissa*, in altre due icone pugliesi databili ad un momento inoltrato nella seconda metà del XIII secolo: nella *Glikophilousa* della chiesa delle Vergini a Cosenza attribuita anch'essa a Giovanni da Taranto (fig. 4) e nella *Madonna del Terremoto* a Potenza<sup>10</sup>.

La *Madonna delle Vittorie* sembra essere perciò il prototipo delle derivazioni pugliesi della seconda metà del XIII secolo, nelle quali convergono anche altre esperienze derivate sia da un altro prototipo

come la *Madonna di Andria* che dall'importante gruppo delle icone campane recentemente ricostruito<sup>11</sup>.

Un'aggiunta importante in tutta la vicenda delle derivazioni è d'obbligo a questo punto perché riguarda l'esistenza proprio in Sicilia di quella che è una delle derivazioni più interessanti dell'icona *delle Vittorie*. Si tratta della *Madonna dell'Alemanna* (fig. 5)<sup>12</sup> già nella chiesa omonima di Gela e ora nella chiesa di Maria SS. Assunta la quale si comporta come una gemmazione iconografica della *Kikkotissa delle Vittorie* nella Sicilia meridionale creando intorno a sé una propria rete devozionale attraverso topoi molto simili a quelli riferiti alla *Madonna* di Piazza Armerina.

Da un punto di vista stilistico l'opera di Gela presenta legami notevoli col gruppo delle derivazioni pugliesi dall'icona di Piazza. La forma allungata dell'ovale e le sopracciglia lunghe e diritte sono infatti particolari che la collegano alla *Kikkotissa* di Velletri, alla *Glikophilousa* di Cosenza (figg. 2 e 4), alla *Madonna del Terremoto* a Potenza, inserendosi



fig. 6 - *Madonna col Bambino in trono*, Troina, chiesa di Maria SS. Assunta

nella linea della *Madonna delle Vittorie* ma ad un momento più evoluto perché a differenza di quella di Piazza Armerina è qui presente quella insistenza plastica – specialmente nel sottolineare gli snodi delle falangi, del polso, delle articolazioni delle mani, del ginocchio, del gomito – e affiorano quei contrasti di luce e ombre più marcati che la avvicinano a varie icone campane del terzo

quarto del XIII secolo dalle quali sono mutuati anche alcuni dati specifici come la tipica forma a goccia dell'ombra nella palpebra inferiore.

Una ascendenza di cultura comeno-costantinopolitana è presente anche nella simbologia aulica della *Madonna col Bambino in trono* (fig. 6) nella chiesa di S. Maria Assunta a Troina<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> M.K. GUIDA, *Una inedita Madonna col Bambino in trono nella chiesa di Maria SS. Assunta a Troina*, in *La Madonna...* cit., pp. 72-73.



fig. 7 - *Madonna col Bambino*, Lentini, chiesa dei SS. Maria e Alfio

La tavola presenta vistose lacune principalmente sul lato destro ma anche in varie altre zone sicchè appaiono fortemente compromessi sia vari particolari del trono – la base, i due lunghi cuscini imperiali, la spalliera rivestita di una stoffa preziosa – che vari punti della figura della Vergine. Tuttavia ancora sono leggibili alcuni raffinati particolari, come le scarpe rosse decorate e la frangia terminante con tre perle a goccia che conclude il maphorion, e alcune connotazioni stilistiche come le lumeggiature a pettine di ascendenza monrealese che sono sufficienti per indicare l'alta qualificazione dell'opera.

Il restauro ha liberato la tavola dalle ridipinture successive dando la possibilità di studiare un testo completamente originale le cui connotazioni permettono di inserire l'opera in una fase probabilmente più antica di quanto non ritenessi nel 2009 – cioè la metà del XIII secolo – poiché la sua cultura sembra legarsi ad un momento ancora dei primi tempi svevi rimandando alle realizzazioni bizantino-monrealesi del tempo di Guglielmo II.

Ciò sia soprattutto per quanto riguarda le connotazioni stilistiche, ma anche per l'affermazione della iconografia della Madonna in trono. La Vergine di Troina infatti richiama da vicino la Madonna in trono<sup>14</sup> nell'abside della Cattedrale di Monreale nella presentazione frontale, nel modello del maphorion che si incrocia sul petto raccogliendosi a mo' di loros fino ai piedi e che presenta le tipiche decorazioni di perle a goccia, nel modo di disporre i piedi con le scarpette rosse decorate e nel modo in cui la veste si adagia su di esse, nel Bambino che veste l'himation caratterizzato da lumeggia-



ture a pettine, nel modello del trono che termina con un bordo decorato leggermente ricurvo e foderato da stoffe preziose e dalla seduta leggermente concava in cui si adagiano i cuscini e decorata sulla superficie da motivi astratti, nella testa globosa della Vergine.

Sul piano iconografico l'opera sembra aprire quel momento di punta dell'iconografia della Madonna in trono che si affermerà a Messina nella seconda metà del Duecento

<sup>14</sup> Sull'iconografia della Madonna in trono, la cui lontana origine teologica è stata più volte individuata nella proclamazione della maternità divina della Vergine nell'horos del Concilio di Efeso, cfr. M.P. DI DARIO GUIDA, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Soveria Mannelli 1992, con bibliografia precedente; Ead., *Alla ricerca dell'arte...* cit., in particolare il capitolo *L'iconografia della Madonna basilissa e l'ideologia imperiale in Campania in età sveva*, pp. 121-144.

dalle due Madonne Mellon e Kahn di Washington al gruppo *Madonna della Chambretta-Madonna delle Grazie* – le cui connotazioni culturali si pongono al confine tra gli ultimi tempi comneni e i primi delle nuove tendenze paleologhe – fino al mosaico dell'abside sinistra della Cattedrale della città, diversificandosi dal gruppo Monreale-Troina in particolare nel modello di trono impostato “a cassettoni” con una spalliera concava studiata in prospettiva che si conclude con una fila di motivi a piccole sfere o pinnacoli.

L'opera a cui più strettamente la tavola di Troina si collega è l'*Odigitria* in piedi di Lentini (fig. 7), a cui rimanda per vari particolari stilistici. Al fine di indicarne i brani salienti per sostenere il confronto proposto sarà soprattutto da sottolineare il volume quasi sferico del capo della Vergine avvolto nel maphorion che col bordo luminoso le incornicia il volto per poi incrociarsi sul petto, le sottili ageminature d'oro ricorrenti nelle vesti, l'atteggiamento del Bambino e soprattutto la sua fisionomia, alcuni particolari come il modo di adagiare il pannello della veste sui piedi dai calzari rossi.

Le forti affinità iconografiche e stilistiche suggeriscono infine anche una datazione coeva all'opera di Lentini che Pierluigi Leone De Castris aveva collegato a un filone aulico di cultura bizantina tra la fine del XIII e gli inizi del secolo successivo e che Gioacchino Barbera, accogliendo la giusta osservazione dello studioso napoletano sulla cultura aulica dell'*Odigitria*, ha convincentemente anticipato entro la prima metà del XIII secolo<sup>15</sup>; una datazione che a parer mio potrebbe essere ritratta anche verso i primi decenni del secolo.

Infine, notando le forti affinità tra le due opere, ho già proposto la paternità di uno stesso iconografo che nell'icona di Troina mostra di essere al corrente anche di fatti occidentali poiché la spalliera del trono bizantino è arricchita da una stoffa preziosa con piccoli disegni forse di area francese pervenuti direttamente o dall'ambito crociato<sup>16</sup>.

Questa panoramica sulla pittura iconica non può non comprendere un dipinto di notevole rilevanza conservato nella chiesa della Cateva a Pietraperzia (fig. 8)<sup>17</sup>, e anzi la più importante delle icone poiché raffigura il Cristo crocifisso nella più nuova delle variazioni, quella del Cristo doloroso<sup>18</sup>.

Tale versione nata a Costantinopoli già nel secolo VII nell'ambito delle più accese discussioni teologiche, in particolare del Concilio Quintosesto in Trullo, e affermata a Gerusalemme e nella Terra Santa, si diffonde nell'Europa del Nord in età ottoniana e in tutto l'Occidente, con varie particolarità nei diversi ambienti, lungo i secoli del Medioevo.

Per quanto riguarda la Sicilia è stata rilevata la presenza precoce del Cristo doloroso in alcune croci come la stauroteca prodotta nelle nobili officine palermitane già al tempo di Ruggero II e donata da Federico II nel 1222 alla Cattedrale di Cosenza, la coperta dell'*Evangelario* del vescovo Alfano di Capua del tempo di Guglielmo II, la stauroteca della fine del XII secolo del Musée des Beaux Arts di Digione<sup>19</sup>.

In seguito in Sicilia è possibile verificare la presenza del tipo doloroso medio-orientale in alcune opere ascrivibili al secolo XIII fra le quali sono almeno da ricordare alcune

<sup>15</sup> P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, Milano 1986, pp. 453-456; G. BARBERA, *L'Odigitria a figura intera di Lentini*, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e arti sontuarie*, catalogo della mostra (Palermo, 15 dicembre 1994-31 maggio 1995), a cura di M. Andaloro, Palermo 1995, pp. 453-456.

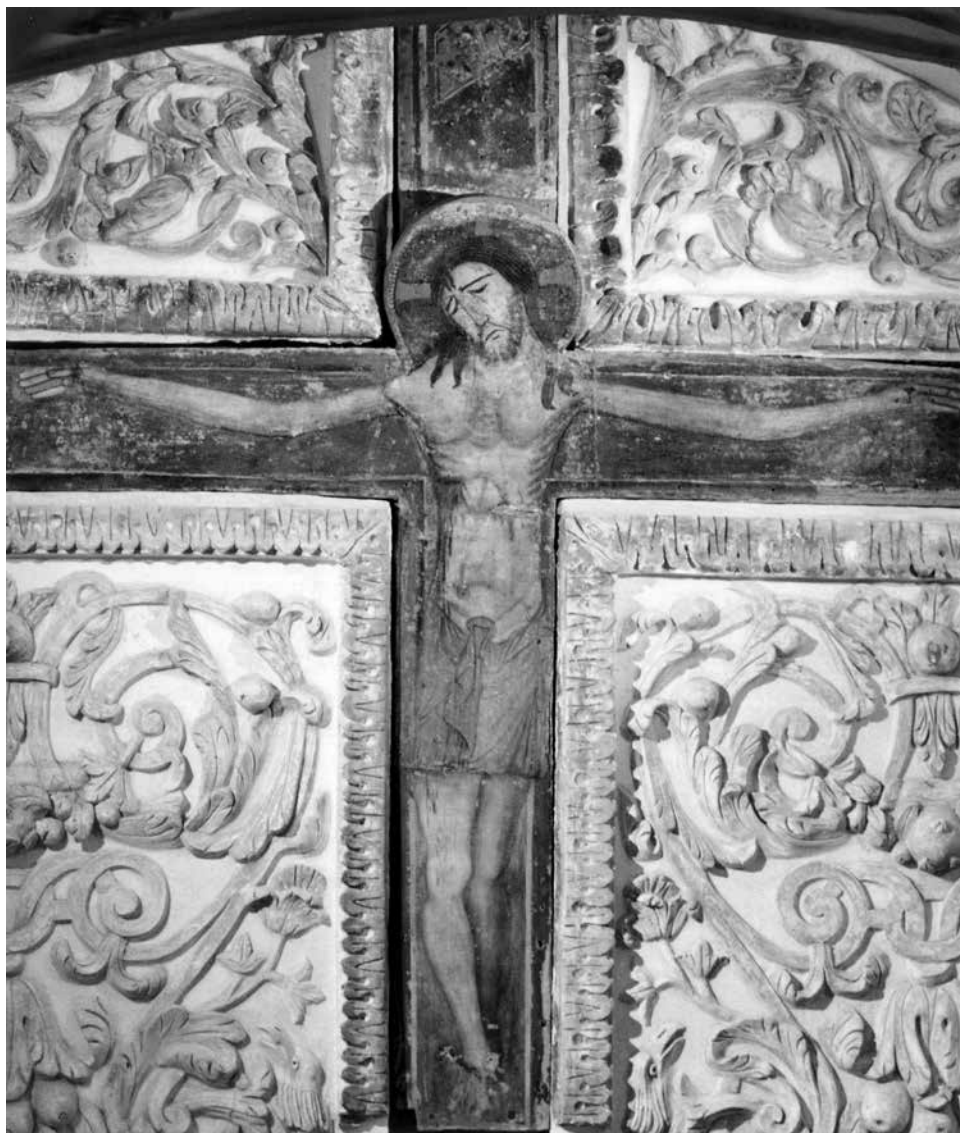
<sup>16</sup> Cfr. nota 13.

<sup>17</sup> L'icona è stata resa nota da Maria Concetta Di Natale con un accostamento alla croce della Biblioteca Comunale di Sciacca: M.C. DI NATALE, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, Palermo 1992, pp. 9-10.

<sup>18</sup> Sull'iconografia del Cristo crocifisso cfr. M.P. DI DARIO GUIDA, *Alla ricerca dell'arte...* cit., in particolare il capitolo *Evoluzione di una tipologia iconografica nell'Altomedioevo. Il Cristo crocifisso in Europa e nell'Oriente mediterraneo*, pp. 11-34.

<sup>19</sup> Sulla stauroteca di Cosenza: M.P. DI DARIO GUIDA, *Un dono "antico" dell'imperatore: la stauroteca della Cattedrale di Cosenza*, pp. 172-184, e Ead., scheda III,1, pp. 233-235, entrambi in *Capolavori d'arte...* cit. Sulla coperta di Capua M.K. GUIDA, scheda IV, in *Nobilità...* cit., pp. 260-263. Sulla stauroteca di Digione S. JUGE, scheda 18, in *Federico e la Sicilia...* cit., pp. 115-116.

fig. 8 - *Crocifisso*, Pietraperzia, chiesa della Cateva



miniature quali il *Messale Gallicano* dell'Archivio Storico Diocesano di Palermo realizzato fra la fine del secolo XII e gli inizi del XIII, il *Sacramentario* del Fondo S. Pietro della Basilica Apostolica Vaticana, non concordemente ritenuto siciliano, del primo quarto del XIII secolo, e soprattutto il f. 80v con la *Crocifissione* del *Sacramentario ms. 52* della Biblioteca Nazionale di Madrid realizzato a Messina al tempo del vescovo Richard Palmer<sup>20</sup>.

La croce di Pietraperzia presenta cadenze più accentuate, tragiche e umane della sofferenza del Cristo,

come si stava verificando in altre zone della Toscana – ricordo i *Crocifissi* di Cimabue – della Puglia – il *Crocifisso* delle Tremiti – della Campania – il *Crocifisso che parlò a San Tommaso* della chiesa di S. Domenico Maggiore a Napoli, il *Crocifisso* di ascendenza cimabuesca nel *Messale* della Cattedrale di Salerno, il *Crocifisso* nella cripta della chiesa omonima nella stessa città (fig. 9). Compare anzi in quest'ultimo l'importante particolare iconografico dei piedi incrociati e trafitti insieme da un solo chiodo presente nella croce di Pietraperzia.

<sup>20</sup> Cfr. M.L. FOBELLI, *Il Messale Gallicano ms. 1*, pp. 391-392; C. MAIEZZA, *Il Sacramentario del Fondo San Pietro*, pp. 379-382; M.R. MENNA, *Sacramentario*, pp. 365-367, tutti in *Nobiles...* cit.



fig. 9 - Crocifissione, particolare. Salerno, chiesa del Crocifisso

Tale modello si afferma a partire dalla metà del XII secolo – quando nel 1149 compare sul fonte battesimale del Musées Royaux a Bruxelles proveniente dalla collegiata di Saint-Germain a Tirmont – e lungo il corso del XIII in Occidente<sup>21</sup>. Qui esso è presente varie volte nella miniatura: alla c. 73v del *Salterio di Ermanno di Turingia* realizzato fra il 1211 e il 1217<sup>22</sup> conservato a Stoccarda nella Württembergische Landesbibliothek (ms. HB II.24), alla c. 15v del *Salterio* cistercense

*di Bonmont* del 1260 circa nella Bibliothèque Municipale di Besançon (ms. 54), alla c. 105v nel *Messale* francese *di San Ludovico* del 1255-56 ora ad Assisi nel Museo del Tesoro del convento di San Francesco<sup>23</sup>.

Ad attestare i tempi e i luoghi della diffusione della tipologia è la testimonianza del cronista e vescovo Luca di Tuy che nel II libro del *De altera vita fideique controversiis adversus Albigensium errores* composto fra il 1230 e il 1240, ritenendola prodotta dall'eresia albigese, con-

<sup>21</sup> Per una visione generale dell'argomento cfr. C. FRUGONI, *Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*, 2006, p. 222, e G. JÁSZAI, voce *Crocifisso*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 1994.

<sup>22</sup> Cfr. H. BOESE, *Die Handschriften der ehemaligen Hofbibliothek Stuttgart*, II, 1 *Codices Biblici. Codices dogmatici et polemici. Codices hermeneutici*, Wiesbaden 1975, pp. 27-28.

<sup>23</sup> Sul *Messale* francese cfr. M.G. CIARDI, scheda 21a, in *La croce dalle origini agli inizi del secolo XVI*, catalogo della mostra (Napoli, 25 marzo-14 maggio 2000), a cura di B. Ulianich, Napoli 2000, p. 94.

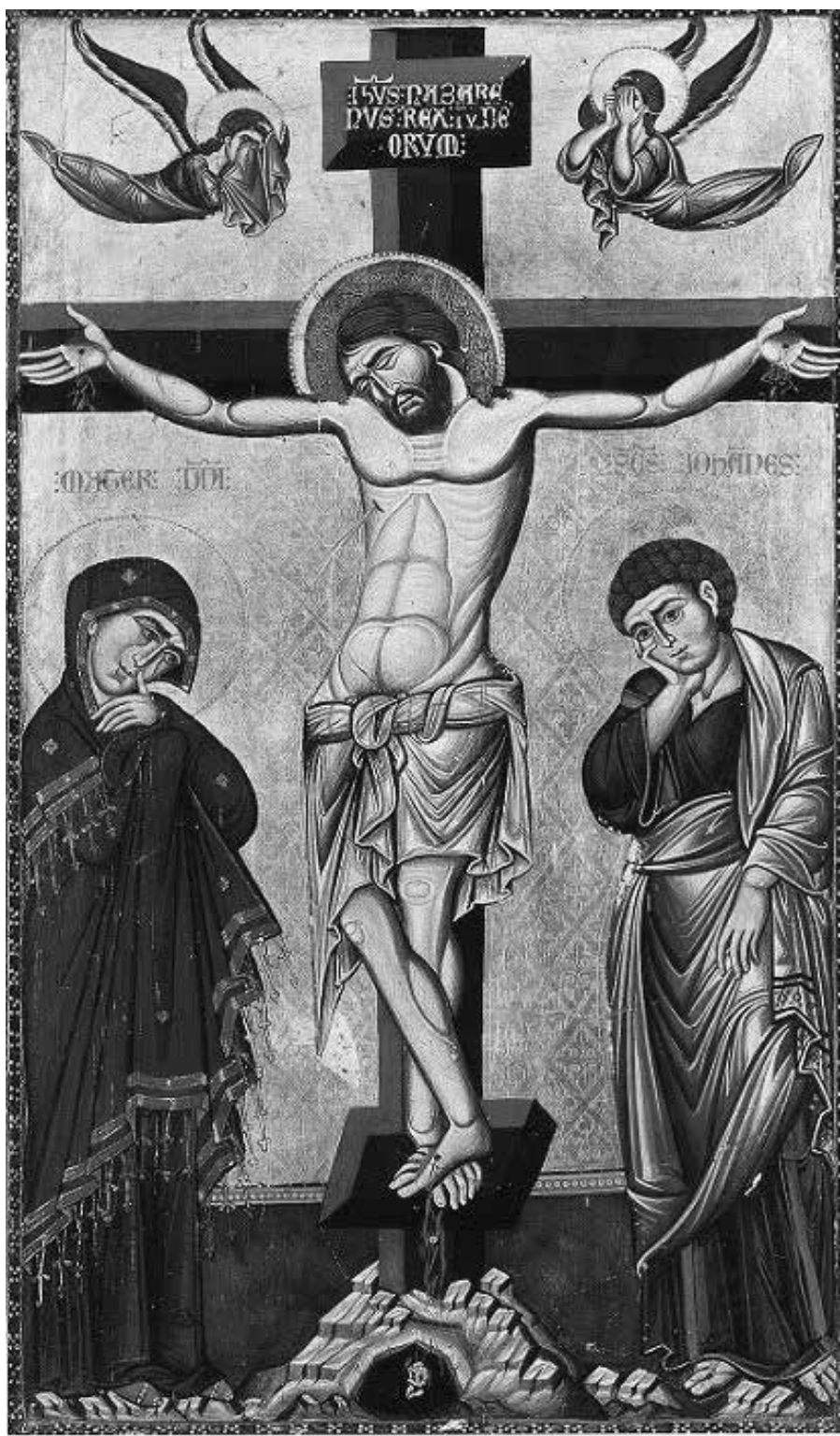


fig. 10 - Crocifissione, Sinai, monastero di Santa Caterina

danna come eretica la raffigurazione del Cristo crocifisso con tre chiodi.

In Italia in particolare il modello compare piuttosto precocemente poiché nei mosaici romani di S. Paolo fuori le mura, realizzati da artisti veneziani chiamati da Onorio III (1216-1227), esso è evocato nel calice dell'Etimasia nel quale sono presenti tre chiodi – come più tardi, ma ai lati della croce, nell'Etimasia della mitra di Agira – e dovette imporsi tanto nella scultura – basti ricordare il pulpito di Nicola Pisano nel Battistero di Pisa, i Crocifissi del figlio Giovanni che saranno di stimolo anche per i pittori e le microsculture in argento su oggetti liturgici che potettero costituire, assieme alle raffigurazioni nella nuova tecnica dello smalto traslucido, uno strumento di diffusione del modello elaborato in area senese – che in pittura nel cui ambito è da ricordare il crocifisso firmato da Petrus nel 1212 o 1242 proveniente dalla chiesa di S. Biagio a Campi di Norcia<sup>24</sup>, il Crocifisso preduccesco ad affresco nella cripta della Cattedrale di Siena e soprattutto i Crocifissi di Duccio – in primis quello della *Maestà* di Siena – e quello di Giotto in S. Maria Novella del 1312.

È opportuno infine notare che, con un percorso insolito, il modello dei tre chiodi – due alle mani e uno sui piedi incrociati – passerà dall'Occidente all'Oriente, dove è da ricordare l'icona con la *Crocifissione* del monastero di Santa Caterina al Monte Sinai del 1280-90 circa (fig. 10), forse anch'esso in seguito agli avvenimenti collegati alle Crociate.

<sup>24</sup> Sul Crocifisso di Petrus cfr. F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 1989, v. I, p. 282; v. II, p. 13, n. 6; A. DELPRIORI, *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia 2015, p. 49.



# Una *Madonna* in marmo inedita nella chiesa del Carmine a Piazza Armerina

di Giuseppe Andolina

fig. 1 - Scultore anonimo ("scuola" lauranesca), *Madonna con Bambino*, ultimo quarto del XV secolo, Piazza Armerina, Chiesa del Carmine

La *Madonna con Bambino* della chiesa del Carmine di Piazza Armerina costituisce un interessante caso di scultura lauranesca nell'entroterra siciliano (figg. 1, 7-10, tav.3). La sua esecuzione è collocabile nella seconda metà del XV secolo e la sua presenza a Piazza Armerina può essere ricondotta ai padri Carmelitani proprietari della chiesa e dell'annesso convento a partire dal Trecento<sup>1</sup>. La statua è in marmo alabastrino, stante su un basamento istoriato ad essa pertinente sia per materiale che per origine, e si trovava fino a poco tempo fa nella nicchia sopra il portale di ingresso della chiesa (figg. 2-3). Non è chiaro se l'opera stesse in facciata anche in principio, considerato che la chiesa attuale, come iscritto sulla targa sopra il portale, è il risultato di una riedificazione secentesca dell'originaria costruzione medievale. Attualmente la scultura è conservata all'interno dell'edificio, dopo che un attento restauro conservativo condotto nel 2008 ne ha tamponato, per quanto possibile, le lesioni date dalla prolungata esposizione all'esterno. L'opera si presenta ancora parecchio rovinata sulla superficie e lacunosa in più zone. Il suo plinto di appoggio di forma ottagonale ritrae una *Dormitio Virginis* al centro, un'Annunciazione sui due lati



<sup>1</sup> P. CAGNI, *Piazza Armerina nei secoli*, Piazza Armerina 1969, p. 173.



fig. 2 - Piazza Armerina, Chiesa del Carmine

smussati e due teste alate sui lati esterni. Gli avambracci e le mani della Madonna e il corpo del Bambino, mancante di braccia, testa e della gamba sinistra, sono profondamente erosi, così come molto rovinate sono le scene scolpite sul basamento, fatta eccezione per le teste alate ancora ben leggibili. In alcune zone si conservano inoltre tracce di policromia che si alternano alle venature rossicce e grigie dell'alabastro visibili su tutta la superficie.

L'opera possiede una brevissima storiografia fatta di poche citazioni ad opera di storici locali che ne hanno impropriamente ricondotto l'origine stilistica all'ambito geginiano. In particolare, Enzo Maganuco, primo a pubblicare la statua nel 1940<sup>2</sup>, ne attribuiva l'esecuzione nientemeno che ad Antonello Gagini. Pur nell'imperizia di una simile lettura, tale attribuzione si trova replicata da Ignazio Nigrelli nel 1983<sup>3</sup> e nella sostanza ribadita nel 1989<sup>4</sup>, seppur con un ridimensionamento in favore della bottega dello scultore palermitano. Come anticipato da Paolo Russo, la statua presenta in verità delle chiarissime

ascendenze lauranesche sia nella composizione che nell'iconografia, che portano a datare senza troppi problemi il manufatto all'ultimo quarto del XV secolo e ad allontanarne nettamente l'origine culturale e stilistica dall'ambito geginiano, da intendere con quello di Domenico Gagini e non del figlio Antonello.

Le qualità tipologiche lauranesche dell'opera risultano inequivocabili dal confronto con Madonne con Bambino autografe dello scultore dalmata in Sicilia. Con queste l'esemplare di Piazza Armerina condivide la fermezza e l'equilibrio dell'impianto formale e, seppur molto semplificati e irrigiditi, tutti i caratteri compositivi, come la specifica caduta del velo lungo l'ovale e il collo della Vergine, la peculiare concezione del manto ripiegato sulle spalle e raccolto sul lato sinistro della figura da cui ridiscende con pieghe verticali e diritte, la veste sotto al manto che cade poggiando al suolo con ripiegamenti sovrapposti e rigonfi, il lieve *hanchement* di matrice gotica e la mano destra protesa rigidamente verso il Bambino, nel caso di Piazza Armerina non più esistente.

<sup>2</sup> E. MAGANUCO, *Problemi di datazione nell'architettura siciliana del medioevo*, Catania 1940, p. 98.

<sup>3</sup> I. NIGRELLI, *Piazza Armerina medievale. Note di vita artistica, sociale e culturale del XII al XV secolo*, Milano 1983, p. 96.

<sup>4</sup> I. NIGRELLI, *Piazza Armerina: l'ambiente naturale, la storia, la vita economica e sociale*, Palermo 1989, p. 154.



fig. 3 - Piazza Armerina, Chiesa del Carmine,  
part. della facciata





fig. 4 - Francesco Laurana e bottega, *Madonna con Bambino*, 1467-1468, Castelvetrano, Museo Civico

fig. 5 - Francesco Laurana e bottega, *Madonna con Bambino*, 1467-1468, Salemi, Museo Civico

Da quei modi la statua deriva anche la concezione del volto femminile, elemento tra i più caratteristici della scultura lauranesca, che, per quanto fortemente schematizzato rispetto ai modelli di riferimento, resta anche qui modellato nella sua volumetria con forte rigore geometrico e levigato nella superficie con estrema delicatezza e raffinatezza, qualità che vengono esaltate dal conferimento di finissimi lineamenti fisionomici nel taglio degli occhi e nella bocca lievemente sorridente. Sebbene solo lontanamente richiamanti i tipici tratti delle opere autografe o dei migliori derivati, questi elementi contribui-

scono a sublimare le forme del viso fissandole in una espressività astratta e immobile.

Queste peculiarità d'insieme che fanno da dettato alla statua di Piazza Armerina caratterizzano la tipologia lauranesca delle Madonne con Bambino siciliane, da distinguere per concezione complessiva da quella gaginiana e fortunatissima fino a oltre la fine del Quattrocento, anche perché replicante la trecentesca Madonna di Trapani di Nino Pisano del santuario trapanese dell'Annunziata, venerato simulacro richiesto in copia per devozione popolare per diversi secoli in molti angoli del Mediterraneo.

fig. 6 - Scultore anonimo (bottega di Francesco Laurana o "scuola" lauranesca), *Madonna dell'Udienza*, 1467-1468, Partanna, Chiesa del Carmine Nuovo

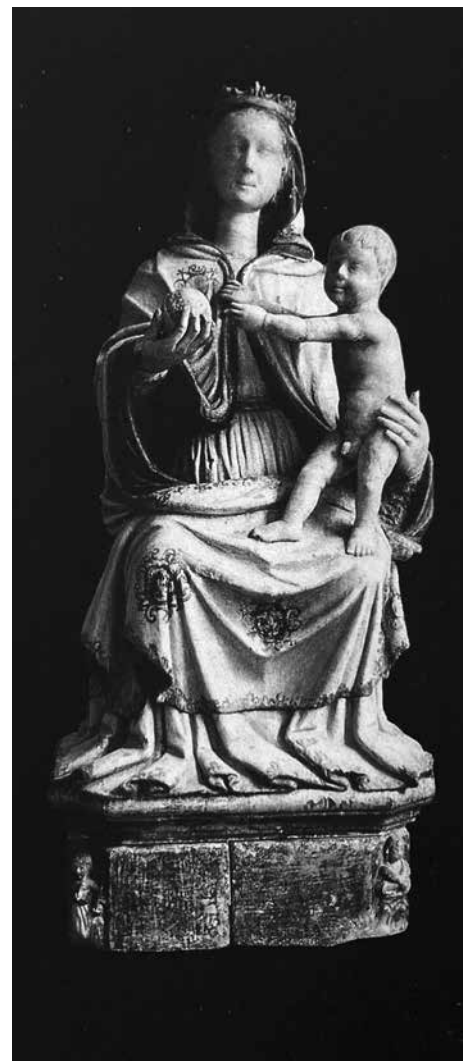
<sup>5</sup> B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo 1992, pp. 10-11; H. W. KRUFFT, *Francesco Laurana: Ein Bildbauer der Frührenaissance*, Monaco 1995, pp. 83-84; A. MIGLIORATO, *La scultura in alabastro a Trapani: nuovi spunti di ricerca*, in *Usos artísticos del Alabastro y Procedencia del material. Primo congreso internacional*, atti del convegno internazionale (Saragozza, 19-21 maggio 2016), Saragozza 2018, pp. 239-242.

<sup>6</sup> La statua di Castelvetrano è stata pubblicata per la prima in V. SCUDERI, *Sculture inedite o poco note del Laurana, di Domenico e Antonello Gagini nel trapanese*, in «Trapani-Rassegna mensile della Provincia», III, 4, 1958, pp. 1-8, mentre la Madonna di Salemi, sconosciuta fino al recupero tra le macerie del terremoto del Belice del 1968, è apparsa come inedita nel depliant *Danni del terremoto al patrimonio artistico*, IX Settimana dei Musei, Palermo 1968 e inquadrata storicamente per la prima volta in M.G. GULISANO, scheda n.4, in *XIV Catalogo di opere d'arte restaurate (1981-1985)*, Palermo 1989, pp. 33-35.

<sup>7</sup> Pubblicata per la prima volta in B. PATERA, scheda n.19, in *IX Mostra di opere d'arte restaurate*, Palermo 1974, pp. 79-82.

<sup>8</sup> Nelle due sculture Benedetto Patera ha ritenuto di riconoscere le "dui soy figuri scolpiti di alabastro li quali ipso havia lavorato" citate nella famosa requisitoria del 22 maggio 1468 pubblicata per primo in B. PATERA, *Un documento inedito su Francesco Laurana*, in «Annali del Liceo classico G. Garibaldi di Palermo», II, 1965, pp. 547-550. Sulla questione si rimanda a B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, cit., pp. 10-11.

Stringendo però il cerchio, tra gli esemplari che presentano le più nette analogie con la statua di Piazza Armerina vi sono due Madonne con Bambino, entrambe in marmo alabastrino, del primo periodo siciliano di Laurana e di quest'ultimo probabili opere autografe, uscite verosimilmente nell'arco di tempo tra il 1467 e il 1468 dalla documentata bottega che lo scultore istituì in quegli anni nella cittadina di Partanna, nel Belice, per lavorare l'alabastro locale<sup>5</sup>. A queste opere si aggiunge un terzo esemplare da connettere allo stesso ambito ma di qualità decisamente inferiore. Si tratta nei primi due casi della Madonna con Bambino del Museo Civico di Castelvetrano (fig. 4), già nella chiesa dell'Annunziata, e della Madonna con Bambino del Museo Civico di Salemi (fig. 5), già chiesa del Carmine<sup>6</sup>, mentre nel terzo caso della Madonna dell'Udienza dell'Istituto Renda di Partanna (fig. 6), realizzata per la chiesa partannese del Carmine Vecchio e transitata poi in quella secentesca del Carmine Nuovo<sup>7</sup>. La prima scultura, probabilmente destinata in origine alla chiesa di San Gandolfo di Castelvetrano, poggia su un basamento sempre in alabastro con su scolpiti, ai lati di una croce centrale, lo scudo dei Tagliavia, baroni di Castelvetrano, e quello dei Graffeo, baroni di Partanna, mentre negli spigoli smussati due vasi con fiori e lateralmente due teste alate. L'opera è di chiara fattura lauranesca, nella posa, nella composizione, nello stile e nella tipica concezione del volto, e presenta la peculiarità della testa amovibile. La seconda scultura, congruente per caratteristiche formali alla statua di Castelvetrano, fu invece destinata alla chiesa del Carmine di Salemi, col probabile sostegno di qualche



nobile famiglia che, in mancanza del basamento originario andato perduto, non è possibile identificare. Le due opere dichiarano una comune concezione sia d'insieme che di dettaglio, con precise congruenze stilistiche proprie della più esplicita cultura figurativa lauranesca e con bellissimi legami con la coeva scultura gotica provenzale-borgognona, conosciuta da Laurana durante il primo soggiorno francese negli anni immediatamente precedenti l'arrivo in Sicilia<sup>8</sup>.

Il terzo esemplare, la Madonna dell'Udienza dell'Istituto Renda di Partanna, anch'esso in alabastro e su basamento originale, presenta inve-

ce caratteristiche più modeste che lo distanziano per qualità dalle prime due. Il suo modellato decade infatti in una fattura meno rigorosa e in una elaborazione d'insieme più rigida e arcaizzante. Ciononostante, proprio come per la Madonna di Piazza Armerina, essa dichiara in molti aspetti la medesima ascendenza lauranesca degli altri due esemplari, rendendo ancora plausibile l'ipotesi di una loro comune origine già sostenuta dalla critica<sup>9</sup>. Si notano analogie nella fermezza dell'impostazione complessiva e, anche più esplicitamente, in diversi elementi formali, come la concezione della testa, del manto e del panneggio della veste ripiegato al suolo con balze rigonfie e spezzate, più rigido rispetto a quello delle due sculture di confronto ma perfettamente sovrapponibile a quello di altre opere lauranesche. Inoltre, quest'opera e la Madonna di Castelvetroano condividono la stessa committenza, essendo scolpiti sul basamento di entrambe le sculture gli stemmi congiunti delle famiglie Graffeo di Partanna e Tagliavia di Castelvetroano. Appare plausibile l'ipotesi già nota che la comune committenza derivasse dalla madre di Onofrio II Graffeo, Jole Tagliavia di Castelvetroano, moglie di Benedetto II Graffeo, fautrice di importanti donazioni all'ordine carmelitano di Partanna e di certo interessata alla destinazione alla sua città di provenienza, Castelvetroano, di ulteriori opere d'arte<sup>10</sup>.

Questo conferma dunque una cronologia di produzione comune per i due manufatti perfettamente collocabile nel periodo di attività della bottega partannese di Laurana, con Onofrio II Graffeo barone del feudo, valida anche per l'esemplare di Salemi.

Secondo aspetti differenti queste tre opere legate tra loro risultano perfettamente accostabili alla Madonna di Piazza Armerina, le prime due da un punto di vista compositivo e iconografico, la terza da un punto di vista stilistico, oltre che per la comune committenza carmelitana.

Dai primi due modelli la statua deriva l'impostazione d'insieme, sebbene più ferma e rigida, e i caratteri tipologici fondamentali, come, oltre ai fattori generali, il velo rientrante sotto le pieghe del manto sulle spalle; la ricaduta del manto a balze tubolari rigide e diritte da sotto il braccio sinistro della Vergine; l'increspatura del manto a onde sovrapposte sulla gamba destra; e ancora la ricaduta alla base della figura della veste che si curva e rigonfia morbidamente verso destra a contatto col suolo, con pieghe di ascendenza borgognona e con ai lati due lunghi e gonfi fasci tubolari rientranti verso l'interno. Dalla medesima tipologia iconografica la Madonna di Piazza derivò di certo anche il Bambino, oggi non più leggibile, intento a prendere dalla mano destra della madre un pomo e di poggiarle l'altra sul petto.

Con la Madonna di Partanna, invece, la statua condivide le linee formali e stilistiche di questa rielaborazione dei modi lauraneschi. Infatti, se da un punto di vista iconografico e compositivo i caratteri delle statue di Castelvetroano e Salemi sono perfettamente replicati, dal punto di vista formale, proprio come nel caso di Partanna, i modellati vengono semplificati, schematizzati e riportati ad un più accentuato goticismo, rendendo chiara la natura di derivato di bottega da modello tipologico prestabilito della statua in questione.

<sup>9</sup> B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, cit., pp. 23-27, e H.W. KRUFFT, *Francesco Laurana...*, cit., pp. 83-84.

<sup>10</sup> A. VARVARO BRUNO, *Partanna carmelitana*, Palermo 1953, pp. 7-9; B. PATERA, *Francesco Laurana in Sicilia*, cit., p. 25.

fig. 7 - Scultore anonimo ("scuola lauren-  
sca"), *Madonna con Bambino*, particolare,  
Piazza Armerina, Chiesa del Carmine



In particolare, spicca la comune concezione della testa, impostata su uno stretto collo allungato e assottigliato e inclinata leggermente verso sinistra, e la comune resa del viso, inciso nei lineamenti degli occhi e delle labbra secondo intenzioni formali e con esiti grafici molto simili. Inoltre, come si è detto, i due oggetti condividono una comune committenza carmelitana che risul-

ta estremamente più significativa se messa in relazione anche alla *Madonna con Bambino* di Salemi.

Dunque, è possibile ipotizzare che la *Madonna di Piazza Armerina* costituisca un derivato culturale del medesimo ambito di produzione dei tre esemplari di confronto, con la stessa datazione alla fine degli anni Sessanta o circolante come replica nei tre decenni succes-



sivi, vista la fortuna del modello, e probabilmente con la stessa provenienza geografica. Infatti, se è vero che l'opera condivide con le altre anche il materiale, l'alabastro, che in Sicilia era lavorato al tempo solo nel trapanese, tra Partanna, Gibellina e Valderice<sup>11</sup> e poco diffuso al di fuori di quelle zone se non nella circolazione proprio di repliche in serie della Madonna di Trapani, i legami tra questi oggetti diventano sempre più netti. Peraltro, come si è detto, la Madonna di Piazza con-

divide con le Madonne di Partanna e Salemi anche una comune committenza carmelitana, che potrebbe fare intendere che, viste le analogie formali e il materiale comune, questi manufatti fossero parte di uno stesso circuito di commesse artistiche ancora da ricostruire legate a quell'ordine religioso e alle nobili famiglie ad esso vicine, che contribuirono alla circolazione su tutto il territorio di opere provenienti dall'area trapanese rispondenti a quel fortunato modello iconografico per specifiche esigenze religiose e di gusto, replicate in serie anche a distanza di anni dalla formulazione dei prototipi. È dunque possibile che al Carmine di Piazza Armerina giungesse dal Belice tra la fine degli anni Sessanta o ancora entro la fine del secolo per via delle relazioni tra Carmelitani e famiglie in loro sostegno un esemplare in alabastro locale di quel tipo compositivo e iconografico così richiesto, in risposta ad esigenze condivise su larga scala che ne stimolavano la produzione e il mercato.

Autore dell'opera fu forse uno scultore locale o più probabilmente forestiero ben conscio dei modelli locali di riferimento ma dalla cultura artistica composita, al pari di quello della Madonna dell'Udienza di Partanna. Lo si evince anche dalle teste alate ai lati del plinto e dal loro confronto col volto della Vergine (figg. 8-10). Le testine non presentano analogie formali con alcuno dei più comuni esempi locali del genere, nemmeno con gli stessi esemplari di cultura lauranesca. Possiedono una plasticità ben più matura e un'espressività vivace data da dolci lineamenti condivisi col volto della Vergine ma vitalizzati per il soggetto, peraltro con

figg. 8-9 - Scultore anonimo ("scuola lauranesca"), *Madonna con Bambino*, particolare, Piazza Armerina, Chiesa del Carmine

<sup>11</sup> A. MIGLIORATO, *La scultura in alabastro...*, cit., p. 240, n.2.

fig. 10 - Scultore anonimo ("scuola lauranesca"), *Madonna con Bambino*, particolare del basamento, Piazza Armerina, Chiesa del Carmine



varietà di soluzione per lato e non replicati a stampo. Il tutto completato da una volumetria rigorosa e aggraziata poco intaccata dall'erosione e complementare a quella della Madonna e da un preciso tipo di resa dei capelli piuttosto inedito per il contesto.

La questione resta da chiarire attraverso ulteriori confronti e ricerche più dirette, con la speranza di svelare qualcosa in più su questo interessante derivato della cultura figurativa lauranesca siciliana quattrocentesca ancora privo di una storia critica.





# Naturalismi da Caravaggio a Novelli

## Un percorso nella Sicilia centrale

di Barbara Mancuso

Il veloce ma fecondo passaggio di Caravaggio in Sicilia tra l'autunno del 1608 e l'estate del 1609 avrebbe potuto segnare gli sviluppi della pittura siciliana del Seicento, che invece riesce a scuotere soltanto in parte. Le attivissime botteghe dei Bazzano o di Salerno, Pietro D'Asaro e persino i più avveduti pittori messinesi sembrano avvertire l'arrivo delle novità caravaggesche ma non assimilarle pienamente; giungono ad inserire persino qualche canestra di frutta nei loro dipinti, ma non riescono a comprendere la portata dirompente del realismo di Caravaggio, per disinteressarsene peraltro non appena passata la fase di seduzione della novità, in una sorta di ritorno all'ordine che li riporta alla loro vocazione originaria o all'apertura verso nuove istanze certo meno rivoluzionarie.

La mancanza di un Battistello Caracciolo in Sicilia si avverte con nettezza, probabilmente dettata anche dalla circostanza che se una concreta collaborazione e «un vero e proprio rapporto lavorativo»<sup>1</sup> è stato recentemente ipotizzato con Battistello a Napoli, nessuna analogia forma di collaborazione è riscontrabile in Sicilia, dove Caravaggio sembra procedere 'in solitaria' la sua attività, pur con il poco tempo a

disposizione.

Persino il più caravaggesco dei pittori siciliani, a contatto a Messina con le opere del maestro lombardo, qual è Alonso Rodriguez, dopo una fase alla quale appartengono alcune opere che sarebbero state addirittura confuse in un primo momento con la mano di Caravaggio da Roberto Longhi, torna a un naturalismo meno crudo e approda a composizioni di più classica impostazione. Per tutti comunque, a una prima entusiastica adesione alle novità caravaggesche, quasi mai comprese e spesso travisate, segue il distacco o più frequentemente il mescolamento degli apporti caravaggeschi con istanze di varia provenienza che contribuiscono a definire un complesso quadro di naturalismi di diversa estrazione.

Opere e artisti attivi per la Sicilia dell'interno non si discostano da questo orientamento, con posizioni che se rivelano una adesione a correnti naturalistiche non sempre lasciano emergere un pieno consenso e una vera comprensione delle novità caravaggesche.

Seguaci della prima ora quali Mario Minniti comprendono solo parzialmente le ricerche del maestro e se ne distaccano negli esiti caratterizzati da una maggiore dolcezza di

<sup>1</sup> M.C. TERZAGHI, *Caravaggio a Napoli: un percorso*, in *Caravaggio Napoli*, catalogo della mostra, a cura di M.C. Terzaghi (Napoli, 12 aprile-14 luglio 2019), Milano [2019], p. 39.

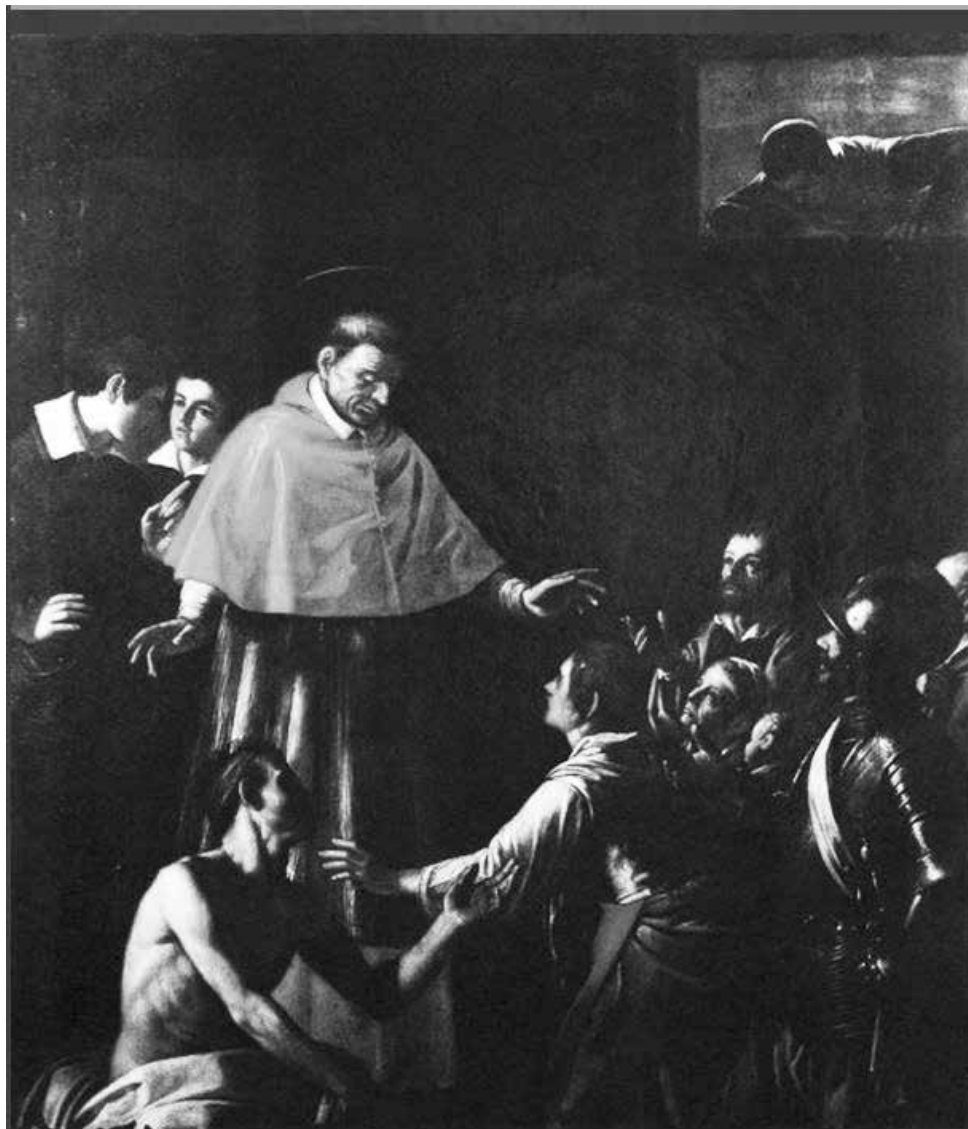


fig. 1 - Mario Minniti, *San Carlo Borromeo che amministra la cresima*, 1614-1618. Enna, Palazzo comunale, sala Cerere

modi e di fattura, condensabile nel «quantunque oscuro fu tenero oltremodo»<sup>2</sup> di Francesco Susinno. Già i primi studiosi del pittore vedevano nelle sue opere un'ambiguità tra «i contrapposti violenti del chiaroscuro e le luci tenui e spesso ammanierate degli accademici»<sup>3</sup>. Le opere dell'ennese non contraddicono l'assunto e persino quelle con cronologia più alta, dunque più vicina ai contatti con Caravaggio, come il *San Carlo Borromeo che amministra la cresima* (fig. 1) proveniente dalla cappella Grimaldi nella chiesa dei Cappuccini di Enna, pur ritenute

di ascendenza caravaggesca devono più alla «maniera tardocinquecentesca "riformata" del naturalismo veneto»<sup>4</sup> che alla reale comprensione del nuovo linguaggio. Le sperimentazioni luministiche sono quasi ridotte a qualche figura in controluce, che certo non trova precedenti in Caravaggio, mentre quelle naturalistiche sono ravvisabili nella ricerca di verità dei volti degli astanti, vagamente corrispondenti alle ricerche di Caravaggio come lontanamente l'impostazione richiama la *Madonna del Rosario* del lombardo<sup>5</sup>. Insomma Caravaggio è certamente noto a Min-

<sup>2</sup> F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi* (ms 1724), ed. a cura di V. Martinelli, Firenze 1960, p. 119.

<sup>3</sup> V. SACCA, *Michelangelo da Caravaggio pittore. Studi e ricerche*, in «Archivio storico messinese», 1907 (VIII), p. 56.

<sup>4</sup> D. SPAGNOLO, scheda n. 19, in *1570. Porto di mare. 1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra, a cura di V. Abbate (Palermo, 30 maggio-31 ottobre 1999; Roma, 10 dicembre 1999-20 febbraio 2000), Napoli 1999, p. 204. La studiosa ritiene però che nel dipinto «si possono conoscere, quasi agli esordi, i caratteri dell'adesione del Minniti al caravaggismo». Eadem, «quantunque oscuro fu tenero oltremodo». *Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra, a cura di G. Barbera, V. Greco (Siracusa, 30 maggio-19 settembre 2004), Napoli 2004, p. 22.

<sup>5</sup> Il confronto è proposto in D. SPAGNOLO, scheda n. 8, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio...* cit., p. 73.



fig. 2 - Mario Minniti, *Le cinque piaghe del Signore*, terzo decennio del XVII sec. Agira chiesa di Sant'Antonio Abate

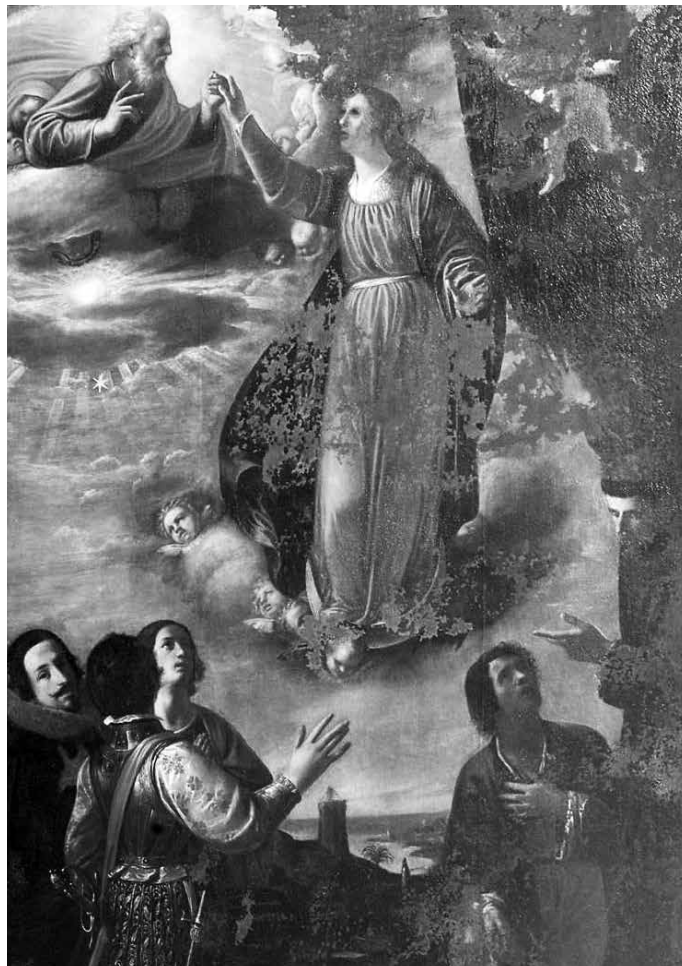


fig. 3 - Mario Minniti, *Immacolata con S. Francesco (?) e donatori*, particolare, fine terzo decennio del XVII sec. Piazza Armerina, chiesa di San Pietro

<sup>6</sup> D. SPAGNOLO, scheda n. 19, in Mario Minniti. *L'eredità di Caravaggio...* cit., p. 98. Sull'opera, allora inedita, si legge una parziale firma del pittore.

<sup>7</sup> Sull'opera cfr. B. MANCUSO, «Parlarti», *bisogna: un'Immacolata di Mario Minniti*, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli 2006, II, pp. 385-395, che l'aveva resa nota già nel 2003. La pala è appena citata, erroneamente come inedito, in D. Spagnolo, «quantunque oscuro...» cit., p. 25, che riconosce nel santo francescano Antonio da Padova per la presenza del giglio nella fascia inferiore della tela che in realtà è più probabilmente uno degli attributi dell'Immacolata, sparsi nel paesaggio.

niti, il cui linguaggio però si appiglia ad altre istanze. Del resto non serve Caravaggio per inserire un fondo scuro e qualche popolano, come non serve Caravaggio per realizzare *Le cinque piaghe del Signore* (fig. 2) di Agira, da inserire in «fase matura, ma non tarda»<sup>6</sup>, verso la metà degli anni Venti, dove Minniti più esplicitamente che altrove mostra la radice controriformata del suo avvicinarsi al vero di natura, quale elemento devozionale per il coinvolgimento del fedele rispetto al tema, piuttosto che al reale dispiegato sulla tela.

Se con difficoltà si possono considerare le prime opere, quelle cronologicamente più vicine al rapporto diretto intrattenuto con Caravaggio secondo quel che testimoniano le fonti, poiché pressoché perdute a

eccezione di poche in cattivo stato di conservazione, certo è che i dipinti degli anni Venti, pur con il loro naturalismo profuso in paesaggi ed espressioni, si rivelano ormai ben distanti dalla veridica resa del reale proposta da Caravaggio. Il decennio successivo segnerà poi una decisa rimozione dei precedenti caravaggeschi. Ciò accade nella *Immacolata con san Francesco (?) e donatori* (fig. 3) di Piazza Armerina<sup>7</sup>, in cui la primitiva voglia di aderire al linguaggio caravaggesco, neppure tanto decisa, è temperata da una impaginazione classicheggiante, da un impianto da pala controriformata, da una tavolozza schiarita, da una resa diligente delle stoffe pregiate, da una sensibilità per le superfici riflettenti.

Forse già a Malta, di certo in Sici-



fig. 4 - Filippo Paladini, *Adorazione dei Magi*, firmato e datato 1610. Calascibetta, chiesa del convento dei Cappuccini

fig. 5 - Filippo Paladini, *Assunzione della Vergine*, datata 1612. Piazza Armerina, Cattedrale

lia, a fare tesoro delle opere di Caravaggio è il toscano Filippo Paladini, fortemente restio però a rinunciare alla sua toscanità persino nelle opere che sono state non troppo fondatamente considerate vessillo di un caravaggismo cui l'artista non aderisce mai del tutto. Gli studiosi del pittore hanno insistito su una svolta paladiniana verso il naturalismo e gli scuri di Caravaggio, fondata su una ipotetica amicizia tra i due pittori nient'affatto documentata – come sicuro non è nemmeno un incontro – e persino su una confusione antica delle fonti in merito ad alcuni dati biografici relativi ai due pittori, con omicidi a Milano, fughe e rapporti con i Colonna<sup>8</sup>. E ciò sulla scorta dei primi studi sull'attività del pittore e sulle posizioni, travisate o esagerate, di Cesare Brandi che, nel presentare la prima mostra su Filippo Paladini nel lontano 1967, pur riconoscendo un «evento nuovo» nel percorso del toscano alla visione delle opere di Caravaggio, afferma risoluto che «la realtà come realtà, da presentare

in una stanza che sia ad un passo dalla fragranza, così come si pone alla base della trascendentale ricerca stilistica del Caravaggio, non interessa minimamente il Paladini»<sup>9</sup>. Non a caso il naturalismo di Paladini va piuttosto rintracciato in ciò che in Caravaggio manca quasi del tutto: quella ricerca del naturale nei paesaggi e nei cieli che persiste ancora nelle sue opere tra 1609 e 1610 (fig. 4), in cui però «la percezione naturalistica del paesaggio reale, da cui l'impressione di una natura osservata dal vero, è filtrata da convenzioni figurative, e primariamente da una ideale restituzione compositiva»<sup>10</sup>. Quando giungeranno, l'incurirsi dei fondi o gli improvvisi fasci di luce non basteranno a fare di Paladini un naturalista caravaggesco. *L'Assunzione della Vergine* della Cattedrale di Piazza Armerina (fig. 5), datata 1612, rinuncia al paesaggio di analoghe precedenti composizioni per un fondo scuro ma non sa rinunciare a una tavolozza manierista di azzurri, gialli, rosa e verde acido,

<sup>8</sup> Cfr. D. Bernini, scheda n. 13, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra, a cura di V. Abbate (Palermo, 31 marzo-28 ottobre 1990), Milano 1990, p. 115.

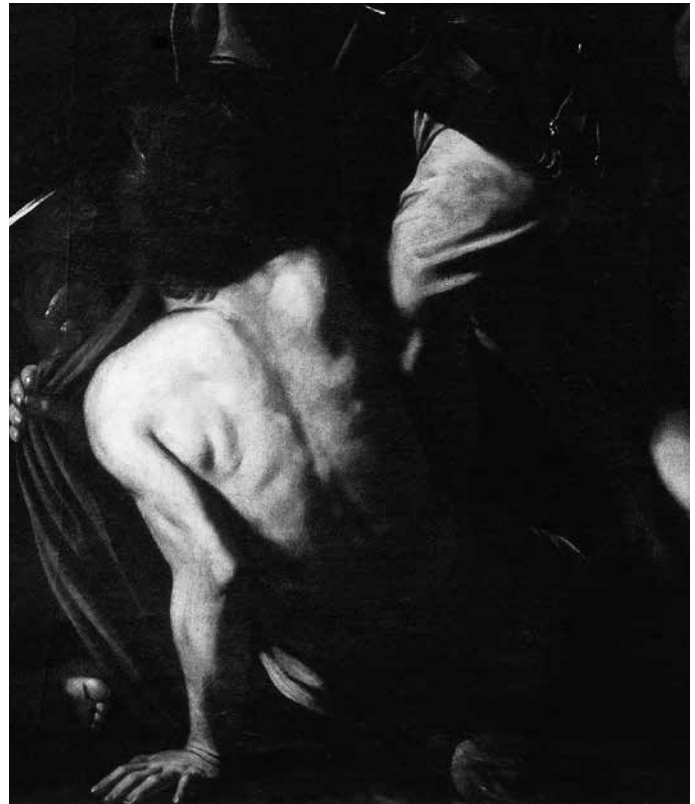
<sup>9</sup> C. Brandi, Introduzione, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Paolini, D. Bernini (Palermo, maggio-settembre 1967), Palermo 1967, pp. 16 e 17.

<sup>10</sup> P. Russo, «Un genio vagante... in giro nella Sicilia». *Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera*, Caltanissetta 2012, p. 90, che dedica un paragrafo a «Il tema del paesaggio nella pittura di Filippo Paladini».



fig. 6 - Filippo Paladini, *Presentazione della Vergine al tempio*, particolare, 1612-1613. Enna, Duomo

fig. 7 - Caravaggio, *Opere di Misericordia*, particolare, 1607. Napoli, Pio Monte della Misericordia



ancorandosi bene a modelli ancora pontormeschi e indugiando su ampi panneggi metallici e artificiosi. Allo stesso modo non bastano esteriori citazioni da Caravaggio nel ciclo del duomo di Enna, realizzato tra 1612 e 1613, per fare di Paladini un naturalista caravaggesco. La memoria di Caravaggio nel nudo a terra di spalle che si sostiene su un braccio nella *Presentazione della Vergine al tempio* (fig. 6), che si vuole ripreso dalla tela napoletana delle *Opere di misericordia* del Pio Monte, più che avvicinare gli esiti dei due pittori ne rivela tutta la distanza. Ben poco resta del realistico arrossamento del polso e dell'avambraccio del nudo in primo piano di Caravaggio (fig. 7), tutto costruito a forza di osservare la cosa, nel perfetto ignudo paladiniano abilmente scorciato, le cui ombre si fondono sul più accademico dei chiaroscuri, per niente memori del drammatico contrasto

luministico dell'opera caravaggesca ma caratterizzati da una semplice intensificazione delle ombre. Come ben poco resta del verissimo «ragazzo, che si sporge in basso verso il punto climaterico del quadro [...] in posa, nell'atto di scaricare il peso del proprio corpo e di tutto il gruppo sulla mano arrossata dal sangue, che affluisce per lo sforzo verso la piegatura del polso»<sup>11</sup> che fa da angelo sulla tela napoletana di Caravaggio nell'elegante torsione amplificata dal rigonfiamento dei panneggi dell'angelo della *Presentazione del bambino al tempio* di Paladini (fig. 8), al quale neppure l'improvvisa comparsa dal buio del fondo concede una qualche memoria caravaggesca<sup>12</sup>.

Un analogo incerto rapporto con la produzione di Caravaggio instaurava negli stessi anni a Firenze un pittore come Giovanni Bilivert, allievo di Allori e gran disegnatore come Paladini, che non solo si mostra

<sup>11</sup> F. Bologna, ad vocem *Merisi Michelangelo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIII, Roma 2009; su cui cfr. anche Id., *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Milano 2006, p. 391.

<sup>12</sup> Un «ricordo del Caravaggio» vi rintracciavano invece M.G. Palolini e D. Bernini, scheda n. 38, in *Mostra di Filippo Paladini...* cit., p. 75.

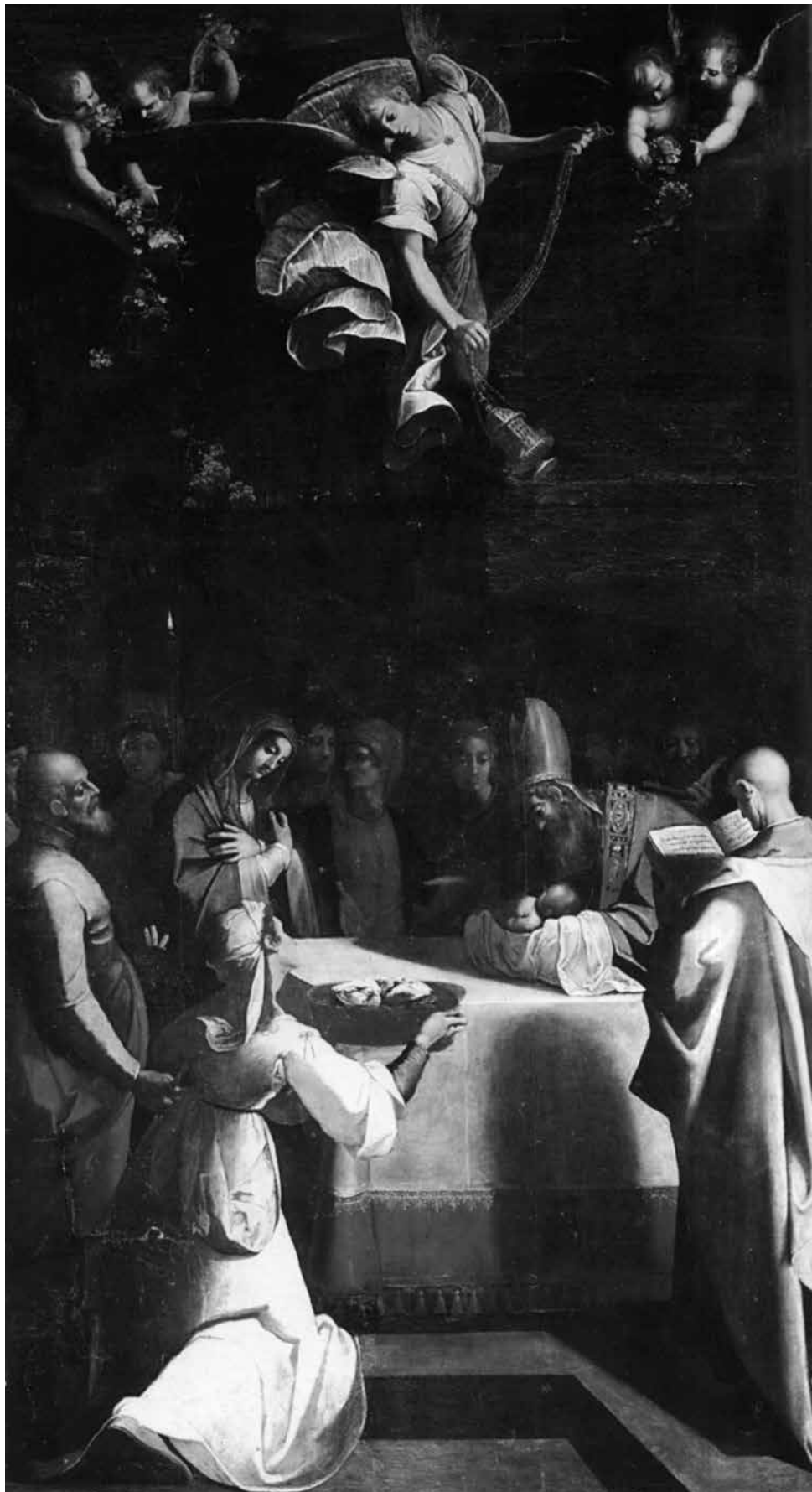


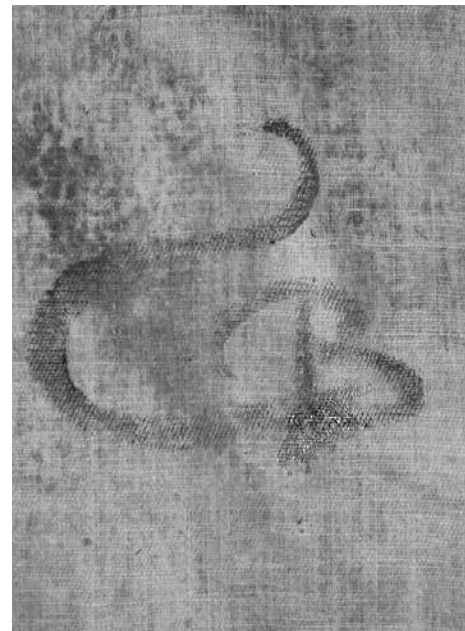
fig. 8 - Filippo Paladini, *Presentazione del Bambino al tempio*, 1612-1613. Enna, Duomo

fig. 9 - Giovanni Bilivert, *San Giovanni Battista nel deserto*, inizi del quinto decennio del XVII sec. Nicosia, chiesa del Santissimo Salvatore

fig. 10 - Giovanni Bilivert, *San Giovanni Battista nel deserto*, 1634 ca. Firenze, Galleria Corsini

fig. 11 - Giovanni Bilivert, *San Giovanni Battista nel deserto*, monogramma dell'artista sul retro della tela. Nicosia, chiesa del Santissimo Salvatore

fig. 12 - Giovanni Bilivert, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, firmato e datato 1642, particolare. Firenze, chiesa della Santissima Annunziata



<sup>13</sup> Sul naturalismo fiorentino di fine Cinquecento e primo Seicento e il contrastato rapporto con Caravaggio, cfr. C. Pizzorusso, *Caravaggio contromano. Episodi di naturalismo nella Toscana fiorentina*, in *I caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, I, Milano 2010, pp. 179-191.

<sup>14</sup> G. Hoogewerff, ad vocem *Bilivert Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma 1968.

<sup>15</sup> Cfr. M. Gregori, *Postilla ritardata a due mostre (con codicillo)*, in «Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», n.s., 23, 1960 (1961), p. 108; la proposta è stata accolta in R. Contini, scheda n. 46, in Id., *Bilivert. Saggio di ricostruzione*, Firenze 1985, pp. 109-110, sebbene l'opera riportasse una diversa attribuzione in Galleria e fosse stata ricondotta a Onorio Marinari da Giuseppe Cantelli nel 1983, che la accoglie però in G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina. Aggiornamento*, Pontedera (FI) 2009, p. 21.

<sup>16</sup> F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, IV, Firenze 1974, p. 310.

<sup>17</sup> Cfr. A. Matteoli, *Una biografia inedita di Giovanni Bilivert*, in «Commentari», 1970 (XXI), 3, p. 364, nota 110.

naturalista – di un naturalismo che risale però più a Barocci, attraverso Cigoli, che non a Caravaggio<sup>13</sup> –, ma esterna, durante e dopo il suo soggiorno romano del 1604-1608, quello stesso «influsso mal assimilato»<sup>14</sup> della pittura del lombardo. Il *San Giovanni Battista nel deserto* (fig. 9; tav. 5) della chiesa del Santissimo Salvatore a Nicosia, è stato correttamente ricondotto da Paolo Russo, in occasione del restauro, alla produzione di Bilivert, per la pressoché totale sovrapposibilità con l'identico soggetto della tela della Galleria Corsini a Firenze (fig. 10), ancora attribuita nella raccolta a Carlo Dolci sebbene Mina Gregori l'avesse ascritta a Bilivert già nel 1961 e gli studiosi abbiano quasi generalmente accolto la proposta<sup>15</sup>.

L'opera di Nicosia non solo rivela un diretto rapporto con la versione fiorentina ma riporta sul retro della tela la sigla del pittore. È Filippo Baldinucci a spiegare le abitudini di Bilivert sulle firme dei suoi dipinti: «nelle Tavole da Chiesa costumò scrivere il suo nome colla cifra G B.te e col millesimo: e negli altri



quadri scriveva dietro alla tela; sebbene veggonsi delle copie, o poco o molto ritocche da lui, colla medesima cifra»<sup>16</sup>. Proprio le iniziali «GB», frequenti nelle sue opere<sup>17</sup>, si leggono sul retro della tela di Nicosia (fig. 11), con una corrispondenza perfetta, che non lascia dubbi, con la grafia delle sigle rilevabili su altri suoi dipinti (fig. 12).

Il dato conferma l'autografia, ma mette al contempo in allerta – a leggere Baldinucci – sulla possibilità che l'opera possa essere una delle numerose repliche dei soggetti di



fig. 13 - Pietro Novelli, *Elezione di Mattia all'apostolato*, seconda metà del IV decennio del XVII sec. Leonforte, chiesa dei Cappuccini

maggior fortuna che uscivano dalla bottega di Bilivert<sup>18</sup>, solo ritoccate dal pittore che, ampiamente richiesto e ormai rinomato, era evidentemente obbligato a fare un ampio uso della fiorente bottega. Analisi più approfondite saranno dedicate al dipinto – di fattura non solo pregevole ma anche preziosa per il blu oltremarino utilizzato per il cielo che le indagini diagnostiche hanno rivelato in laboratorio<sup>19</sup> – e al suo rapporto con la

versione della Galleria Corsini, ma la presenza del monogramma del pittore ne attesta inequivocabilmente la realizzazione nella bottega del maestro Bilivert, così come rimuove ogni dubbio sull'attribuzione allo stesso ambito della tela fiorentina.

A ricercare il tema del Battista nel deserto, diverse versioni compaiono nelle fonti: in casa dei fratelli Bini, o in possesso di Alessandro Pucci per il quale, secondo le notizie tra-

<sup>18</sup> Cfr. G. Cantelli, *Repertorio della pittura...* cit., pp. 21-24 e, per le repliche del San Carlo Borromeo, A. Matteoli, *Due dipinti inediti del Bilivert*, in «Bollettino d'arte», 121, 2002, pp. 57-62.

<sup>19</sup> Condotte da Davide Bussolari, Diagnostica per l'arte Fabbri.

<sup>20</sup> [O. Fidani], [Notizie di Giovanni Biliverti], in F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno...*, VII, *Appendice*, a cura di P. Barocchi, Firenze 1975, pp. 74 e 78. L'opera compare tra «n.º 4 quadri grandi» come «S. Giovanni nel deserto, mano del Biliverti» in un inventario di casa Pucci redatto tra 1690 e 1694, trascritto da Gino Corti per il Getty Provenance Index.

<sup>21</sup> Cfr. A. Matteoli, *Una biografia inedita...* cit., p. 361, nota 89. Qualche cenno alla figura di Alessandro Pucci è in M. Cicconi, *Tra committenza e mercato dell'arte: il collezionismo di Jacopo di Lorenzo Salviati, Giovanni Bilivert e Alessandro Pucci*, in *Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via*, a cura di I. Miarelli Mariani, S. Pierguidi, M. Ruffini, Roma 2016, pp. 289-297.





fig. 14 - Seguace di Pietro Novelli, *Madonna delle grazie con bambino e i santi Rosalia e Giovanni Battista*, post 1637. Nicosia, Museo diocesano



fig. 15 - Pietro Novelli, *Madonna delle grazie con bambino e i santi Rosalia e Giovanni Battista*, 1637. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis

smesse dall'allievo Fidani allo stesso Baldinucci, «Fece ancora per detto signor Pucci un S. Giovanni Batista nel deserto, molto ben disegnato e colorito»<sup>20</sup>. Da legare a questa commissione, per l'esplicito rimando autografo ad Alessandro Pucci ai margini del foglio<sup>21</sup>, è un disegno con *San Giovanni battista nel deserto* conservato agli Uffizi<sup>22</sup> in cui il santo, pur caratterizzato da un'analogia torsione, è inserito in una più ampia ambientazione paesaggistica. È piuttosto nell'elenco serrato di opere di Bilivert che Francesco Bianchi, altro allievo del pittore, invia a Baldinucci che compare un soggetto più puntualmente identificabile con uno dei due Battista gemelli: «Fece un S. Giovanni Battista in atto di frappare frasca per dar mangiare all'agnello, e l'ebbe il signore Odoardo Porti-

nari»<sup>23</sup>. La pur sintetica descrizione appare così pertinente col suo «frappare frasca» da fare ipotizzare che questo possa essere il soggetto della tela di Nicosia e della Galleria Corsini, sebbene la cronologia del dipinto Portinari, per la collocazione nell'ordine delle opere del pittore nelle notizie di Bianchi, dovrebbe rimandare a una data più precoce sia del momento in cui si tende a collocare, intorno al 1634, la tela fiorentina<sup>24</sup>, sia del periodo più tardo di realizzazione del dipinto di Nicosia che, per le sfumature delicate e il chiaroscuro più morbido, sembrerebbe riconducibile ai primi anni Quaranta, quando, sulla scorta della fortuna di Francesco Furini, Bilivert si orienterà verso una tavolozza meno vivace e una pittura più sfumata soprattutto negli incarnati. La costante abitudi-

<sup>22</sup> Giovanni Bilivert, *San Giovanni battista nel deserto*, primo quarto del XVII sec., matita rossa, penna e inchiostro bruno su carta bianca, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe (inv. 2202 S).

<sup>23</sup> [F. Bianchi], [Notizie di Giovanni Bilivert], in F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno...*, VII, *Appendice*, cit., p. 67.

<sup>24</sup> Cfr. R. Contini, scheda n. 46, in *Id.*, *Bilivert. Saggio... cit.*, p. 110.

ne del pittore a replicare le proprie opere non esclude l'ipotesi.

Nello stesso periodo, campione siciliano di naturalismo è Pietro Novelli, forse il solo a comprendere la proposta di Caravaggio. Un caravaggismo che agisce solo da lontano richiamo, a date ben più tarde, in cui i modelli non sono più in via diretta quelli di Caravaggio ma quelli mediati attraverso il naturalismo dei caravaggeschi e di Jusepe de Ribera in particolare, in una prima fase sperimentato in tutta la sua crudezza e matericità, presto commisto a un classicismo che diventerà la vera cifra del pittore. Nell'ennese Novelli lascia nella seconda metà degli anni Trenta l'*Elezione di Mattia all'apostolato* (fig. 13), commissione del principe Niccolò Placido Branciforti<sup>25</sup> per la chiesa dei Cappuccini di Leonforte, una sapiente costruzione di direttrici spaziali e piani di profondità, in cui naturalismo caravaggesco e impostazione classicista convivono alla perfezione. Caravaggio continua a vivere in citazioni sparse sulla tela di Novelli, dal profilo di vecchio rugoso a destra ai piedi sporchi dell'apostolo in primo piano a sinistra; il materico fare riberesco si incarna in figure analiticamente realistiche segnate da ombre nette; ma la luce calda è ormai un raggio neoveneto che indora. La tela di Leonforte bene incarna insomma quanto vi scorgeva, con giudizio un po' dispregiativo, Di Stefano, quando scriveva di «accademia eclettica carracesca e caravaggesca al tempo stesso»<sup>26</sup>, riducendo un poco le più complesse componenti della pittura di Novelli a una – nei fatti inesistente – dicotomia tra classicismo e naturalismo.

Le stesse componenti si possono rintracciare nella *Madonna delle grazie con bambino e i santi Rosalia e*

*Giovanni Battista* di Nicosia (fig. 14; tav. 7), copia antica e parziale dell'analogo soggetto realizzato per l'Oratorio della Compagnia del Ponticello (fig. 15) e oggi custodito alla Galleria regionale di Palazzo Abatellis a Palermo, collocabile intorno al 1637. Poca l'attenzione dedicata al dipinto di Nicosia, presto riconosciuto come una copia della pala palermitana<sup>27</sup>, dato che sembra oggi confermato dalla mancanza di pentimenti emersa nel corso delle indagini diagnostiche, che hanno rivelato pure che la tela non è stata tagliata ed era quindi *ab origine* una versione parziale, mancante della parte inferiore rispetto all'originale<sup>28</sup>. Il confronto tra le due opere evidenzia nel dipinto di Nicosia certe durezze, più evidenti nelle anatomie, negli angeli in alto e nelle fisionomie, così come nei panneggi e nei drappi, dai contorni quasi incisi, e mostra un uso del colore ad ampie campiture più piatte che nell'originale, rispetto al quale perde, forse anche per ragioni di conservazione, trasparenze (come accade nel velo della Madonna) e iridescenze (come nell'oro del cielo, reso con un rosso bruno, come il velo).

L'opera palermitana, densa di rimandi a Van Dyck e a Ribera, è documento al contrario dell'immediata recezione da parte di Novelli dei risultati raggiunti dai due pittori e di due vie del naturalismo tanto diverse tra loro: l'una volta al recupero dal naturale dei valori cromatici e luminosi, giunta a Palermo in uno con l'invio della ben nota e fortunata pala dell'Oratorio del Rosario in San Domenico, l'altra condensata in quel "tremendo impasto" che dà corpo al realismo più crudo, che certamente Novelli ebbe modo di conoscere ben prima di quando è stato a lungo supposto, grazie a rapporti diretti con

<sup>25</sup> Sull'opera cfr. V. Scuderi, scheda II.51, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo, 10 giugno-30 ottobre 1990), Palermo 1990, p. 288.

<sup>26</sup> G. Di Stefano, *Pietro Novelli il Monrealese* (1939), catalogo delle opere a cura di A. Mazzé, Palermo 1989, p. 31.

<sup>27</sup> L'opera è ricordata quale copia in V. Abbate, scheda II.34, in *Pietro Novelli e il suo ambiente...* cit., p. 250.

<sup>28</sup> Cfr. *infra*, nota di restauro.

<sup>29</sup> Cfr. B. Mancuso, *L'arte signorile d'adoprare le ricchezze. I moncada mecenati e collezionisti tra Caltanissetta e Palermo (1553-1672)*, in *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*, a cura di L. Scalisi, Catania 2006, p. 112; V. Abbate, *Due opere, un*

fig. 16 - Jusepe de Ribera, *Martirio di san Bartolomeo*, 1626-1628. Nicosia, Museo diocesano



contesto, in *Pittura e mito. Due acquisizioni per Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra, a cura di V. Abbate (Palermo, 5 aprile-4 giugno 2006), Palermo 2006, pp. 13-52; V. Abbate, *Ribera per i Moncada e una ipotesi per il Monrealese a Napoli*, in *Pompa Magna. Pietro Novelli e l'ambiente monrealese*, catalogo della mostra, a cura di G. Davì, G. Mendola (Monreale, 24 aprile-25 giugno 2006), Regione Siciliana 2008, pp. 39-41.

<sup>30</sup> F. Bologna, *Battistello e gli altri*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra, a cura di F. Bologna (Napoli, 9 novembre 1991-19 gennaio 1992), Napoli 1991, p. 175, nota 180.

<sup>31</sup> V. Abbate, *Due opere, un contesto...* cit., p. 29.

Ribera e con le sue opere in casa Moncada a Palermo, e forse anche a Caserta, fin dal 1629<sup>29</sup>. Il naturalismo di Novelli, che appare notevolmente temperato, comporterà a sua volta conseguenze non da poco sui pittori attivi a Napoli nel quarto decennio del Seicento, proprio per l'introduzione da parte del siciliano di quei «moventi fiammingo-vandickiani che [...] determinarono la svolta pittoricistica e in sostanza la crisi del naturalismo»<sup>30</sup>.

Precedenti a questa crisi, se mai

vi fu, sono le opere di maggiore adesione agli esiti del linguaggio caravaggesco, rielaborati con più crudo realismo, di Jusepe de Ribera. Del pittore di origini spagnole rimane a Nicosia, dove giunge per peregrinazioni collezionistiche, attraverso la donazione testamentaria ottocentesca di monsignor Giovanni Cirino, con provenienza palermitana, il *Martirio di san Bartolomeo* (fig. 16), «culmine delle esperienze naturalistiche dell'artista»<sup>31</sup>.

Il rimando a Caravaggio, da cui

tutto ha origine, è questa volta finalmente evidente nella verità così come è, riprodotta sulla tela senza belletti o dissimulazioni. Nel carnefice e nelle teste dei due astanti è stato riconosciuto «quanto di più caravaggesco si possa osservare in una “storia con figure”»<sup>32</sup>, ma nel caravaggismo di Ribera non ci sono solo corpi con rughe o volti di estrema verità, c'è anche una tavolozza di bruni che fluisce dal nero profondo alle modulazioni del bianco e comprende il funzionamento del colore (o non colore) e della luce visto nelle opere del lombardo. La straziante scena di martirio è quasi congelata dal raggio improvviso che blocca l'attimo e che accentua il realismo anatomico, facendolo emergere dalle tenebre del fondo. L'opera è stata giustamente messa in rapporto con altre versioni dello stesso soggetto, che sono numerose nel percorso di Ribera, e in particolare con il *Martirio di san Bartolomeo* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze<sup>33</sup>, opera più complessa e probabilmente di poco successiva (1626-1630), cui l'accommuna l'enfasi data al panno bianco. Il dipinto di Nicosia più che a ridosso dell'incisione di Ribera di analogo soggetto eseguita a Napoli nel 1624 per il principe Emanuele Filiberto di Savoia, che ha indotto alcuni studiosi a proporre una cronologia più alta, intorno al 1625, va collegata a una serie di dipinti realizzati tra il 1626 e il 1630, in cui una volontà di sperimentazione spaziale spinge il pittore ad affidare al gesto ampio dell'apertura delle braccia una ricerca di tridimensionalità e profondità: dal *San Girolamo con l'angelo del Giudizio* di Capodimonte (1626), al suo gemello dell'Ermitage, datato 1626; dal citato Bartolomeo di Palazzo Pitti, al *San Sebastiano con le pie donne* pure

all'Ermitage, datato 1628.

Quali i tramiti per cui giunge a Nicosia l'opera di Ribera si chiedeva già nel 1990 Vincenzo Abbate<sup>34</sup>, lo stesso che ha poi proposto, ma in maniera alquanto sfumata, la suggestiva ipotesi di identificazione dell'opera con «l'hotro quatro grandi de S. Bartolome con el sayon quel esta desol(l)ando con corniz»<sup>35</sup> che compariva, ma senza alcun riferimento al pittore, nel *Libro della Guarda Ropa dela Casa del duque de Montalto* Luigi Guglielmo Moncada del 1628. Altrettanto suggestiva la coincidenza di un debito contratto con Gabriele Testa, pittore «de Civitate Nicosiae, in Regno Siciliae» e l'ipotesi di un pagamento con dipinti<sup>36</sup>, da escludere però per cronologia, risalendo l'episodio all'inizio del soggiorno romano del pittore (1613-1616). Le vie sono invece quelle di un collezionismo che vede già tra Seicento e Settecento le aristocrazie dell'isola interessate a dipinti di tanto spinto naturalismo e che conducono l'opera nella ricca pinacoteca della famiglia dei principi Filangeri di Cutò, nel palazzo palermitano in parte acquisito nell'Ottocento, insieme agli arredi, dai Cirino di Nicosia che così acquisiscono l'opera di Ribera in uno con la novellesca *Madonna con i santi Rosalia e Giovanni* e un *Martirio di san Sebastiano* attribuito a Salvator Rosa, oggi tutti al museo diocesano<sup>37</sup>, a esibire alcuni dei diversi esiti delle correnti naturalistiche del Seicento a confronto.

<sup>32</sup> T. Viscuso, scheda n. 43, in *IX Mostra di opere d'arte restaurate*, Palermo 1974, p. 136, che individua però una «donna ammantata» nell'uomo barbuto sul fondo.

<sup>33</sup> Cfr. N. Spinosa, *L'opera completa del Ribera*, Milano 1978, scheda n. 35, p. 97; ripreso anche in G. Barbera, *Appunti su un Martirio di san Bartolomeo del Ribera a Nicosia*, in *Interventi sulla «questione meridionale»*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 175-177, che insiste anche sul confronto con l'incisione di uguale soggetto realizzata da Ribera nel 1624, già richiamata da T. Viscuso, scheda I.5, in *Pietro Novelli e il suo ambiente...* cit., p. 150.

<sup>34</sup> V. Abbate, *Quadriere e collezionisti palermitano del Seicento*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis...* cit., p. 39.

<sup>35</sup> La voce dell'inventario è citata in V. Abbate, *Due opere, un contesto...* cit., p. 27. L'ipotesi è dubitativamente accolta anche in N. Spinosa, scheda A72, in *Ribera. L'opera completa*, Napoli 2006, p. 288. Si noti però che nello stesso inventario un *San Francesco* – una delle opere che Novelli avrebbe visto in Sicilia alquanto precocemente – è esplicitamente ricondotto alla mano di Ribera.

<sup>36</sup> Cfr. T. Viscuso, scheda I.5, in *Pietro Novelli e il suo ambiente...* cit., p. 150.

<sup>37</sup> Sull'acquisizione delle opere da parte della famiglia Cirino cfr. S. Gioco, *Nicosia Diocesi*, Catania 1972, pp. 154, 157.

# La *Flagellazione* di Giovan Battista Li Volsi a Nicosia

di Paolo Russo

Quella dei Li Volsi di Nicosia, Giovan Battista (1550-1576 ca - ante 1623) e il figlio Stefano (1606-post 1657), è una tra le officine artistiche siciliane di maggior conto della prima età moderna in Sicilia, e tra le più feconde, specializzata nella produzione di manufatti in legno. La loro attività, compresa tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento, si attesta su una vasta area, che dalla zona interna dell'isola si estende alla regione costiera settentrionale, tra i monti Erei, le Madonie e i Nebrodi occidentali.

L'abbondante diffusione delle loro opere risulta tuttavia inversamente proporzionale alla scarsa fortuna critica dei due scultori, per quanto ampiamente celebrati dalla letteratura municipalistica<sup>1</sup>.

Delle opere uscite dalla bottega nicosiana, o ai due scultori comunque riconducibili, si è raccolto nel corso del tempo un *corpus* di poco meno di una cinquantina di testimonianze d'intaglio e di statuaria in legno. Di queste ad oggi risultano sopravvissuti soltanto trentanove esemplari. Appena una ventina sono le opere documentate, per il resto si tratta di attribuzioni, più o meno condivisibili. Rientra nel novoro il gruppo ligneo della *Flagellazione* proveniente dalla chiesa di San

Francesco d'Assisi a Nicosia, oggi nel locale Museo Diocesano, del quale si è appena concluso il restauro (fig. 1 e tav. 5)<sup>2</sup>.

L'opera va così ad aggiungersi a quel campione rappresentativo del catalogo delle opere dei due scultori restaurate nell'ultimo ventennio, su perizia o sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza di Enna, e consistente in una decina di statue dipinte. Dal confronto incrociato tra i risultati dei restauri con i dati dell'osservazione diretta delle opere ancora *in situ*, gli esiti della ricerca archivistica e gli studi storico-artistici, sono emerse utili informazioni concernenti aspetti specifici dell'industria lignea policroma della bottega, che vanno dall'approvvigionamento della materia prima alla struttura costruttiva della statua, al sistema decorativo, mostrando una certa continuità con i procedimenti tecnici medievali<sup>3</sup>.

Così, brevemente, limitando l'osservazione al gruppo della *Flagellazione* di Nicosia, si è accertato, per esempio, che esso è intagliato in legno di pioppo, come già numerose altre sculture uscite dalla bottega dei LiVolsi padre e figlio - quali il gruppo della *Pietà* nella chiesa del Santissimo Salvatore, il *San Michele Arcangelo* e il *San Biagio* nelle omo-

<sup>1</sup> Cfr. riassuntivamente P. RUSSO, *L'Autunno del Rinascimento in Sicilia. Gli scultori Giovanni Battista e Stefano Li Volsi da Nicosia*, Messina 2014, con bibliografia precedente; e spec. sulla fortuna critica, *ivi*, pp. 13-20.

<sup>2</sup> Cfr. *infra* nota di restauro n. 5 e tav. 5.

<sup>3</sup> Si veda P. RUSSO, *Testimonianze sulla produzione delle statue in legno dipinte e dorate in Sicilia al principio del Seicento. Un caso di studio*, in "Napoli Nobilissima", ser. VII, vol. VI, fasc. III, settembre-dicembre, 2020, pp. 21-33.



nime chiese, e, con l'eccezione delle braccia in legno di noce, la statua dell'*Angelo custode* nella chiesa di Santa Maria Maggiore, statue tutte a Nicosia<sup>4</sup>.

Relativamente al sistema costruttivo, la lavorazione del gruppo della *Flagellazione* si discosta dalla modalità riscontrata in tutte le altre statue prodotte dall'officina nicosiana, dove prevale il ricorso alla tecnica trecentesca dello svuotamento del tronco, utilizzata fin dal Medioevo allo scopo di alleggerire le statue in vista del loro uso processionale, prevenendo nel contempo, con l'asportazione del midollo, il rischio di fenditure provocate dai naturali movimenti del legno massiccio. Qui, invece, lo scultore, probabilmente anche in ragione delle dimensioni

ridotte delle figure, preferisce intagliare queste ultime nel legno massiccio, sottoposto ad una corretta stagionatura. Le parti più sporgenti delle figure sono quindi lavorate separatamente e poi assemblate, in considerazione dei limiti dimensionali del tronco, non sufficiente a contenere l'intera figura nella sua articolazione nello spazio, come riscontrato negli altri prodotti statuari. In particolare, gli elementi aggiunti, quali le braccia dei due sgherri, sono assemblati con il sistema di incastro a tenone e mortasa, tra i più ricorrenti in falegnameria, rafforzato da chiodi e colla animale (figg. 2-3).

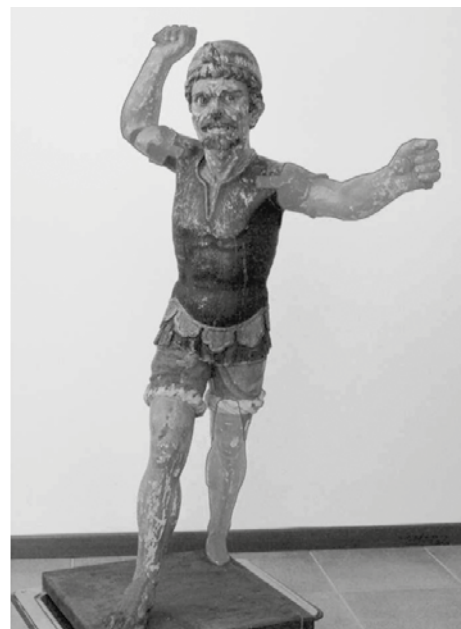
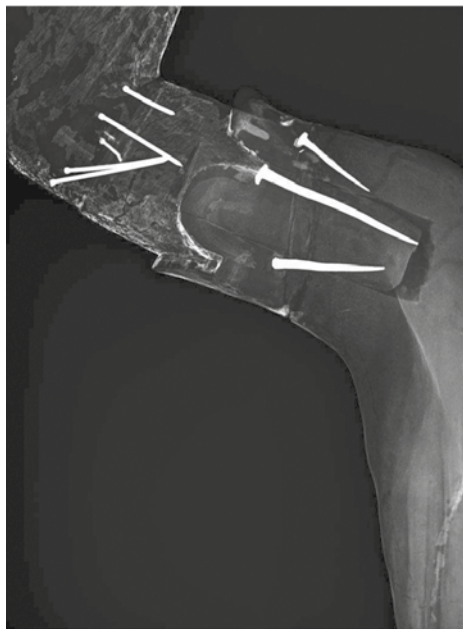
Quanto alla decorazione pittorica, nella definizione del perizoma del Cristo ritroviamo lo stesso pro-

fig. 1 - Giovan Battista Li Volsi, *Flagellazione*, ante 1607, Nicosia, Museo Diocesano, prov. dalla chiesa di San Francesco d'Assisi

<sup>4</sup> Ivi, pp. 22-23. Le indagini scientifiche del gruppo della *Flagellazione* sono state rese possibili grazie alla generosa disponibilità della Università della Tuscia, e in particolare grazie all'interessamento della professoressa Manuela Romagnoli, che qui si ringrazia.

fig. 2 - Giovan Battista Li Volsi, *Flagellazione*, Nicosia, Museo Diocesano, prov. dalla chiesa di San Francesco d'Assisi (particolare, l'ancoraggio del braccio sinistro del flagellante 2 visto ai raggi X)

fig. 3 - Giovan Battista Li Volsi, *Flagellazione*, Nicosia, Museo Diocesano, prov. dalla chiesa di San Francesco d'Assisi (le parti lignee ancorate ai tronchi principali)



cedimento tecnico utilizzato per la fastosa rappresentazione degli abiti negli altri numeri del catalogo livoliano Essa è realizzata con largo ricorso all'oro e l'impiego dello *sgrafito*. Per quanto correntemente, e anacronosticamente, rubricata sotto la voce dell'*estofado dorato*, per via della stretta affinità con la decorazione della statuaria lignea policroma in uso in Spagna e nei paesi di influenza iberica, la tecnica dello *sgrafito*, così denominata nelle carte d'archivio, consiste nel "grattare" via con uno strumento a punta parte del colore precedentemente steso sopra la doratura secondo un disegno ornamentale che riproduce nel legno i motivi delle stoffe preziose (procedimento illustrato alla fine del Trecento da Cennino Cennini nel suo *Libro dell'Arte*)<sup>5</sup>.

Il procedimento di lavorazione degli abiti delle statue confezionate dall'*atelier* nicosiano è puntualmente descritto nell'atto relativo alla consegna della statua di *San Michele Arcangelo*, opera di Stefano Li Volsi destinata alla chiesa madre di Caltanissetta. Vi si dice che il simulacro

verrà «dorato, sgrafito» e «picato», cioè inciso con l'impiego di punzoni<sup>6</sup>.

Nel gruppo della *Flagellazione* si osserva inoltre il particolare della policromia stesa sulla tela incollata al supporto ligneo, motivo che richiama l'antico procedimento tecnico dell'incamottatura, costantemente utilizzato nelle botteghe medievali per la produzione delle statue dipinte.

Fissati, sia pure per cenni, gli aspetti materiali caratterizzanti il gruppo ligneo della *Flagellazione*, in rapporto alla tecnica in uso nella bottega dei Li Volsi, aggiungo alcune rapide osservazioni di carattere storico e iconografico, in attesa di studi più approfonditi<sup>7</sup>.

Tra le fonti, tutte concordi nel ricordarne la provenienza dalla locale chiesa dei minori conventuali di san Francesco, di cui oggi non resta che il bel portale (fig. 4)<sup>8</sup>, e l'attribuzione a Giovan Battista Li Volsi, spicca la testimonianza di Bartolomeo Provenzale. Nel giudizio del canonico della chiesa cattedrale di san Nicolò a Nicosia, autore al tramonto

<sup>5</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>6</sup> Ivi, p. 29; P. RUSSO, *L'Autunno del Rinascimento*... cit., pp. 99-100.

<sup>7</sup> Per una trattazione più estesa, cfr. ivi, pp. 54-60.

<sup>8</sup> Ivi, p. 55 e nota 15.



fig. 4 - Nicosia, chiesa dei minori conventuali di San Francesco, Portale

del Seicento di una storia della città, edita postuma, è rappresentato il “punto di vista” del pubblico devoto al cospetto dell’opera di Giovan Battista Li Volsi. La verisimiglianza della rappresentazione scultorea della Flagellazione di Cristo «muove a pietà lo stesso finto sasso a cui è legato - scrive Provenziale -: la fierezza ne’

manigoldi è così vivamente espressa, che fa atterrire un cuore che non ha della stessa morte timore»<sup>9</sup>. Si rileva cioè, in pieno clima controriformistico, il coinvolgimento emotivo dello spettatore.

Il soggetto, raffigurato in scala più piccola del naturale (l’altezza massima è quella del flagellante imberbe,

<sup>9</sup> B. PROVENZALE, *Nicosia città di Sicilia Antica...* (1695), ms. Nicosia, Biblioteca Comunale, s.n.c.; ma vedi ora IDEM, *Nicosia: città di Sicilia, antica, nuova, sacra e nobile*, 2 voll., a cura di S. Lo Pinzino, G. D’Urso, S. Casalotto, Assoro 2015, vol. I, p. 21.



fig. 5 - Flagellazione, da Jerome Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines...* Antuerpiae, tip. Martin Nuyts, 1593

fig. 6 - Flagellazione, da Jerome Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines...* Antuerpiae, tip. Martin Nuyts, 1593, particolare



di un metro e mezzo), è tratto dalla narrazione della Passione di Cristo, e corrisponde al momento prima della Crocifissione. L'episodio è citato nei vangeli, ma non in tutti. Precisamente nei vangeli di Matteo, Marco e Giovanni, non in Luca. La composizione, in buona sostanza, come già osservato in altro luogo, traduce in figura, plasticamente, l'immagine illustrata correntemente nella letteratura religiosa del periodo<sup>10</sup>. Si può citare ad esempio la tavola tratta da una tra le più fortunate edizioni illustrate tardo cinquecentesche dei vangeli: l'*Evangelicae Historiae Imagines* del gesuita Jerome Nadal (1507-1580) pubblicata postuma ad Anversa nel 1593, sorta di versione moderna della medievale *Biblia pauperum*, e come questa con finalità di catechesi per immagini destinata ad un più largo pubblico (figg. 5-6)<sup>11</sup>. La *Flagellazione*, più esattamente, si colloca dopo la scena in cui Cristo è condotto nuovamente nel pretorio davanti al governatore Pilato, e prima della *Incoronazione di spine*.

Vale qui ribadire un aspetto legato alla fruizione del gruppo ligneo come immagine di meditazione. La sua composizione appartiene cioè al genere di quelle immagini concepite a supporto della preghiera, ossia dell'orazione visiva, e specificamente per la contemplazione del mistero della Passione. Lo stretto rapporto tra finzione e realtà nella rappresentazione artistica, che si sviluppa su un registro empatico, di coinvolgimento emotivo dello spettatore, fino alla identificazione di questi con le "dramatis personae" nella scena raffigurata, e la sua conseguente riattualizzazione, come denunciato dallo stesso Provenzale, è corroborato dalla letteratura devozionale circolante nel periodo.

Al riguardo, tra i cosiddetti "libri devoti" maggiormente presenti al tempo nelle biblioteche francescane di Sicilia erano, per esempio, le *Meditationes vitae Christi*. Un'operetta risalente alla prima metà del Trecento, la cui grande fortuna non si esaurì in età medievale, continuando

<sup>10</sup> Cfr. più diffusamente, cfr. P. RUSSO, *L'Autunno del Rinascimento*... cit., pp. 57-60.

<sup>11</sup> *Evangelicae historiae imagines ex ordine Evangeliorum, quae toto anno in Missae sacrificio recitantur...*, in *Adnotationes et meditationes in Euangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur; cum euangeliorum concordantia historiae integritati sufficienti...* Auctore Hieronymo Natali Societatis Iesu theologo, Antuerpiae, tip. Martin Nuyts, 1593. Le magnifiche tavole, incise a bulino, raffiguranti i principali episodi della vita di Gesù, sono opera dei maestri fiamminghi Marten de Vos, Hans e Adriaen Collaert, Jerome and Anton Wierix, Karel van Mallery, realizzate sui disegni di Bernardino Passeri.



fig. 7 - Giovan Battista Li Volsi, *Flagellazione*, 1607 ca., Castel di Lucio, chiesa madre

ad esercitare una profonda influenza sulle arti figurative<sup>12</sup>. Il Monastero di Montesalvo dei minori della riforma di Enna, ad esempio, possedeva una delle tante volgarizzazioni del codice latino risalenti alla metà del Cinquecento, oggi conservato presso la locale biblioteca comunale<sup>13</sup>.

Nella cruda descrizione della scena della *Flagellazione* della versione in siciliano del trattatello ascetico, in cui Cristo è condotto al cospetto di Pilato, che «cumandau a li soy munteri ki lu fragillassiru», e viene quindi «spuglatu nudu et ligatu ad una culonna di marmura et chinghatu cum virgki asprissimamenti» (64/84), l'autore, si rivolge direttamente al lettore «servu di Christu», esortandolo a prestare attenzione alla narrazione de «la meditacioni di kista dulchissima vita et amarissima passioni di Christu» (64,4), proprio

«comu chi fussi presenti in la sua passione» (64, 18-19)<sup>14</sup>. Che è quanto accadeva nella versione dell'ecclesiastico di Nicosia nel Seicento, posto di fronte alla composizione di Giovan Battista Li Volsi.

Qui è sufficiente rilevare lo stretto rapporto tra testo e immagine conformemente alle consuetudini della società del tempo. Relativamente all'esperienza e alle forme di vita religiosa, lo scultore propone una visualizzazione esteriore della scena della *Passione* a supporto del processo di visualizzazione interiore del pubblico devoto durante gli esercizi spirituali, vale a dire della sua immaginazione. La sua traduzione plastica ha il carattere da *tableau vivant*. Analogamente alla descrizione letteraria, nel gruppo di Nicosia il Cristo ripiega e ostenta il torso nudo al brutale supplizio

<sup>12</sup> *La circolazione libraria tra i francescani di Sicilia*, a cura di D. Ciccarelli, 2 voll., Palermo 1990, vol. II, pp. 679-689, 745-746, 813-813. Cfr. *Iobannis de Caulibus Meditationes vite Christi, olim S. Bonaventuro attributae*, cura et studio M. Stallings-Taney, Turnholti, Typographi Brepols editores pontificii, 1997, con bibliografia precedente, pp. IX-XXIII; cfr. anche G. Petrocchi, *Ascesi e mistica trecentesca*, Firenze 1957, pp. 41-83; C. CARGNONI, *Due e Trecento. Alle origini della spiritualità italiana*, in C. CARGNONI, A. GENTILI, M. REGAZZONI, P. ZOVATTO, *Storia della spiritualità italiana*, Roma 2002, pp. 88-90; G. ZARRI, *Libri di spirito. Editoria religiosa in volgare nei secoli XV-XVII*, Torino 2009, p. 113.

<sup>13</sup> *Meditationi devotissime di santo Bonaventura Cardinale fondate sopra la passione del nostro signore Iesu Christo. novamente hystoriate... in lingua Toscha corrette*, Vinegia, per Francesco Bindoni e Mapheo Pasini compagni, 1547, Enna, Biblioteca Comunale, Cinq. 34.1.26, versione ridotta in volgare del celebre libretto.

<sup>14</sup> *Meditationi di la vita di Christu*, a cura di G. Gasca Queirazza, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2008, pp. 207-208, 216. Si tratta di un codice cartaceo proveniente dal convento agostiniano di San Giovanni a Carbonara, dove è documentato fin dal 1552, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli (Ms. XII F 13).

fig. 8 - *Cristo alla colonna*, Troina, chiesa di San Matteo, prov. chiesa di Santa Lucia

fig. 9 - *Cristo alla colonna*, Troina, chiesa di San Matteo, prov. chiesa di Santa Lucia, particolare

inferto con selvaggia ferocia dai due aguzzini (fig. 10), supplizio che mostra di accettare con infinita pazienza: «Sustinia plagki supra plagki et fractura di carni supra fractura, perfina ki incixiu a li carnifichi di flagellarilu» (64, 86)<sup>15</sup>.

Quando, allora, fu intagliata questa potente immagine di pietà? Della sua cronologia relativa è documento indiretto la commissione nel 1607 a Giovanni Battista di un gruppo di analogo soggetto, ancora oggi custodito nella chiesa madre di Castel di Lucio (fig. 7). Il gruppo di Nicosia è citato infatti quale modello da seguire nel contratto di allogazione della *Flagellazione* di Castel di Lucio, la cui data costituisce dunque valido *antequem*<sup>16</sup>. Ad ogni modo, la *Flagellazione* di Castel di Lucio, che riproduce in scala maggiore la composizione di Nicosia, si mostra essere priva della forza espressiva e del vigore plastico del modello. L'intaglio delle figure dei due "manigoldi" e del Cristo, dalle pose bloccate, le espressioni caricate e le forme appesantite da una sorda policromia, è una debole replica stereotipata dell'originale.

A questo proposito, in conclusione, a significare come il catalogo di Giovan Battista Li Volsi sia invero ancora aperto a nuove acquisizioni, vorrei qui segnalare a titolo di esempio un'altra versione inedita del Cristo flagellato presente nel territorio. A Troina, attualmente nella chiesa di San Matteo, ma proveniente dalla locale chiesa di Santa Lucia, si conserva una statua raffigurante *Cristo alla colonna* (senza i due flagellanti) (figg. 8-9). L'opera, che è stata recentemente restaurata, mostra non poche affinità con la statua di analogo soggetto facente parte del gruppo oggi al museo diocesano di



Nicosia. Vale la pena ricordare che proprio a Troina è documentata la presenza di Giovan Battista Li Volsi, sulla base di una carta d'archivio risalente al 1602, relativa a pagamenti allo scultore per una statua lignea raffigurante *San Marco*, attualmente irreperibile<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Ivi, p. 217.

<sup>16</sup> P. RUSSO, *L'Autunno del Rinascimento*... cit., pp. 45-46, con bibliografia precedente, e p. 57 nota 16.

<sup>17</sup> Ivi, p. 45 e nota 24.



fig. 10 - Giovan Battista Li Volsi, *Flagellazione*, ante 1607, Nicosia, Museo Diocesano, prov. dalla chiesa di San Francesco d'Assisi

# Due sculture lignee del Settecento tra Napoli e Palermo: l'*Immacolata Concezione* di Piazza Armerina e il *San Michele Arcangelo* di Cerami

di Salvatore Anselmo

<sup>1</sup> Per la committenza in Sicilia si rimanda a V. ABBATE, *La grande stagione del collezionismo. Mecenate, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*, Palermo 2011 (Piccola Biblioteca d'Arte, 13) e R.F. MARGIOTTA, *Beni mobili. Patrimonio artistico e committenti in Sicilia dalle fonti d'archivio tra XVI e XIX secolo*, Palermo 2020 (Artes, 23).

<sup>2</sup> Per una panoramica generale sulla produzione artistica e sulla storia dell'Isola del Settecento si veda *La Sicilia nel Settecento*, atti del convegno (Messina, 2-4 novembre 1981), I-II, Messina 1986; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le province, la Sicilia*, Roma 2009, (Saggi, storia e scienze sociali), V, pp. 592-645 e A. GIUFFRIDA, *La Sicilia del Settecento tra Riformismo e conservatorismo, in Argenti e cultura rococò nella Sicilia occidentale 1735-1789*, catalogo della mostra, a cura di S. Grasso e M.C. Gulisano con la collaborazione di S. Rizzo (Lubecca, St. Annen, Museum, 21 ottobre 2007-6 gennaio 2008), Palermo 2008, pp. 17-21 e *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo. Stili e tendenze europee nella Sicilia dei Viceré*, atti del convegno internazionale di studi (Palermo, 10-12 novembre 2005) a cura di M. Guttilla, Palermo 2009.

<sup>3</sup> Si veda P. RUSSO, *Scultura in legno nella Sicilia centro-meridionale. Secoli XVI-XIX*, Messina 2009 (Analecta, 18), p. 308 che data l'opera agli inizi del XIX secolo.

<sup>4</sup> Per i due autori citati si consulti F. ARUANO, *Francesco Antonio Picano*, in *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata a ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra, a cura di E. Acanfora (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 24 luglio-5 settem-

Gli studi condotti negli ultimi decenni sul patrimonio storico-artistico dell'entroterra siciliano hanno rivelato, ormai, come la committenza, sia ecclesiastica sia nobiliare, talvolta con il notevole apporto del popolo, si sia indirizzata, nel corso dei secoli, ad architetti, pittori, scultori, orafi, argentieri, tessitori e ricamatori, attestati non solo nell'*hinterland* ma, soprattutto, nelle più grandi città dell'isola, in particolare a Palermo, e talvolta, anche nei capoluoghi delle altre regioni italiane, dalla Lombardia alla Toscana, dal Lazio alla Liguria fino alla Campania, territori con cui la Sicilia intrattenne rapporti commerciali e di conseguenza culturali.

Il vivo segno di un colto e raffinato mecenatismo, aggiornato sulle principali istanze culturali circolanti nel sud Italia, risiedeva, almeno quello nobiliare, nei sontuosi palazzi delle grandi città, come Palermo, e, seppur sporadicamente, nei feudi dell'entroterra<sup>1</sup>.

La committenza, nel nostro caso, esigeva opere d'arte sia figurative che decorative in un secolo quale il Settecento, periodo in cui si assistette al rinnovamento, talvolta anche radicale, con la conseguente perdita di prodotti artistici medie-

vali e rinascimentali, di edifici chiesastici, in particolare Chiese Madri e Cattedrali<sup>2</sup>.

Da un'anonima bottega campana, su esplicita richiesta di un sovvenzionatore certamente esigente e ancora, purtroppo, da individuare, proviene l'*Immacolata Concezione* della navata centrale del Duomo di Piazza Armerina, scultura lignea policroma che, nota alla storiografia locale<sup>3</sup>, è il prodotto di un anonimo artista napoletano (fig. 1, tav. 12). Difficile, purtroppo, risulta l'individuazione dell'autore del simulacro, il quale, per l'adesione a stilemi barocchi, è da datare al quarto-quinto decennio del Settecento. La datazione è confermata, ad esempio, dall'accostamento con le diverse *Immacolate* eseguite in questo secondo quarto di secolo dagli artisti partenopei, come quelle approntate da Francesco Antonio Picano (1678-1743) o da Francesco del Vecchio (doc. 1744-1773), la produzione artistica dei quali, ultimamente, grazie ai fruttuosi studi, si va meglio delineando<sup>4</sup>.

La Donna *sine macula* siciliana, che ripete un fortunato archetipo iconografico della *Tota pulchra* attestato nella coeva produzione pittorica partenopea di derivazione iber-



rica<sup>5</sup>, è effigiata con le mani giunte, viso verso l'alto, collo lungo, simbolo di verginità e invenzione del Parmigianino (1503-1540)<sup>6</sup>, falce lunare e demone zoomorfo sotto i piedi, secondo, quindi, l'Apocalisse (12,1). Il suo piombato portamento è spezzato, oltre che dal cercine svolazzante, dal vibrante e crespo mantello blu, il cui lembo cascante dal braccio rievoca quello dei dipinti immacolatistici di Bartolomè Esteban Murillo (1617-1682), come comprova l'*Immacolata* di "Squillace" del 1670 del Gosudarstvennyj Muzej Ermitaž di San Pietroburgo<sup>7</sup>. La *Purissima* isolana, nella sua composizione sintattico-espressiva, dichiara i caratteri della produzione lignea partenopea che si concretizzano in simulacri dal forte impatto emotivo, tutti, perlopiù, contraddistinti da un marcato realismo plastico e da una maggiore attenzione al dato naturalistico. Le opere napoletane possiedono, inoltre, analogamente a quelle isolane, talvolta aspetti di serialità, ma anche iconografie, gesti, fisionomie e panneggi talmente fedeli ai modelli imposti e graditi dalla committenza, tanto da

fig. 1 - Ignoto scultore napoletano, *Immacolata Concezione*, quarto-quinto decennio del XVIII secolo, Piazza Armerina, Cattedrale

fig. 2 - Ignoto scultore napoletano, *Immacolata Concezione*, quarto-quinto decennio del XVIII secolo, Piazza Armerina, Cattedrale, particolare

bre 2010), Firenze 2009, pp. 288-289; G.G. BORRELLI, scheda n. 2.9, in *Ritorno al barocco da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra, a cura di N. Spinosa (Napoli, Museo Capodimonte, Certosa e Museo di San Martino, Castel Sant'Elmo, Museo Pignatelli, Museo Duca di Martina, Palazzo Reale, 12 dicembre 2009-11 aprile 2010), I-II, Napoli 2009 (Storia e Civiltà), II, p. 36 ed E. VALCACCIA, *Scultura lignea del Settecento a Napoli. Nuovi spunti e proposte*, Napoli 2018, pp. 31-34, 49-57 con precedente bibliografia.

<sup>5</sup> Si veda a riguardo E. MÅLE, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia Spagna Fiandra*, Paris-Milano 1984 (ed. originale *L'art religieux après le concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVI siècle et du XVIII siècle*, Paris 1932), trad. di M. Donvito, pp. 52-53; M. MORETTI, *La "Concezione di Maria in Spagna: profili storici e iconografici"*, in *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, catalogo della mostra, a cura di G. Morello, V. Francia, R. Fusco (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 11 febbraio-13 maggio 2005), Milano 2005, pp. 79-89; *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, a cura di A. Anselmi, Roma 2008 e *Intacta María. Política y religiosidad en la España barroca unblemished mary. Politics and religiosity in Baroque Spain*, catalogo della mostra, a cura di P. González Tornel (Muse de Bellas Artes de Valencia, 30 novembre 2017), Valencia 2017. Per la pittura del Settecento a Napoli si rimanda a N. SPINOSA, *La pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al rococò*, Napoli 1993, I; M.A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997 (Voci del tempo, 3) e A. DELLA RAGIONE, *Pittori napoletani del Settecento. Aggiornamenti ed inediti*, Napoli 2010.

<sup>6</sup> S. COLONNA, scheda n. 65, in *Una donna vestita....*, cit., p. 230.

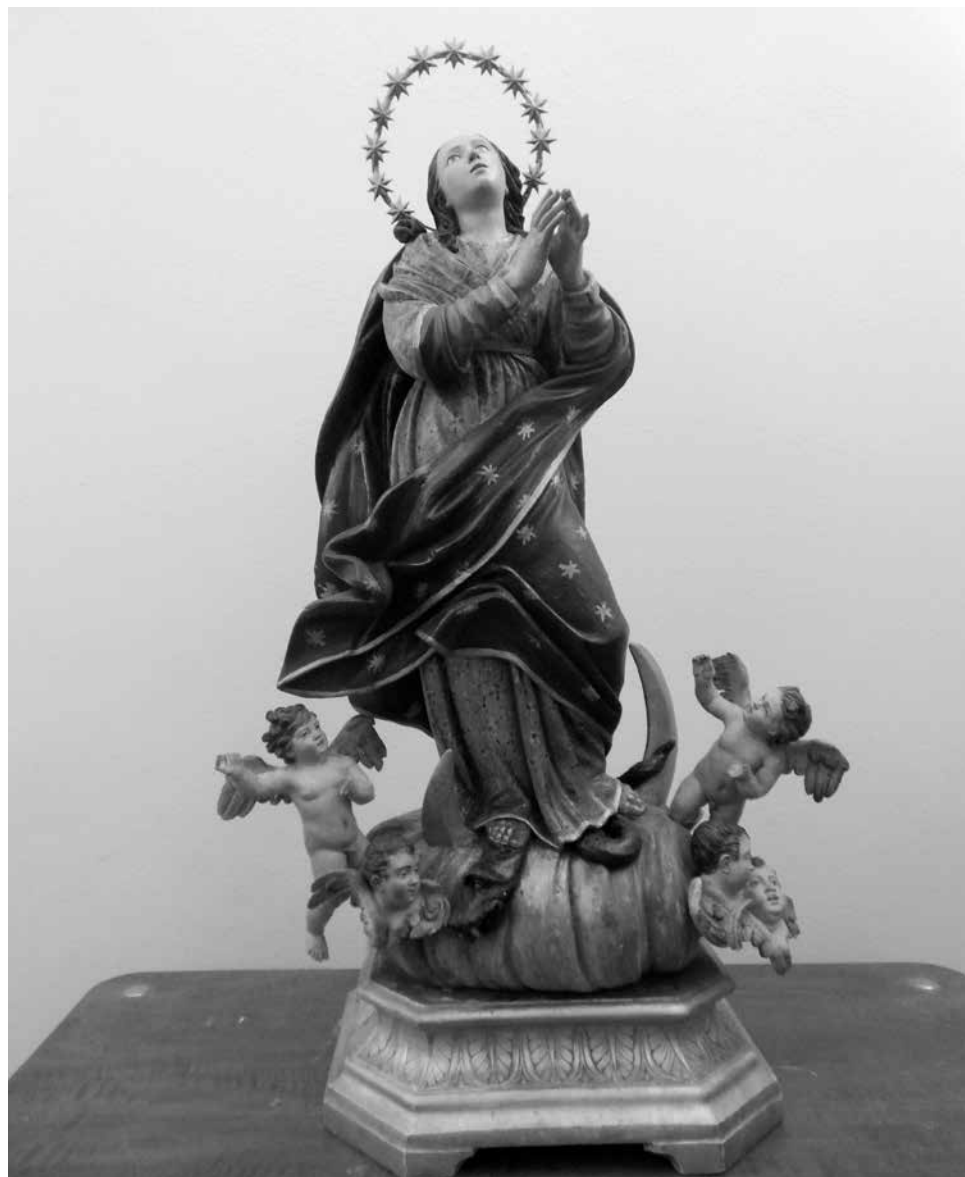
<sup>7</sup> V. FRANCIA-R. FUSCO, scheda n. 72, in *Una donna vestita....*, cit., pp. 244-245.

fig. 3 - Ignoto scultore napoletano, *Immacolata Concezione*, primo quarto del XVIII secolo, Troina, Museo Civico, già collezione famiglia Pintaura (foto Anselmo Salvatore)

<sup>8</sup> L'osservazione, in merito alle opere napoletane, è di R. CASCIARO, *Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo*, in *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, atti del seminario internazionale di studi (Lecce, Museo Provinciale "S. Castromedio", 25-26 maggio 2007), a cura di R. Casciaro, Lecce 2007 (Dip. Beni arti storia sez. saggi e testi, 2), p. 222.

<sup>9</sup> A riguardo si veda *Ibidem* e L. GAETA, "... colorite e miniate al naturale": vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento, in *La statua e la sua pelle...*, cit., pp. 199-210.

<sup>10</sup> R. CASCIARO, *Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, catalogo della mostra, a cura di R. Casciaro, A. Cassiano (Lecce, chiesa di San Francesco della Scarpa, 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), Roma 2007, pp. 69-70. Per la produzione degli autori citati si rimanda, tra i numerosi testi, a G.G. BORRELLI, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli 2005, pp. 18-28; R. CASCIARO, *Napoli vista da fuori...*, in *Sculture di età barocca...*, cit., pp. 60-69; L. GAETA, *Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali*, in *Sculture di età barocca...*, cit., pp. 87-104; I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma 2008, pp. 94-149, 181-223; F. ARUANO, *Pietro Patalano*, M.V. FONTANA, *Giacomo Colombo e Nicola Fumo*, in *Splendori del barocco...*, cit., pp. 286-287, 278-279, 283-284 e G. MEROLA, *Officine di scultura tra Napoli e Spagna. Nicola Fumo e gli scultori in legno tra Sei e Settecento*, Roma 2021 (Vedere e rivedere. Colonna di studi di storia dell'arte, 6).



renderne faticosa l'individuazione dell'autore o della bottega<sup>8</sup>. Alcune sculture di questa regione si contraddistinguono per una maggiore ricchezza cromatica del panneggio, nel caso in esame, però, essa è affidata a più semplificate e cadenzate soluzioni fitomorfe<sup>9</sup>. Il simulacro di Piazza Armerina, i cui putti alla base con ali frastagliate ne confermano ancora la fattura extra isolana (fig. 2), è, dunque, il prodotto di un anonimo autore napoletano ancora da individuare e non circoscritto alle più emergenti figure partenopee di Pietro (1664-

1737) e Gaetano (1654-post 1699) Patalano, Nicola Fumo (1645-1725) e Giacomo Colombo (1662-1731), autori le cui opere furono richieste sia nel viceregno sia in Spagna tra la fine Sei e i primi decenni del Settecento<sup>10</sup>. Il linguaggio artistico degli ultimi due scultori, a conferma della circolazione di stilemi simili tra le varie botteghe napoletane, è stato individuato nella piccola *Immacolata Concezione* del Museo Civico di Troina (En) (fig. 3), proveniente dalla collezione della famiglia Pintaura, correttamente ricondotta a scultore



figg. 4-5 - Filippo Quattrocchi (attr.), *San Michele Arcangelo*, ultimo ventennio del XVIII secolo, Cerami, Chiesa Madre, recto e verso (foto Loris Panzavecchia)

fig. 6 - Filippo Quattrocchi (attr.), *San Michele Arcangelo*, ultimo ventennio del XVIII secolo, Cerami, Chiesa Madre, particolare (foto Loris Panzavecchia)



<sup>11</sup> S. F. VENEZIA, P. GIAN SIRACUSA, *Un disegno organico di civiltà e sviluppo*, in *Quaderni del Mediterraneo. Studi e ricerche sui beni culturali italiani*, a cura di P. Giansiracusa, n. 19, Siracusa 2019, pp. 32-33.

<sup>12</sup> Per la presenza di sculture lignee partenopee in Sicilia si rimanda a T. FITTIPALDI, *Scultura Napoletana del Settecento*, Napoli 1980, *passim*; A. CUCCIA, scheda n. 15, in *Restauri & Ricerche. Opere d'arte nelle provincie di Siracusa e Ragusa*, catalogo della mostra, a cura di G. Barbera, (Siracusa, 1999), Siracusa 1999, pp. 70-75; S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni e la scultura lignea nelle Madonie*, Palermo 2009 (Quaderni dell'Osservatorio per le Arti Decorative Maria Accascina, 1), pp. 130-138; P. RUSSO, *Scultura in legno...*, 2009, pp. 68-69; S. ANSELMO, *La scultura lignea del Settecento nella Sicilia occidentale tra importazioni da Napoli e scuole locali*, in «Napoli Nobilissima. Rivista di arti, filologia e storia», VII, LXXIX, vol. VIII, 1, gennaio-aprile 2022, pp. 49-64 ed IDEM, *Legni mediterranei. Simulacri intagliati nella Sicilia del Settecento*, saggio introduttivo di R. Casciaro, in corso di pubblicazione.

<sup>13</sup> Per le opere citate si veda T. FITTIPALDI, *Scultura Napoletana...*, cit., p. 198; C. PATERNA, in *Tesori d'arte nella terra di Cerere: itinerari storico-artistici in provincia di Enna*, Palermo 2010, pp. 97-98 e più di recente G. PETRUCCI, *Giuseppe Picano nella scultura napoletana del Settecento*, Marina di Minturno 2017, pp. 131-132, 136-139.

<sup>14</sup> Per Quattrocchi si consulti *Filippo Quattrocchi. Gangitanus Sculptor. Il "senso barocco"*, catalogo della mostra, a cura di S. Farinella (Gangi, chiesa di San Giuseppe, palazzo Bongiorno, chiesa della Badia, 24 aprile-11 luglio 2004), Palermo 2004; A. CUCCIA, *Filippo Quattrocchi scultore in legno*, in «Kalós. Arte in Sicilia», XVI, 4, ottobre-dicembre 2004, pp. 29-32; S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni...*, cit., pp. 138-156; IDEM, *Statue lignee del Settecen-*



to nelle chiese di Ficarazzi: aggiunte alla produzione di Filippo Quattrocchi e della sua bottega, in «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», XI, 21, giugno 2020, pp. 129-138; IDEM, *La scultura lignea del Settecento...*, in «Napoli Nobilissima. Rivista di arti, filologia e storia», cit., pp. 59-61.

<sup>15</sup> Per Girolamo Bagnasco si veda F. DELL'UTRI, *La statua dell'Immacolata di Marineo nella scultura lignea siciliana del XVIII secolo*, Caltanissetta 1990, pp. 14-19; V. SCAVONE, ad vocem *Bagnasco Girolamo*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, pp. 14-15; C. BRUNETTO, *Girolamo Bagnasco: a margine di una mostra*, in «Archivio Nisseno. Rassegna di lettere, storia, arte e società», IX, 17, luglio-dicembre 2015, pp. 139-157 ed IDEM, *I Bagnasco, duecento anni di scultura in Sicilia*, Canicatti 2016.

<sup>16</sup> D. MALIGNAGGI, *La scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento*, in *Storia della Sicilia*, I-X, diretta da R. Romeo, Napoli 1977-1981, X, 1981, p. 110.

<sup>17</sup> C. SIRACUSANO, *La pittura del Settecento in Sicilia*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1989, II ed. agg. 1990, II, p. 516.

<sup>18</sup> Per la scultura lignea nel corso dei secoli nel territorio dove insistono i due centri si rimanda a P. RUSSO, *Scultura in legno nella Sicilia...*, cit., passim e ai diversi saggi, tra cui T. PUGLIATTI, *La produzione di scultura e intaglio lignei nella Sicilia Orientale* e P. RUSSO, *Scultura in legno tra Cinque e Seicento lungo il "Flumen Salso" dai Nebrodi meridionali al "Mar Africo"*, pubblicati in *Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo, Catania 2012, pp. 311-351, 521-576.

<sup>19</sup> N. CONTINO, in *Tesori d'arte nella terra...*, cit., p. 106.

<sup>20</sup> *Ibidem* e S. PAGLIARO BORDONE, *Memorie storiche di Cerami destinate al Dizionario illustrato dei Comuni siciliani*, Palermo 1906, ristampa a cura dell'Amministrazione comunale di Cerami, Mistretta 1983, pp. 23, 29.

<sup>21</sup> N. SCIACCHITANO, *Cerami*, in S. GIOCO, *Nicosia Diocesi*, Catania 1972, p. 480 e N. CONTINO, in *Tesori d'arte nella terra...*, cit., pp. 105-106.

<sup>22</sup> N. CONTINO, in *Tesori d'arte nella terra...*, cit., p. 106.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 105-106.

partenopeo del primo quarto del Settecento<sup>11</sup>. La *Purissima* piazzese si inserisce, dunque, nel cospicuo corpus di opere napoletane presenti in Sicilia nel Settecento, giunte, con fasi alterne, tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento e, in maniera più incessante, dopo una serena convivenza di sculture sicule e partenopee a metà secolo, dagli anni sessanta del XVIII in poi<sup>12</sup>. Nell'*hinterland* sono attestati, non a caso, due pregevoli esempi partenopei: l'*Immacolata Concezione* della chiesa di Santa Margherita ad Agira (En) e il *S. Vito* della Chiesa Madre di Regalbuto (En), opere firmate e datate, rispettivamente nel 1791 e nel 1799, dal più noto Giuseppe Picano (1732-1825 ca)<sup>13</sup>.

Nel capoluogo isolano operarono, comunque, industriose botteghe di artisti, come, nel campo specificamente della scultura lignea settecentesca a carattere prettamente devozionale, quella di Filippo Quattrocchi (Gangi, 1738-post 1813), prima<sup>14</sup>, e di Girolamo Bagnasco (1759-1832), dopo<sup>15</sup>, che appagarono l'incessante richiesta di simulacri perlopiù a grandezza naturale, talvolta di impatto emotivo, secondo iconografie facilmente identificabili dalla comunità. Le diverse famiglie di scultori, sia in marmo che in legno, diffusero, così come è stato notato, una produzione statuaria contraddistinta da temi compositivi aggiornati sui principali eventi pittorici della corrente accademizzante e *post* marattesca<sup>16</sup>. Palermo e la Sicilia occidentale, analogamente alla coeva produzione pittorica, divennero i più interessanti fulcri dai quali si propagò la cultura, e, quindi, la produzione artistica<sup>17</sup>, che giunse, come è naturale che fosse, nell'entroterra siculo, come in quello in

esame che, distribuito tra i Nebrodi e gli Erei, appartiene alla tutela della Soprintendenza ai Beni Culturali Ambientali di Enna<sup>18</sup>.

La comunità di Cerami si rivolse, infatti, alla bottega di Filippo Quattrocchi, allora ampiamente attiva a Palermo, per la commissione del *S. Michele Arcangelo*, nella Chiesa Madre, che, oltre ad aver sostituito un precedente e più antico esemplare (figg. 4-5)<sup>19</sup>, attesta il culto da sempre nutrito, sin dai tempi dei Normanni, verso il *Princeps militiae caelestis* a cui fu dedicata, nel XVI secolo, la chiesa, ai piedi della fortezza, con annesso convento del terzo ordine francescano<sup>20</sup>. Non è tuttavia da escludere che il simulacro, già riferito dalla storiografia locale allo scultore siciliano<sup>21</sup>, sia stato desiderato, se non direttamente commissionato, dall'omonima arciconfraternita, tuttora attiva, con sede presso la chiesa di San Benedetto<sup>22</sup>. L'Angelo guerriero di Dio, dal viso imberbe rivolto verso l'alto con voluminose ciocche di capelli che cascano sul collo (fig. 6), mano destra in alto in atto di sostenere la perdita insegna mentre la sinistra è adagiata sul fianco e ali con un minuzioso piumaggio, incede, lentamente, su un cumulo di nuvole, con la consueta gamba destra leggermente arretrata. Il simulacro, elegantemente vestito in abito da legionario romano, quindi elmo con cimiero, mantello rosso con decorazione floreale che copre la parte posteriore fungendo da supporto, lorica di bronzo, gonnellino con fasce di cuoio sovrapposte, dette *pteugeres*, e schinieri, è datato al primo decennio del XIX secolo<sup>23</sup>. L'adesione del manufatto ad attardate istanze tardo barocche, che connotano gran parte della produzione quattrocchiana



fig. 7 - Filippo Quattrocchi (attr.), *San Michele Arcangelo*, fine del XVIII-inizi del XIX secolo, Villafranca Sicula, Chiesa Madre (foto Giuseppe Cacioppo)

e che qui si palesano nel fluttuante e articolato panneggio e nel solenne movimento, potrebbero indurre a retrodatare l'opera all'ultimo ventennio del Settecento. Lo scultore, infatti, non raggiunse quelle pure e aeree soluzioni compositive neoclassiche, come faranno i figli, Fran-

cesco (1779-1861) e Alberto (1784-1811)<sup>24</sup>, o ancor più il citato Girolamo Bagnasco. Lo comprovano, ad esempio, le due documentate statue della chiesa del Santissimo Salvatore di Gangi (Pa), l'*Angelo Custode*, del 1812, e il *S. Filippo Apostolo*, del 1813<sup>25</sup>, opere dalle quali il *S. Miche-*

<sup>24</sup> Si veda a riguardo *Filippo Quattrocchi...*, cit., pp. 72-76.

<sup>25</sup> Per le opere citate si rimanda a *Filippo Quattrocchi...*, cit., pp. 154-155, 174-175.

fig. 8 - Filippo Quattrocchi (attr.), *San Vito*, fine del XVIII-inizi del XIX secolo, Petralia Soprana, chiesa di S. Maria di Loreto, già chiesa di S. Maria di Gesù (foto Anselmo Vincenzo, per gentile concessione della Presidenza della Consulta Diocesana per i Beni Culturali Ecclesiali di Cefalù)

fig. 9 - Filippo Quattrocchi (attr.), *San Michele Arcangelo*, inizi del XIX secolo, San Mauro Castelverde, chiesa di San Mauro (foto Anselmo Vincenzo, per gentile concessione della Presidenza della Consulta Diocesana per i Beni Culturali Ecclesiali di Cefalù)



le di Cerami sembra cronologicamente precedente.

L'opera nebroidea si include inconfutabilmente, quindi, nella vasta e più riuscita produzione di Quattrocchi che, in linea con le direttive imposte da due secoli dalla chiesa controriformata, appagò la committenza ecclesiastica. In tale ottica, le sue statue, dal valore didascalico e catechetico che si manifesta anche nell'apparente ingenua gestualità, furono, dunque, richieste da confraternite, ordini religiosi, rettori e parroci. È possibile che spesso venisse commissionata un'opera simile ad un'altra approntata dallo stesso scultore, così come sembra dedursi da simulacri che ripropongono, con lievissime varianti, lo stesso soggetto iconografico. Lo comprova, nel nostro caso, il *S. Michele Arcangelo* della Chiesa Madre di Villafranca Sicula (Ag), dall'apollinea bellezza e sempre a grandezza naturale (fig. 7)<sup>26</sup>. La gamba destra indietreggiata e la mano che sguaina la spada tentano, a stento, di interrompere

l'assialità, quasi neoclassica, che permettono di collocare l'opera del centro agrigentino tra la fine del Sette e gli inizi del secolo successivo. I caratteri stilistici del *S. Michele di Cerami*, che nella sintassi compositiva è simile ai *S. Vito* eseguiti dalla sua fiorente bottega, come quelli di Gangi e Petralia Soprana (Pa) (fig. 8)<sup>27</sup>, entrambi memori della lezione di Ignazio Marabitti (1719-1797), come denuncia il marmoreo *S. Vito* di Mazara del Vallo (Tp)<sup>28</sup>, Quattrocchi li proporrà nei due analoghi Arcangeli guerrieri della chiesa di San Mauro a San Mauro Castelverde (Pa) e della chiesa dei Cappuccini di Petralia Sottana (Pa) (fig. 9), attribuitigli e datati agli inizi dell'Ottocento<sup>29</sup>. È dunque possibile, seppur risulti difficoltoso stabilire la cronologia delle opere dello scultore, che il *S. Michele* di Cerami sia stato approntato prima degli altri esemplari. Soltanto una mirata ricerca archivistica potrà confermare, o smentire, questa ipotesi.

<sup>26</sup> L'opera è attribuita a Quattrocchi e alla sua scuola da C. BRUNETTO, *I Bagnasco, duecento...*, cit., p. 15, nota n. 6.

<sup>27</sup> Si consulti *Filippo Quattrocchi...*, cit., pp. 148-151 e S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni...*, cit., pp. 150-151 con precedente bibliografia.

<sup>28</sup> D. MALIGNAGGI, *Ignazio Marabitti*, in «Storia dell'Arte», 17, 1973, p. 39, per lo scultore si veda pure F. PIPITONE, ad vocem *Marabitti Ignazio*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti...*, cit., pp. 205-208.

<sup>29</sup> S. ANSELMO, *Pietro Bencivinni...*, cit., pp. 151-152.



# Guglielmo Borremans e la sua bottega nella Sicilia centro-meridionale

## Il catino absidale della chiesa di San Giuseppe a Leonforte: una riscoperta, un'attribuzione

di Federica Barbarino

<sup>1</sup> Si fa riferimento al periodo che intercorre tra il 1714, data della prima commissione del Borremans in Sicilia incaricato di affrescare il soffitto della chiesa della Madonna della Volta, e la data di morte del pittore, 1744.

<sup>2</sup> Per Guglielmo e Luigi Borremans, cfr. G. MENDOLA, *Borremans Guglielmo*, e M. GUTTILLA, *Borremans Luigi*, ad voces, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, II, *Pittura*, a cura di M. A. Spadaro, Palermo 1993, rispettivamente alle pp. 49-50 e 50-51, con bibliografia precedente. In particolare, dopo gli scritti fondamentali di G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans di Anversa pittore fiammingo in Sicilia nel secolo XVIII (1715-1744)*, Palermo 1912, e di C. SIRACUSANO, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma 1986, EADEM, *Guglielmo Borremans tra Napoli e Sicilia*, introduzione di A. Marabottini, Palermo 1990, più recentemente, sul primo periodo di Guglielmo Borremans, in Italia meridionale, e in Calabria più precisamente, cfr. G. LEONE, *Guglielmo Borremans*, *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria con i filosofi davanti a Massenzio e Miracolo della ruota spezzata*, schede, in *Fiamminghi e altri Maestri*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Ruspolio, 1 luglio-10 settembre 2008), Roma 2008, pp. 77-79; e F. BRUGNÒ, *Il primo Borremans*, in *Per Città Siracusano. Studi sulla pittura del Settecento in Sicilia*, a cura di G. Barbera, Messina 2012, pp. 31-38, con bibliografia precedente. Sulla presenza del pittore nella Sicilia centrale, a Caltanissetta ed Enna, cfr. R. LOMBARDO, *Guglielmo Borremans a Enna. 1720-1722*, Enna 1991; E. D'AMICO, *La cultura pittorica del XVIII secolo nel territorio di Caltanissetta. Puntualizzazioni e scoperte*, in *La pittura nel nisseno dal XVI al XVIII seco-*

Nel torno d'anni che Guglielmo Borremans trascorre in Sicilia, dal 1714 al 1744<sup>1</sup>, le incursioni verso l'entroterra sono ampiamente testimoniate dai diversi cicli decorativi che si susseguono e si alternano a commissioni ricevute ed eseguite su pressoché tutta l'isola. Non è semplice tracciare in linea diacronica la presenza e lo sviluppo dei cantieri della Sicilia centro-meridionale, pochissimi rimangono i casi firmati datati e documentati. Per il resto, la critica, in maniera uniforme, ribadisce forte e stabile l'attribuzione a Guglielmo o al figlio Luigi, senza tuttavia entrare nel merito della datazione dei cicli decorativi<sup>2</sup>.

La chiesa di San Giuseppe a Leonforte, edificata nel 1737 per volere del sacerdote Tommaso Crimi<sup>3</sup> e terminata prima della morte dello stesso avvenuta nel 1743<sup>4</sup>, presenta oggi due diversi cicli pittorici non coevi, a causa del crollo della volta a botte avvenuta poco tempo dopo la fine dei lavori<sup>5</sup>. L'ipotesi di attribuzione, finora avanzata solo da studiosi locali e presente in alcune guide del territorio, che sbrigativamente inserisce nel *corpus* delle opere di Guglielmo Borremans tutto il ciclo pittorico, risulta plausibile in termini di datazioni, vivendo Guglielmo fino al 1744, ma necessita

di alcune precisazioni<sup>6</sup>.

La superficie decorata della chiesa di San Giuseppe a Leonforte comprende dunque la volta a botte lunettata che sovrasta l'aula, il catino absidale a cupola emisferica, e i quadroni ai lati dell'altare maggiore sulle pareti dell'abside. Ad una prima analisi stilistico formale le opere si presentano molto diverse tra loro. La decorazione pittorica della volta a botte è costituita da tre medaglioni polilobati al cui interno sono rappresentate *storie della Sacra Famiglia*, sicuramente più tarda e in alcun modo ascrivibile a Borremans e bottega<sup>7</sup>. Diverso è il caso delle decorazioni absidali, presumibilmente originali e sopravvissute al crollo. Il catino absidale presenta un'ampia fascia decorata a festoni e riquadri che restringe l'oculo della cupola emisferica in cui è rappresentata la *Gloria di San Giuseppe*. Sempre appartenenti alla prima fase sarebbero i due affreschi dell'abside che raffigurano *La fuga in Egitto*, *Il sogno di Giuseppe* e la tela recentemente ricollocata sull'altare maggiore con *Il Transito di San Giuseppe*<sup>8</sup>. I tre dipinti completerebbero il ciclo di opere con *Storie di Giuseppe*, e sono sicuramente coevi alla superstite decorazione originaria del catino absidale.



La decorazione pittorica del catino è inquadrata centralmente a simulazione di un oculo a forma circolare alla sommità della volta. San Giuseppe in gloria, attorniato da angeli e puttini, si staglia sul fondo giallo ocre, mentre gli attributi iconografici del Santo, i gigli e la verga fiorita, vengono retti dai puttini in primo piano posti ai piedi del Santo. Due grandi angeli reggono la nube su cui siede San Giuseppe: l'angelo

alla destra del Santo, in discreto stato di conservazione, veste una bianca tunica avvolta in uno svolazzante panno rosso al di sotto dell'unica ala visibile, laddove del secondo angelo, posto sulla sinistra, rimangono piccoli brani dell'ala e della veste, rossa anche in questo caso, portati alla luce dopo le accurate operazioni di restauro. Una luce gialla proveniente dall'alto investe tutta la composizione in maniera omogenea, saturando

lo, catalogo della mostra, a cura di E. D'Amico (Caltanissetta, Museo Diocesano, 29 aprile - 28 giugno 1998), Palermo 2001, pp. 69-99, e spec. pp. 69-79, 202-207; *Il restauro della Cattedrale di Caltanissetta, lettura di un complesso architettonico, pittorico e decorativo*, a cura di S. Rizzo, A. Buccheri, F. Ciancimino, Palermo 2001, con bibliografia precedente; *Dipinti e sculture tra Sette e Ottocento nella Sicilia centrale. Nove anni di restauri della Soprintendenza per i beni culturali di Enna 2008-2017*, a cura di P. Russo, Palermo 2017, pp. 8, 25.

<sup>3</sup> Cfr. C. BENINTENDE, *Guglielmo Borremans nella Chiesa di San Giuseppe a Leonforte*, Leonforte 2013, cit., p. 45. Benintente riporta l'iscrizione posta sulla campana fatta realizzare dal Sacerdote Nunzio Fiorenza nel 1762 per commemorare l'edificazione della chiesa voluta dal Sacerdote Tommaso Crimi nel 1737. La campana in bronzo si trova nella loggia centrale del campanile.

<sup>4</sup> Cfr. *ivi* p. 50. L'autore riporta la data di morte del Sacerdote Tommaso Crimi, avvenuta il 15 giugno 1743, pochi giorni dopo la redazione del suo testamento datato 12 Giugno 1743. Il testamento come riportato in G. NIGRELLI, *Manoscritti inediti del Settecento e note di storiografia leonfortese*, Leonforte 2013, p. 95, si trova negli atti del notaio Luciano Napoli (Archivio di Stato di Enna, *Notai defunti*, vol. 12479, 12 Giugno 1743).

<sup>5</sup> Cfr. G. NIGRELLI, *Manoscritti inediti ... cit.*, p. 53.

<sup>6</sup> Guglielmo muore all'età di 74 anni, come si evince dall'atto di morte edito in G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans ... cit.*, p. 57. L'atto di morte si trova nell'Archivio della parrocchia di S. Ippolito, registro dei defunti n. 256, da esso risulta che: «Anno Domini 1744 Ind 7. Die decimo septimo aprilis D. GUGLIELMUS BORREMANS an. 74, sacramentali confessione et extrema unctione munitus, animam Deo reddidit; cuius corpus sepultum fuit in ecclesia conventus Sancti Francisci, ut dicitur li Cappucini, extra moenia»

<sup>7</sup> Esistono notizie sul secondo ciclo decorativo grazie ad un documento custodito in chiesa che attesta che gli affreschi della volta furono eseguiti nei primi anni del 1800 dal pittore ennese Vincenzo Scillia a seguito del crollo che interessò tutta la navata: comunicazione orale di Padre Filippo Ribulotta.

<sup>8</sup> L'analisi delle opere si trova nella pubblicazione C. BENINTEN-

fig. 1 - Luigi Borremans, *Disegno per una Vergine in Gloria*. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis, Gabinetto delle stampe e dei disegni

fig. 2 - Luigi Borremans (qui attr.), *Gloria di san Giuseppe*, particolare del catino absidale, 1740 ca. Leonforte, chiesa di San Giuseppe



i colori e gli incarnati. Le ombre delle pieghe degli ampi panneggi definiscono il profilo scultoreo delle figure. In origine, altre testine alate e cherubini dovevano decorare l'intera superficie, alcune tornate visibili dopo il restauro e la rimozione delle pesanti ridipinture. Degno di nota, infine, risulta il puttino reggente i gigli, seduto sul finto cornicione che contorna l'oculo, con il piedino oltrepassante lo spazio della composizione, il quale, potentemente scorcciato di sottinsù, è reso mediante il caratteristico accostamento di fitti tratteggi paralleli di pennellate più scure a creare le ombre<sup>9</sup>.

L'attribuzione a Borremans<sup>10</sup> porta ad ampliare la ricerca verso il confronto con le opere autografe del pittore Fiammingo. Ricercando tra

le opere citate da Citti Siracusano<sup>11</sup>, si è analizzato a fondo l'apparato iconografico contenuto nella monografia. Lo studio dei disegni attribuiti dall'autrice a Luigi Borremans, figlio di Guglielmo, è stato utile per approntare un confronto stilistico formale. Tra questi, uno in particolare, intitolato *disegno per una Vergine in Gloria*,<sup>12</sup> mostra delle stringenti analogie con la decorazione della cupola della chiesa di San Giuseppe in Leonforte (figg. 1 - 2).

Tralasciando il soggetto, la composizione è quasi identica: la figura centrale dispiega le braccia volgendo i palmi delle mani verso l'alto, su entrambi i lati due grandi angeli ad ali spiegate sorreggono la figura adagiata sulla coltre di nubi, la porzione inferiore del corpo si perde in

DE, *Guglielmo Borremans...* cit., p. 16.

<sup>9</sup> Il confronto con altre opere quali gli affreschi del Duomo di Caltanissetta e il ciclo per la chiesa Madre di Alcamo ha dato riscontro della medesima tecnica utilizzata per la resa delle ombre a puntinato o linee accostate.

<sup>10</sup> L'attribuzione si trova in C. BENINTENDE, *Guglielmo Borremans...* cit.; G. NIGRELLI, *Manoscritti inediti...* cit., pp.14, 68, 87.

<sup>11</sup> C. SIRACUSANO, *Guglielmo Borremans...* cit.

<sup>12</sup> Ivi, tav. 172.

un ampio pannello che ci permette appena di scorgere l'anatomia. Testine alate e puttini tutto intorno adornano la coltre di nubi che incornicia la figura slanciandola verso l'alto. Ad accentuare la prospettiva, sia nel disegno che nell'affresco, è un identico puttino, potentemente scorciato di sottinsù, che viene fuori dalla rotondità vorticosa delle nubi, e che, nel caso del san Giuseppe, addirittura sconfinava nella decorazione simulante un elemento architettonico e inquadrante l'oculo in cui è rappresentata la *Gloria del Santo*. I fiori rappresentati nel disegno vengono tramutati in gigli e nel disegno non vi è traccia della verga fiorita sostenuta da un puttino posto al centro dell'affresco. Le forti analogie portano a pensare che nonostante il soggetto del disegno sia la Vergine Maria questo sia stato impiegato per impostare la composizione del san Giuseppe di Leonforte, apportando le dovute modifiche iconografiche. Il confronto tra la decorazione della cupola e questo disegno potrebbe rappresentare la svolta nella questione dell'attribuzione. Ancora Citti Siracusano segnala che il disegno si trova al gabinetto delle stampe e dei disegni della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo<sup>13</sup>. Il disegno è il nr. 21 della cartella "Vito D'Anna" della collezione *Sgadari di Lo Monaco*, giunta al museo palermitano negli anni Sessanta del Novecento, grazie al lascito testamentario dell'importante collezione grafica del barone Pietro Sgadari di Lo Monaco<sup>14</sup>. Questa consta di circa 1300 tra studi e schizzi di artisti attivi tra il Cinquecento e l'Ottocento, in buona parte proveniente dalla raccolta ottocentesca di Agostino Gallo<sup>15</sup>. Il faldone contiene, inoltre, altri disegni riconducibili all'ambito

di Vito D'Anna, uno dei maggiori esponenti della scuola pittorica palermitana tardo settecentesca. L'attribuzione di Citti Siracusano a Luigi Borremans non è avvalorata da documenti, firme o iscrizioni; tuttavia, è fatto noto e documentato che D'Anna possedesse una collezione di disegni e studi di artisti a lui contemporanei, quindi risulta plausibile trovare un disegno del Borremans figlio nella sua raccolta, e inoltre l'analisi stilistico formale non lascia dubbi sulla appartenenza del disegno alla bottega di Guglielmo e Luigi Borremans. Lo stato degli studi ha finora rilevato il solo nome di Guglielmo per gli affreschi della chiesa di San Giuseppe, tuttavia a seguito del confronto con il disegno per una *Vergine in Gloria* (fig. 1), il nome di Luigi potrebbe configurarsi come una valida e inedita alternativa, sia per le analogie facilmente riscontrabili tra il disegno e l'affresco di San Giuseppe, sia per le date proposte dagli storici locali per la fondazione della chiesa. Protraendosi dunque l'edificazione in un periodo che va dal 1737 al 1743<sup>16</sup> è abbastanza improbabile che Guglielmo Borremans, in età avanzata e certamente non più in buona salute<sup>17</sup>, avesse portato avanti un programma decorativo così vasto<sup>18</sup> senza servirsi dell'aiuto della bottega di cui era a capo. Il figlio Luigi era già accanto a lui da diversi anni, aveva affrontato insieme al padre alcuni cicli decorativi e la sua presenza è attestata ad Alcamo come a Caltanissetta, dove condurrà la sua attività fino al 1747 affrescando il palazzo Calefati<sup>19</sup>.

Proseguendo nell'ipotesi di attribuzione della decorazione del catino absidale della chiesa di San Giuseppe a Leonforte, il confronto stilistico formale con opere di Lui-

<sup>13</sup> La ricerca è stata condotta sui faldoni appartenuti alla collezione Sgadari Di Lo Monaco, in particolare alla cartella Vito D'Anna.

<sup>14</sup> Sul barone Sgadari di Lo Monaco, si veda T. ROMANO, *Il barone Bebbuzzo Sgadari di Lo Monaco*, Palermo, 2020.

<sup>15</sup> Cfr. *I manoscritti di Agostino Gallo*, a cura di C. Pastena, Palermo 2000-2014.

<sup>16</sup> Vedi *supra* note 3 e 4

<sup>17</sup> G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans...* cit., p. 56: "ma indi non si ha notizia che mai abbia operato negli ultimi cinque o sei anni della sua vita dacchè affrescò nel 1738, [...], l'oratorio della Carità di S. Pietro. [...]oltrechè ben può darsi che alcuni dei suoi quadri, ch'ei lasciò non firmati, debbano appunto attribuirsi a quegli anni".

<sup>18</sup> La sola volta a botte della chiesa di San Giuseppe, copre un'aula di m 23 x 8, questa misura si evince dai rilievi della chiesa riportati in C. BENINTENDE, *Guglielmo Borremans...* cit., p.13.

<sup>19</sup> G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans...* cit., p. 59 riporta l'iscrizione che si trova a palazzo Calefati: ALOYSIVS BORREMANS PIN. ANNO 1747.





fig. 3 - Luigi Borremans (qui attr.), *Puttino*, particolare della decorazione del catino absidale, 1740 ca. Leonforte, chiesa di San Giuseppe

fig. 4 - Guglielmo Borremans e aiuti, *Puttini e testine alate*, particolare della decorazione del transetto, 1735. Alcamo, Basilica di Santa Maria Assunta



<sup>20</sup> Sono attribuite a Luigi alcune opere presenti sul territorio Ennese, in particolare le decorazioni della chiesa delle Anime Sante a Enna e San Giovanni Evangelista a Piazza Armerina: C. SIRACUSANO, *Guglielmo Borremans...* cit., pp. 23-24, tavv. 152-157.

<sup>21</sup> Cfr. A. MARABOTTINI, *Introduzione*, in C. SIRACUSANO, *Guglielmo Borremans...* cit., pp. 7-8.

<sup>22</sup> Ivi, p. 9.

<sup>23</sup> Per questi affreschi cfr. le testimonianze letterarie del contemporaneo Vincenzo Jemma, *Descrizione della pittura del tempio maggiore della città di Alcamo e loro illustrazioni*, opera del S. G. Borremans Fiammingo, e *Disposizione della Sacra Storia per la pittura facienda ... della Chiesa Madre di Alcamo*, riportate dallo storico alcamese Pietro Maria Rocca (1847-1918), *Un'illustrazione degli affreschi del duomo di Alcamo scritta nel secolo XVIII*, nella rivista mensile "Arte e Storia", anno XXV, 1906.

<sup>24</sup> Dopo la morte della moglie, avvenuta il 14 aprile 1736, Guglielmo Borremans tornò ad Alcamo seguito da tutta la famiglia, come si evince dal contratto riportato per intero G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans...* cit., pp. 44 -45.

gi è reso difficile dallo sparuto numero di opere autografe pervenute, infatti le nuove attribuzioni si fondano principalmente sul confronto con opere paterne<sup>20</sup>. Nella puntuale analisi di Alessandro Marabottini<sup>21</sup>, Borremans figlio viene tratteggiato come un minore che poco ebbe a contendere con il genio paterno. Marabottini addebita a Luigi certe "cadute di stile" che ripropongono formule già consumate, semplificando le più ardite soluzioni compositive messe in opera da Guglielmo<sup>22</sup>. Le «formule già consumate» di cui parla Marabottini sono perfettamente rintracciabili nella decorazione del catino absidale. Le opere, di simile soggetto, certamente attribuite a Guglielmo, a differenza del dipinto in questione, presentano una composizione maggiormente elaborata e l'inserimento di innumerevoli personaggi in ambiti ristretti, come nel caso degli affreschi della basilica di Santa Maria Assunta ad Alcamo, raffiguranti l'*Assunzione della Vergine*, l'*Incoronazione della Vergine* e la *Madonna Regina coronata*<sup>23</sup>. Questo

trattico mariano fa parte dell'ampia decorazione comprendente 38 affreschi e diversi altri dipinti firmati e datati 1735 appartenenti alla fase della maturità di Guglielmo Borremans, anni in cui si è soliti affiancargli il figlio Luigi, e in cui si datano anche le decorazioni absidali della Chiesa di San Giuseppe a Leonforte (figg. 3-4)<sup>24</sup>.

Nel programma decorativo di Alcamo, Guglielmo porta avanti le istanze del tardo barocco siciliano fondendole alla scuola napoletana con cui era entrato in contatto nel secondo decennio del Settecento. L'autonomia dei panneggi e le anatomiche dei puttini contribuiscono a dare aria ad una composizione ricca e vorticoso ove decine di figurine atteggiata nelle più svariate pose si avvitano e si susseguono negli spazi delle volte e dei quadroni (figg. 5-6).

Anche il cornicione architettonico, raffigurato attorno alle decorazioni, seguendo rigidamente le linee prospettiche, ricorda per stile e fattura quello che, come accennato nella descrizione, inquadra



e restringe l'oculo del cappellone absidale di Leonforte. Molti altri affreschi del Borremans presentano già la medesima soluzione: nella chiesa di San Vincenzo Ferreri a Nicosia (1717); nel Duomo di Caltanissetta, dov'è raffigurata la *Caduta degli Angeli ribelli* (1720)<sup>25</sup>; nei tondi decorativi della chiesa di Montevergine a Palermo (1721)<sup>26</sup>, solo per citarne alcuni. Nel caso del medaglione di Montevergine, dov'è raffigurata la *Glorificazione dell'Ordine dei Frati Minori*, il cornicione pittoricamente simulato riporta un'iscrizione con la data e la firma dell'artista<sup>27</sup>. Oltre il cornicione, troviamo l'identica ghirlanda che inquadra la decorazione della cupola di Leonforte. Dal confronto con altri pittori del Settecento siciliano<sup>28</sup> non si evince una particolare diffusione di questa soluzione per gli oculi e gli ovali se non nell'ambito ristretto della scuola del Borremans (figg. 7-8)<sup>29</sup>.

La presenza di Luigi a Leonforte risulterebbe dunque accreditata dal disegno<sup>30</sup> che presenta non poche analogie stilistico formali e compositive con la decorazione della conca absidale, e al contempo un lieve distacco dal genio paterno ravvisabile nello sparuto numero di figure rappresentate nello spazio dell'oculo, e in alcune incertezze nel risolvere il panneggio nella parte bassa della tunica.

La composizione semplificata, come la pedissequa riproposizione delle figure, presenti sia nel disegno che nell'affresco, portano a pensare che questi siano da ascrivere al *corpus* delle opere di Luigi che confrontato con opere paterne risulta semplificato e privo del genio del Borremans padre, «insigne disegnatore così nei più soavi profili dei volti e nelle più care movenze, che negli scorci, nei nudi e nei più ardui raggruppamenti», così amabilmente descritto da Gioacchino

fig. 5 - Guglielmo Borremans, *Assunzione della Vergine*, 1735. Alcamo, Basilica di Santa Maria Assunta

fig. 6 - Guglielmo Borremans, *Madonna Regina coronata*, 1735, particolare con data e firma, 1735. Alcamo, Basilica di Santa Maria Assunta

<sup>25</sup> Cfr. C. SIRACUSANO, *Guglielmo Borremans...* cit., tav. 37.

<sup>26</sup> Ivi, tav. 53

<sup>27</sup> Ibidem: "GVGLIELMO BORREMANS P. ANNO 1721".

<sup>28</sup> Cfr. C. SIRACUSANO, *La pittura del Settecento...* cit., passim.

<sup>29</sup> Sulla scuola del Borremans, cfr. G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans...* cit., pp. 57 e ss.

<sup>30</sup> Cfr. C. SIRACUSANO, *Guglielmo Borremans...* cit., tav. 172: *Disegno per una Vergine in Gloria*.



fig. 7 - Guglielmo Borremans, *Gloria dell'ordine Francescano*, particolare dell'oculo con data e firma, 1721. Palermo, chiesa di Santa Maria di Montevergini

fig. 8 - Luigi Borremans (qui attr.), *Gloria di San Giuseppe*, 1740ca. Leonforte, chiesa di San Giuseppe



<sup>31</sup> G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans...* cit., p. 58 : "Recò egli pertanto di Fiandra in Italia, e specialmente in Sicilia, il suo stile originale, ardimentoso, possente, onde, non mai smarrendo le tracce e il carattere della scuola natia, scoprì un nuovo orizzonte di audacie, di grazie, di sorprendenti bellezze, a cui potè giungere, padroneggiando in alto grado i mezzi dell'arte. Fu quindi allorché il volle, insigne disegnatore così nei più soavi profili dei volti e nelle più care movenze, che negli scorci, nei nudi e nei più ardui raggruppamenti; e ciò per lo più senza gravi esagerazioni di forme senza enfiamenti e convulsionarie stranezze".

Di Marzo<sup>31</sup>. Ulteriore conferma della presenza di aiuti nella decorazione della chiesa di San Giuseppe proviene dalla datazione proposta per la fondazione della chiesa (1737-1743), il periodo in questione coincide con quello degli ultimi anni di Guglielmo. Non è improbabile, dunque, che il padre, non più

giovane, lasciasse al figlio Luigi la decorazione del cappellone absidale, occupandosi principalmente della volta a botte, dove è plausibile che si trovasse, prima del crollo, la firma del pittore, come si può riscontrare dalle opere firmate e datate pressoché tutte sul medaglione centrale della navata principale.



# Scienza e restauro. Una introduzione

di Paolo Russo

*Carissimi amici, ho ancora nel cuore l'angoscia e il dolore provato nelle giornate tremende del luglio 1943, allorché corse di casa in casa la triste nuova della distruzione della Nostra Chiesetta. Corsi sul luogo trovammo le porte scardinate, il tetto squarciato dalle bombe, gli altari schiantati, gli arredi arsi dalla furia della polvere e in mezzo a tanta rovina, il Simulacro della 'Vergine dei Dolori', levato alto sul Suo piedistallo, senza una scalfitura, con gli occhi levati al cielo nel soffuso dolore quasi a dar conforto ai nostri cuori e a indicarci l'avvenire della ricostruzione.*

A scrivere, nel luglio del 1943, è Lucio Pignato, il rettore della confraternita di Maria Santissima Addolorata di Enna. La "chiesetta" è l'omonima sede della confraternita; il simulacro quello dell'*Addolorata*: una statua in cartapesta e tela-colla risalente agli inizi del XIX, opera di tal Luigi Felix, scultore-plasticatore non altrimenti conosciuto, oggetto di grande devozione da parte della comunità locale, portato in processione il Venerdì Santo<sup>1</sup>. La statua, in cui il valore devozionale e la funzione d'uso soverchiano l'aspetto estetico, è una delle molteplici testimonianze di scultura polimaterica in Sicilia, tra le tipologie di oggetti più vulnerabili del patrimonio arti-

stico per la sua stessa fragile materia costitutiva<sup>2</sup>.

Sul tema si veda qui il contributo di Angela Scialfa, che presenta l'inedito caso di studio di una cosiddetta Madonna vestita, la *Madonna dell'Incontro* di Pietraperzia<sup>3</sup>. Più specificamente, invece, sulla statua dell'*Addolorata* di Enna, si rimanda al saggio che segue, degli stessi autori del recente volume sulla statua prima citato, che bene illustra l'apporto della scienza all'azione di tutela e conservazione del patrimonio culturale<sup>4</sup>, argomento di questa breve introduzione.

Torniamo dunque alla testimonianza riportata in epigrafe. La rievocazione dell'ultimo grande conflitto mondiale, che ci impone un triste e immediato richiamo all'orrenda vicenda bellica dei nostri giorni, si riferisce ai bombardamenti dell'estate del 1943, frutto rovinoso delle incursioni aeree che fin dal gennaio di quell'anno servirono da preparazione all'invasione alleata dell'isola. Sotto quello stesso cielo, sotto quelle stesse bombe, che provocarono estese distruzioni nella Sicilia dell'interno, svolgeva la sua ordinaria attività l'allora Soprintendente Armando Dillon. Napoletano, vincitore di concorso nel 1937 nel ruolo dell'amministrazione delle Belle Arti, e dal

<sup>1</sup> Cfr. E. CILIBERTO, G. GIUNTA, S. MANIN, *La statua di Maria SS. Addolorata di Enna. Le rivelazioni inattese emerse dalle indagini storico-scientifiche*, con Prefazione di P. Russo, Enna 2022, da cui è tratta la citazione in epigrafe, riportata a p. 36.

<sup>2</sup> Cfr. P. RUSSO, *Conoscere per conservare: la scienza applicata al restauro dei manufatti artistici. Scultura polimaterica, il caso dell'Addolorata di Enna*, ivi, pp. 5-30.

<sup>3</sup> Cfr. *infra*, pp. 85-90.

<sup>4</sup> Cfr. *infra*, pp. 77-84; e *supra* nota 1.

1941, dopo aver prestato servizio in Calabria e a Napoli, a capo della Soprintendenza ai Monumenti della Sicilia Orientale di recente istituzione (1939), con sede a Catania, sotto la cui giurisdizione ricadeva anche la provincia di Enna<sup>5</sup>. Sono quelli anni in cui vanno ridefinendosi i principi teorici e i criteri metodologici da adottare nella prassi operativa del restauro, già stabiliti nella *Carta del restauro* del 1932 e messi in crisi dai risultati catastrofici del conflitto bellico<sup>6</sup>. Nella sua *Relazione sommaria* sull'attività svolta in quel gramo periodo, definendo «l'ambiente del nostro lavoro», trovava spazio l'enunciazione di un fondamentale principio di metodo, laddove egli scriveva: «l'azione di tutela e di valorizzazione che così si attua si accompagna a quella della critica storica. Esse si integrano a vicenda, pur essendo la prima scopo e la seconda strumento»<sup>7</sup>. Ciò è un'attività conoscitiva di natura storico-artistica, finalizzata alla caratterizzazione dell'opera nei suoi tratti identificativi storico e culturali, quale parte integrante dell'azione di tutela e conservazione. Si tratta di un punto basilare, la cui apparente ovvietà risulta però esserlo assai meno se si guarda alla recente vicenda della tutela in Sicilia e al pervicace processo di “alleggerimento” del sistema regionale dalle competenze tecnico-scientifiche, ancor'oggi in atto<sup>8</sup>.

Era quello racchiuso nelle parole del Soprintendente di allora un seme destinato a fruttificare nei decenni successivi, sotto la spinta irrefrenabile degli eventi, quando s'accresce la necessità di una più completa conoscenza delle opere d'arte. A questo «atto di conoscenza indispensabile» per la loro conservazione e restauro, realizzato in pas-

sato su criteri per lo più empirici, si andrà aggiungendo via via l'apporto non meno necessario delle varie discipline scientifiche (la chimica *in primis*, e le scienze affini), volto all'approfondimento della conoscenza delle componenti materiche costitutive dell'opera, e la identificazione dei processi e dei meccanismi del loro deterioramento.

Entrambe le forme di conoscenza concorrono, in particolare, alla risoluzione di uno dei problemi cruciali del restauro: la salvaguardia dell'autenticità dell'opera, che è «requisito necessario delle opere in quanto 'fonti', documenti, testimonianze culturali», e che rappresenta «la condizione base al di fuori della quale nessuna ricerca sull'arte del passato sarebbe possibile», come asseriva nel 1967 l'allora funzionario storico dell'arte dell'Istituto Centrale del Restauro, Giovanni Urbani, impegnato in quegli anni nella fondazione di una “scienza della conservazione”<sup>9</sup>. Tale autenticità è accertabile concretamente attraverso questi «due tipi di conoscenza», scientifica e umanistica, i quali, «ai fini della conservazione delle opere d'arte», sono tra loro strettamente «interdipendenti», spiegava Pasquale Rotondi nella prefazione al volume curato dallo stesso Urbani nel 1973, che in quell'anno subentrava a Rotondi nella carica di Direttore dell'Istituto, ribadendo nella sua *Introduzione* l'importanza del «contributo delle scienze sperimentali allo studio e alla conservazione dei beni culturali»<sup>10</sup>.

Ma, se volessimo azzardare l'indicazione, nella vicenda del patrimonio artistico italiano, di un momento per dir così fondativo di quel fecondo rapporto tra arte e scienza nell'ambito della tutela

<sup>5</sup> M. R. VITALE, G. SCATURRO, *Armando Dillon. La guerra e il “travaglio” della ricostruzione in Sicilia (1941-1955)*, Siracusa 2019, con bibliografia precedente.

<sup>6</sup> Cfr., per un'efficace sintesi, G. SCATURRO, *Danni di guerra e restauro dei monumenti. Palermo 1943-1955*, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, Dottorato di ricerca in conservazione dei beni architettonici XVI ciclo, relatore Prof. Arch. Antonella Cangelosi, Novembre 2005, pp. 5-9, con bibliografia precedente.

<sup>7</sup> *Relazione sommaria sull'attività svolta dalla Soprintendenza ai monumenti della Sicilia orientale nel quinquennio 1941-1946*, in M. R. VITALE, G. SCATURRO, *Armando Dillon... cit.*, pp. 69 e ss. Il riferimento è agli studi storico-artistici, e “alle indagini”, all'intensa attività di documentazione fotografica, di rilievo, di schedatura, che accompagna il restauro delle opere.

<sup>8</sup> Sulla “questione siciliana” della tutela del patrimonio culturale e storico-artistico nazionale, cfr. P. RUSSO, F. VALBRUZZI, *Utopia e Impostura. Tutela e uso sociale dei beni culturali in Sicilia al tempo dell'Autonomia*, Roma 2019.

<sup>9</sup> G. URBANI, *Il restauro e la storia dell'arte*, in G. URBANI, *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Milano 2000, pp. 15-18. Relazione inedita letta al “Colloquio internazionale CHIA sulle responsabilità dello storico nella conservazione e nel restauro dei monumenti e delle opere d'arte”, Venezia 1967. Sul punto ci si permette di segnalare anche il mio P. RUSSO, *Restauro e storia dell'arte. Per lo studio dell'industria plastica siciliana in età moderna*, in *Officina Siciliana. Momenti e aspetti della circolazione artistica in Sicilia in Età moderna*, a cura di P. Russo, Messina 2017, pp. 18-43, e spec. p. 19.

<sup>10</sup> *Problemi di conservazione*, Atti della Commissione consultiva per lo sviluppo tecnologico della conservazione dei beni culturali, Ufficio del Ministro per il coordinamento della ricerca scientifica e tecnologica, a cura di G. Urbani, Bologna 1973. Per la *Prefazione* di P. Rotondi, cfr. *ivi*, pp. VII-XIII; per l'*Introduzione*, di G. URBANI, cfr. *ivi*, pp. 3-8.

fig. 1 - La Chiesa di Santa Croce subito dopo l'alluvione (foto da *Firenze salvata*, Torino 1970, p. 33, fig.1)



e del restauro dovremmo risalire a qualche anno prima, e rievocare una ben nota quanto drammatica pagina storica del nostro Paese: l'alluvione di Firenze dell'autunno del 1966. È il 4 novembre quando l'Arno straripa e inonda le vie e le piazze del capoluogo toscano. È un'immane catastrofe naturale. E lo è anche per il nostro patrimonio culturale, devastato dalla forza esiziale della marea di fango, detriti e nafta che investì d'un tratto chiese e monumenti, musei e archivi: impegnando e ferendo le opere d'arte, riducendo in poltiglia libri e documenti cartacei (fig. 1)<sup>11</sup>. Così come ne riferì in un articolo pubblicato sul "Times" del 23 novembre 1966 John Shearman, uno tra i maggiori studiosi dell'arte italiana del Rina-

scimento che ebbe in Firenze la sua culla:

l'inondazione presentava tre aspetti particolarmente ripugnanti: quantità inimmaginabili di fango che riempivano case e cantine, coprivano ogni oggetto, bloccavano ogni fogna; uno spesso strato di nera e pesante nafta per lo più uscita dagli impianti di riscaldamento; e per molti giorni un fetore che in alcuni quartieri ha richiesto l'impiego di maschere per l'opera di soccorso. A ciò si aggiungano le migliaia di auto parcheggiate nelle strade, spesso scagliate dal torrente con una forza sufficiente a distruggere un negozio, e, nelle chiese, panche e candelabri galleggianti che funzionavano, in realtà, come proiettili.

Nell'articolo, riedito qualche mese più tardi da Roberto Longhi nella rivista da questi diretta, l'illu-

<sup>11</sup> B. MOLAJOLI, Premessa, in *Firenze salvata*, a cura di B. Molajoli, interventi di G. MOROTTI, G. MATZKE, U. PROCACCI, U. BALDINI, presentazione di P. Bargellini, Torino 1970, pp. 9-24; e A. PAOLUCCI, *Il Laboratorio del restauro a Firenze*, Torino 1986, pp. 135-182, con bibliografia precedente.

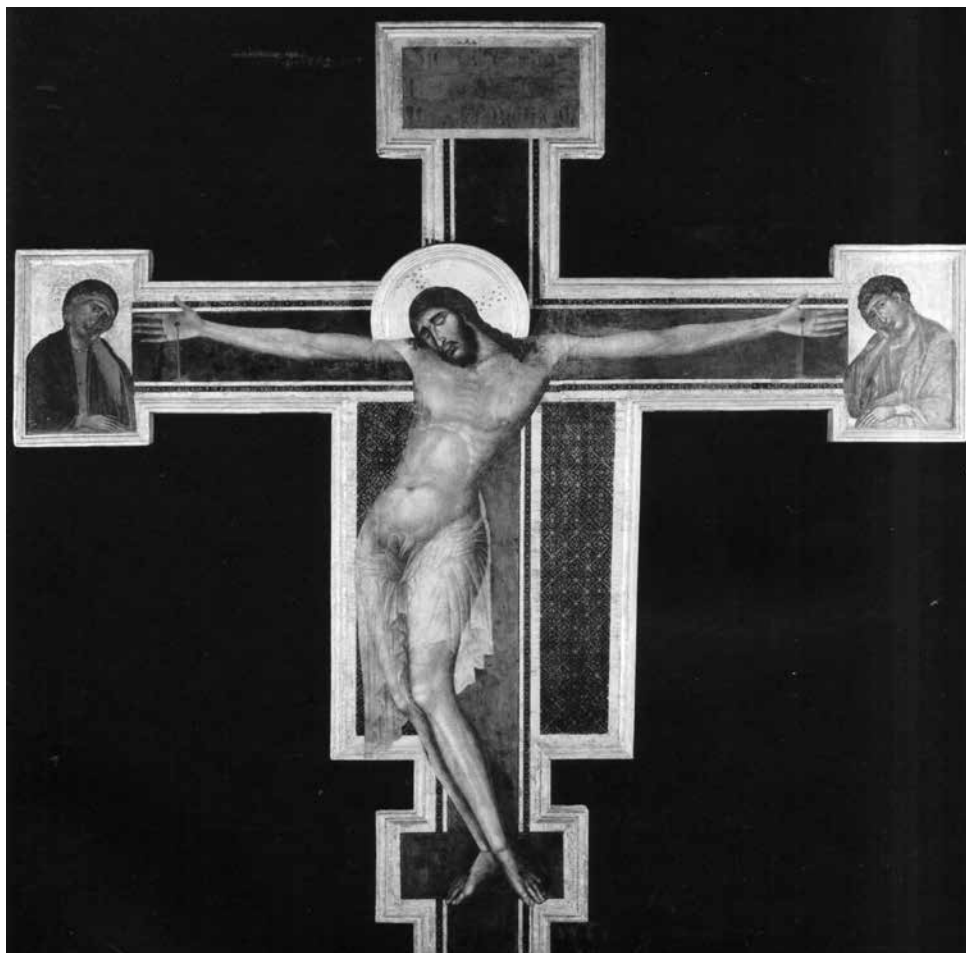


fig. 2 - Il *Crocifisso* di Cimabue nel Cenacolo di Santa Croce a Firenze prima dell'alluvione del 1966

stre storico dell'arte inglese stilava un sofferto e puntuale referto chiesa per chiesa, monumento per monumento, museo per museo, archivi e biblioteche, di quanto l'inondazione sia «costata alla civiltà» in termini opere d'arte e memoria storica<sup>12</sup>.

Vivida fu allora la percezione della vulnerabilità del nostro patrimonio culturale<sup>13</sup>. Cionondimeno, per dirla con le parole di Bruno Molajoli, dopo il «tempo dello sconforto» ecco accendersi la luce «della speranza»<sup>14</sup>. La grave offesa materiale arrecata al patrimonio artistico fiorentino generò una reazione altrettanto importante, e dopo il primo salvataggio delle opere danneggiate dall'alluvione, rimosse e trasportate in luoghi di ricovero appositamente e tempestivamente allestiti, si orga-

nizzò il processo del loro recupero, per come auspicato da quel primo illustre testimone: «Tutto ciò non può eseguirsi a Firenze senza un esercito di restauratori e di abili specialisti, o senza l'equipaggiamento e i materiali che permettano di rimettere in sesto quel che è stato guastato, e che perciò occorre radunare in misura più imponente di quanto sia mai occorso da una sola città»<sup>15</sup>.

Di fatto le questioni poste dal restauro delle opere costituirono fertile terreno di confronto tra i numerosi addetti ai lavori di diversa provenienza e formazione convenuti in città. Con l'affinamento delle metodologie e l'importante supporto tecnologico si affrontarono i molteplici problemi conservativi, spostando l'attenzione sui fenome-

<sup>12</sup> J. SHEARMAN, *Le rovine dell'arte fiorentina: ciò che l'alluvione è costata alla civiltà*, in "Paragone", 203, 1967, pp. 13-33.

<sup>13</sup> Ivi, p. 12.

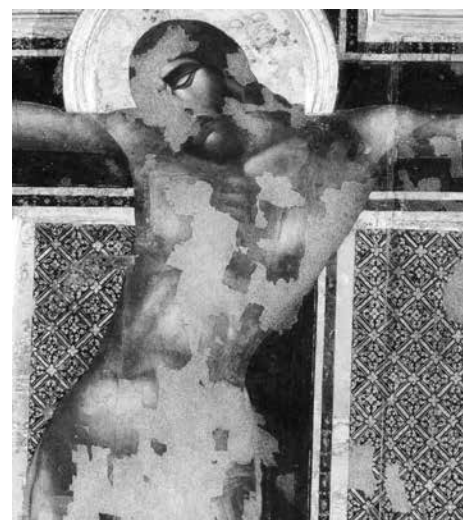
<sup>14</sup> B. MOLAJOLI, *Premessa...* cit., p. 9.

<sup>15</sup> J. SHEARMAN, *Le rovine dell'arte...* cit., p. 16.



fig. 3 - Il *Crocifisso* di Cimabue nel Cenacolo di Santa Croce a Firenze subito dopo l'alluvione del 1966 (foto da Firenze salvata, Torino 1970, p. 182, fig. 237)

fig. 4 - Il *Crocifisso* di Cimabue dopo il restauro, particolare



ni di degrado, e le diverse discipline scientifiche e umanistiche concorsero a far sì che Firenze si riscoprisse l'accademia di restauro più avanzata al mondo<sup>16</sup>.

Sicché, ad esempio, se da un lato il *Crocifisso* di Cimabue nel cenacolo di Santa Croce rappresentò il manifesto e il simbolo di quella tragedia umana e culturale<sup>17</sup>, il suo restauro al tempo stesso costituì l'esempio più progredito della rinascita nella direzione sperimentale appena indicata (esemplificata dall'applicazione innovativa del metodo dell'astrazione cromatica nel restauro pittorico, contro ogni altro intervento di riconfigurazione dell'immagine che si pone come atto imitativo e competitivo) (figg. 2-4)<sup>18</sup>. E contestualmen-

te, d'altro lato il grande laboratorio di restauro allestito all'interno del padiglione di Fortezza da Basso, concesso dall'Ente Mostra dell'Artigianato, dove convennero operatori

<sup>16</sup> A. PAOLUCCI, *Il Laboratorio del restauro...* cit, p. 136.

<sup>17</sup> B. MOLAJOLI, *Premessa...* cit., p. 12; A. PAOLUCCI, *Il Laboratorio del restauro...* cit, p. 135.

<sup>18</sup> Cfr. A. PAOLUCCI, *Il Laboratorio del restauro...* cit, pp. 143 e 151 nota 18 con bibliografia precedente. Si veda anche U. BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, 2 voll., Firenze 1978-1981, ed. cons. 1991-1994, e spec. vol. I, 1991, p. 174 e tavv. 1-10; O. CASAZZA, *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*, Firenze 1999. Cfr. anche, in merito U. BALDINI, *Introduzione*, in *Metodo e Scienza. Operatività e ricerca nel restauro*, a cura di U. Baldini, Firenze 23 giugno 1982 - 6 gennaio 1983, Firenze 1982, pp. 17-18.



da tutto il mondo, all'insegna della più larga e fervida collaborazione tra i diversi settori della ricerca scientifica, e fornito di attrezzature e materiale grazie all'aiuto internazionale, fu emblema di quel fruttuoso incontro tra scienza e restauro (fig. 5)<sup>19</sup>.

Quell'esiziale evento rappresentò dunque, come è stato scritto, una sorta di spartiacque, producendo una fuga in avanti nello sviluppo della metodologia e della prassi tecnico-operativa del restauro. Sul piano del dibattito teorico, d'altro canto, s'impose da subito la necessità di dare risposte ai «numerosi quesiti di metodo» posti dai molteplici problemi tecnici del restauro delle opere ammalorate dall'alluvione, intravisti da Roberto Longhi, con l'auspicio di un confronto pubblico tra tutti gli operatori<sup>20</sup>. Questioni tecniche e di metodo sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte che furono affrontate partitamente, guardando alle diverse tipologie dei beni, nel convegno tenutosi a Pisto-

ia l'anno seguente, con la consapevolezza che, come asseriva nel suo discorso d'apertura Mario Salmi, «oggi esiste un'azione concorde, sistematica che propone i problemi e si sforza di risolverli mediante nuove ricerche scientifiche e tecniche», problemi che «chiedono ed hanno oggi il sistematico ausilio della scienza»<sup>21</sup>.

Nel giro di qualche anno è oramai riconosciuto l'apporto delle discipline scientifiche alla conservazione e al restauro delle opere d'arte, che aveva avuto il suo battesimo di fuoco proprio nella Firenze alluvionata, dove si esercitò l'alacre attività di restauro improntata «su una base di ricerca scientifica», di contro all'empirismo dominante, e nel confronto delle esperienze e dell'aggiornamento professionale, come ricordava e rivendicava a cinque anni dagli eventi Umberto Baldini, nella introduzione alla mostra dallo stesso ideata e allestita giustappunto nella Fortezza da Basso<sup>22</sup>. La mostra, ina-



fig. 5 - Il grande laboratorio per il restauro dei dipinti allestito all'interno Della Fortezza da Basso a Firenze (foto da *Firenze salvata*, Torino 1970, p. 179, fig. 230)

fig. 6 - *Firenze restaura. Il Laboratorio nel suo Quarantennio. Guida alla Mostra*, catalogo della mostra (Firenze, 18 marzo - 4 giugno 1972), a cura di U. Baldini, P. Dal Pogetto, Firenze 1972

<sup>19</sup> B. MOLAJOLI, *Premessa...* cit., pp. 18-23. «Laboratorio, dotato delle più efficienti e moderne attrezzature», come ricordava Umberto Baldini, con la «presenza di restauratori di tutte le parti del mondo»: U. BALDINI, *Dipinti e sculture*, in *Firenze salvata...* cit., pp. 171-209, e spec. p. 179.

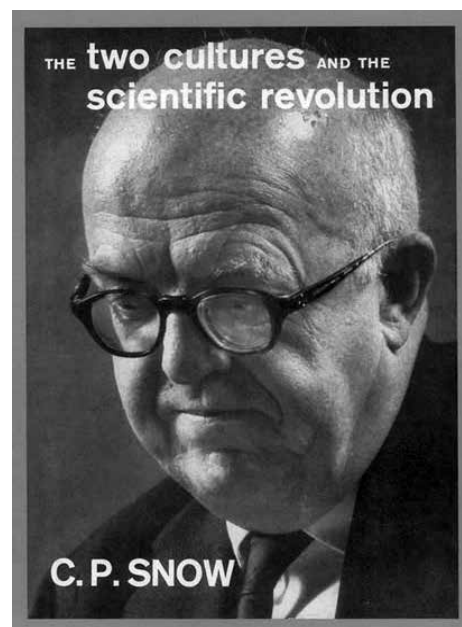
<sup>20</sup> R. LONGHI, *Firenze diminuita*, in «Paragone», 203, 1967, p. 7.

<sup>21</sup> M. SALMI, *Prolusione*, in *Il Restauro delle opere d'arte*, atti del 4° Convegno internazionale di Studi, Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte (Pistoia, 15-21 settembre 1968), Rastignano (Bologna) 1977, p. 11.

<sup>22</sup> U. BALDINI, *Introduzione*, in *Firenze restaura. Il Laboratorio nel suo Quarantennio. Guida alla Mostra*, catalogo della mostra (Firenze, 18 marzo - 4 giugno 1972), a cura di U. Baldini, P. Dal Pogetto, Firenze 1972, p. 12. Cfr. A. PAOLUCCI, *Il Laboratorio del restauro...* cit., pp. 183-201.

fig. 7 - *Problemi di conservazione*, Atti della Commissione consultiva per lo sviluppo tecnologico della conservazione dei beni culturali, Ufficio del Ministro per il coordinamento della ricerca scientifica e tecnologica, a cura di G. Urbani, Bologna 1973

fig. 8 - C. P. Snow, *The two cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, New York 1959



gurata nella primavera del 1972 (fig. 6), testimoniava i quarant'anni di attività del Laboratorio dei Restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, di cui Baldini era allora direttore, con un'ampia e significativa testimonianza del «moderno operare che si serve di idonei mezzi scientifici atti a guidare, garantire e documentare un più responsabile intervento»<sup>23</sup>. Così, in efficace sintesi, Umberto Baldini, illustrando e documentando nel catalogo lo stretto rapporto che intercorre «tra tecnica e filologia», e, più in generale, tra scienza e restauro<sup>24</sup>.

Ora, quel «moderno operare» trovava ulteriore, specifica e didascalica enunciazione in quegli stessi anni, nel convegno romano prima citato, promosso dal Ministero della Pubblica Istruzione (a due anni dalla istituzione del Ministero per i beni culturali, oggi MiC) e dall'Istituto centrale del Restauro, dal titolo programmatico *Problemi di conservazione*, con lo scopo di dare un fondamento scientifico alla prassi del restauro e della conservazione (fig. 7)<sup>25</sup>. Con grande rigore e attualità

veniva offerta un'ampia e sistematica dimostrazione dei nuovi metodi d'indagine scientifica applicati allo studio dei materiali costitutivi delle opere d'arte e dei processi del loro degrado, dai dipinti su tela ai dipinti murali, dai materiali lapidei a quelli ceramici, dai metalli alla carta, dai monumenti all'ambiente.

Da un angolo visuale più ampio e retrospettivo, può dirsi in buona sintesi che nel campo specifico della tutela e del restauro si operò concretamente il superamento della già quasi atavica separazione delle cosiddette «due culture», quella scientifica e quella umanistica, cui alludeva Rotondi, prima citato, secondo l'espressione, poi entrata nell'uso comune, utilizzata da Charles Percy Snow (1905-1980). Nel suo polemico libricolo, intitolato appunto *Le due culture*, edito per la prima volta nel 1959 (fig. 8), il suo autore, un chimico di professione e romanziere per vocazione, entrando a gamba tesa in un dibattito che aveva origini quantomeno ottocentesche, stigmatizzava la mancanza di comunicazione tra mondo umanistico e

<sup>23</sup> U. BALDINI, in *Firenze restaura...* cit., p. 19.

<sup>24</sup> Ivi, p. 32.

<sup>25</sup> *Problemi di conservazione...* cit.

mondo scientifico, denunciandovi apertamente una contrapposizione che assumeva i tratti di vera e propria ostilità tra scienziati e letterati e aveva come conseguenza la parcellizzazione settoriale dei saperi<sup>26</sup>.

E così, nel breve volgere degli anni, tra la fine del settimo e l'inizio dell'ottavo decennio del Novecento, si sancisce il fecondo sodalizio tra scienza e restauro, quale oggi è dato per acquisito nel metodo e nella prassi.

«Oggi come oggi, certe indagini come alcuni delicati interventi di restauro non possono oramai più prescindere dall'utilizzare impostazioni e metodi propri della scienza»<sup>27</sup>. Così scriveva nel 1984, e quasi vent'anni dopo i fatti di Firenze, lo stesso Umberto Baldini, nel frattempo divenuto direttore dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma,

presentando il libro scritto da due esperti chimici del Ministero dei beni culturali, Mauro Matteini e Arcangelo Moles, direttori dei laboratori scientifici di analisi e ricerca dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, di cui Baldini l'anno prima aveva lasciato la direzione. Volume più volte edito, che rappresenta un classico sull'argomento, in cui si illustrano le diverse e sofisticate metodologie dell'indagine scientifica, premessa indispensabile per la programmazione di ogni attuale serio intervento di restauro.

Ed è su questa evidenza, sull'accertato e indispensabile contributo delle varie discipline scientifiche nella attività di conservazione e restauro alla conoscenza delle opere d'arte, che può concludersi questa breve nota introduttiva.

<sup>26</sup> *The two cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, New York 1959. Cfr. C. P. SNOW, *Le due culture*, a cura di A. Lanni, con interventi di G. GIORELLO, O. LONGO, P. ODI-FREDDI, Venezia 2005.

<sup>27</sup> U. BALDINI, *Presentazione*, in M. MATTEINI, A. MOLES, *Scienza e restauro. Metodi di Indagine*, Firenze 1984, p. 5.

# Chimica e arte. Il caso della statua polimaterica raffigurante la *Madonna Addolorata* di Enna

di Enrico Cilberto, Gioacchino Giunta, Sara Manin

Raffigurare con creativa immaginazione ed acuta capacità espressiva un messaggio, spesso oltrepassando i limiti imposti dalla razionalità, è quella capacità attiva dell'uomo da sempre intesa come *Arte*, che oggi offre al mondo un enorme patrimonio artistico. Nel definire un bene culturale incontriamo il dualismo di *cultura e materia*, esso infatti rappresenta un messaggio, una memoria, trasportato fino ai giorni nostri attraverso un supporto materico. Se scompare la materia scompare il dato: un'opera può esprimere nel tempo il suo significato artistico e culturale solo se ne è garantita la sua integrità materica. È bene aggiungere, inoltre, che non si può parlare di reale messaggio artistico allorquando la materia viene snaturata del suo originale contenuto espressivo, come ad esempio nel caso di alterazioni cromatiche conseguenti a interventi di ridipintura sovrapposti agli strati pittorici originali a cui l'opera nel tempo è stata sottoposta<sup>1</sup>.

Questa purtroppo è un'eventualità che si manifesta non di rado, come ne danno chiara testimonianza anche alcune opere d'arte del territorio dell'ennese, che sono state sottoposte ad indagine chimica e

al successivo restauro. Tra queste si può citare la statua raffigurante il *Crocifisso* con braccia mobili, in legno intagliato e dipinto, custodito presso la chiesa Maria Annunzia di Aidone. Il degrado naturale e i vari interventi manutentivi che la statua ha subito nel tempo ne avevano alterato l'aspetto originario, tanto da non presentare più la sua policromia originale a seguito di numerosi strati di ridipintura sovrapposti nel tempo l'uno sull'altro<sup>2</sup>. Un altro caso di notevole importanza, per quanto riguarda l'estrema alterazione dello strato pittorico originale dell'opera, è quello riguardante la statua polimaterica raffigurante la *Madonna Addolorata* custodita presso l'omonima chiesa di Enna, di cui qui si discute<sup>3</sup>.

Tante sono le cause che possono contribuire alla alterazione del patrimonio artistico, dal naturale e inesorabile ruolo del tempo all'intervento antropico di modificazione dello stato originario dell'opera, fino a considerare, oggi più che mai, le modifiche dovute all'inquinamento ambientale generato dal progredire della civiltà industriale<sup>4</sup>. Una elevata e complessa responsabilità assume dunque nel progetto di conservazione e di restauro

<sup>1</sup> E. CILBERTO, G. SPOTO, *Modern Analytic Methods in Art and Archaeology*, New York 2000, pp. 1-8.

M. MATTEINI, A. MOLES, *Scienza e restauro. Metodi di indagine*, Firenze 1984.

<sup>2</sup> *Seicento minore. Qualche aggiunta alla pittura e alla scultura nella Sicilia centrale*, a cura di P. Russo, Palermo 2017, tav. 7, pp. 32-33

<sup>3</sup> E. CILBERTO - G. GIUNTA - S. MANIN, *La statua di Maria SS. Addolorata di Enna, le rivelazioni inattese emerse dalle indagini storico scientifiche*, Enna 2022.

<sup>4</sup> L. CAMPANELLA, A. CASOLI, M.P. COLOMBINI et alii, *Chimica per l'arte*, Bologna 2007

un intervento chimico, se si tiene conto anche della notevole eterogeneità dei materiali impiegati, spesso anche all'interno della stessa opera, così come avviene nel caso di opere polimateriche.

Quando si intraprende un percorso d'indagine il principale obiettivo deve essere quello di individuare un procedimento analitico che, senza alterare l'informazione contenuta in un'opera, garantisca l'ottenimento di dati affidabili ed utilizzabili. Assolvere a tale compito richiede la necessità di dare precedenza a tutti quei metodi non distruttivi atti a condurre l'indagine. Tuttavia, bisogna sottolineare che l'entità delle informazioni ottenibili da analisi non invasive è spesso limitata e non sufficiente a rispondere a tutte le domande che ci si pone, come ad esempio la sovrapposizione di strati pittorici e/o il loro ordine, ovvero il riconoscimento molecolare dei leganti usati come *medium*. Le tecniche non invasive offrono il grande vantaggio di non richiedere alcun tipo di contatto con l'oggetto in esame e quindi nessun campionamento. Mediante l'impiego di radiazioni elettromagnetiche di opportuna lunghezza d'onda, possono offrire informazioni che riguardano le strutture, le alterazioni fisiche e meccaniche, la presenza o meno di vernici e di ritocchi, l'impiego di più materiali ecc. Tali tecniche permettono inoltre di condurre un accurato studio relativamente al supporto, alla preparazione di fondo e allo strato pittorico più esterno. Esse possono essere effettuate in maniera localizzata ad aree circoscritte, fino a pochi millimetri quadrati, o estese all'intera l'opera. Come vedremo in riferimento al

caso della *Madonna Addolorata* di Enna, l'impiego di queste tecniche ha anche uno scopo indicativo per quanto riguarda la scelta dei siti reputati idonei per la successiva applicazione delle indagini invasive.

Le tecniche invasive, come è noto, prevedono infatti il prelievo di uno o più campioni, i quali devono garantire la migliore rappresentatività e fornire le esaustive informazioni di cui si necessita. Una volta prelevati i campioni verranno sottoposti prima ad analisi non distruttive, che si avvalgono dell'interazione tra la luce e la materia, e poi, se necessario, ad analisi di tipo distruttivo attraverso un attacco chimico del campione. Le indagini da effettuare direttamente sui campioni sono fondamentali per ottenere risposte circa la morfologia, e quindi la vera origine dell'opera, gli eventuali interventi di restauro subiti, la composizione chimica dei materiali impiegati, quali leganti pittorici, pigmenti, vernici ecc. Si tratta di informazioni indispensabili per intraprendere un corretto e adeguato processo di restauro e conservazione del bene culturale. L'iter analitico deve prevedere, dunque, una complementarità tra indagini di tipo non invasivo e invasivo riservando, per ovvi motivi, la precedenza alle prime.

È questo l'approccio impiegato per lo studio della statua polimaterica raffigurante la *Madonna Addolorata* di Enna, di cui si riportano alcuni dei dati salienti<sup>5</sup>.

*La statua, le indagini.* Il Simulacro raffigurante la *Madonna Addolorata* ha un peso pari 23,5 kg e un'altezza di 139 cm, esclusa la base rettangolare su cui poggia, alta 17 cm e larga 57,5 cm, per una profon-

<sup>5</sup> Per una loro discussione dettagliata, si cfr. M. CILIBERTO, G. GIUNTA, S. MANIN, *La statua di Maria SS. Addolorata...* cit., e spec. il capitolo secondo.

fig. 1 - *Madonna Addolorata*, Enna, chiesa di Maria SS. Addolorata



dità di 42 cm. Il corpo dell'opera si presenta coperto da una lunga veste di colore nero, interrotta all'altezza del ventre da una cintura di colore grigio che, cingendolo, provoca la formazione di un drappeggio costituito da una moltitudine di pieghe disposte sull'intero vestito. La veste nera si interrompe ancora all'altezza

dei gomiti, dove si ritrovano le maniche di colore grigio che ricoprono gli avambracci. L'estremo pallore dell'incarnato del viso enfatizza l'espressione sofferente e dolorosa della Madonna. Infine, lunghi capelli sciolti di colore castano ridiscendono fino all'altezza della cintura (fig. 1).

L'opera si presenta in cattivo stato di conservazione. Si riscontra una moltitudine di crepe che attraversano le zone del viso, e in particolare, quelle più pronunciate, in corrispondenza della fronte e del naso, fino ad arrivare agli occhi. Il colore dell'incarnato appare ingiallito in alcune zone, probabilmente a seguito di più fattori di degrado, imputabili alla luce e agli agenti atmosferici. Anche la veste presenta dei gravi segni di degrado, evidenziati da notevoli lacerazioni che segnano il supporto.

Le uniche informazioni sulla statua fin qui disponibili sono di tipo empirico e considerano il manufatto costituito integralmente in cartapesta, collocandone tradizionalmente la realizzazione nel XVIII secolo, con l'attribuzione allo scultore ennese Luigi Felix.

In realtà il simulacro della Madonna non era mai stato sottoposto a indagini di tipo scientifico che potessero garantire una puntuale conoscenza delle vere origini e dei materiali impiegati per la sua manifattura. Inoltre, nonostante l'assenza di dati scientifici, da comunicazione orale dei confrati dell'omonima confraternita, si apprende che la statua è stata sottoposta ripetutamente nel corso del tempo a interventi di restauro.

Le indagini da noi condotte sulla statua hanno avuto un duplice scopo, conoscitivo e conservativo. Esse hanno previsto innanzitutto delle ricerche di tipo storico-archivistico - condotte presso l'Archivio di Stato di Enna, l'Archivio Diocesano di Piazza Armerina e Catania, l'Archivio Generale dell'Ordine dei Servi Di Maria di Roma e gli archivi parrocchiali della Chiesa di San Giovanni, Maria SS. Addolo-

rata e Duomo di Enna -, ricerche i cui esiti hanno consentito di ricostruire la vicenda temporale della realizzazione delle statua, dal suo concepimento fino ai giorni nostri. A queste sono seguite le indagini di tipo scientifico.

*Gli aspetti sperimentali.* Sono stati condotti i seguenti esami sul manufatto ed utilizzati i relativi strumenti:

1) *Indagine T.A.C. (Tomografia Assiale Computerizzata):* le indagini sono state eseguite con una strumentazione Siemens Healthineers, modello Somatom Go Up 64 Strati, somministrando, per pacchetto di acquisizione, radiazioni X da 110.00Kv a 130.00 Kv, da 15.00 a 47.00 mA. La statua è stata adagiata in posizione supina ed è stata eseguita l'intera scansione eccezion fatta per la base, braccio sinistro e parte del braccio destro in quanto incongruenti rispetto alla dimensione del gantry. Per completezza sono state effettuate delle indagini RX sull'effigie sia frontali che laterali;

2) *Campionatura:* sono state realizzate delle microincisioni con bisturi a lama removibile a sgorbia n. 4 nelle regioni ritenute di maggiore interesse diagnostico a seguito anche dello studio delle immagini T.A.C;

3) *Indagine stratigrafica mediante microscopia ottica:* ogni singolo campione è stato inglobato in resina epossidica (*Resinpro*), posizionato in appositi contenitori in silicone e lasciato riposare per circa 24 ore, così da ottenere il totale indurimento della resina. I campioni sono stati poi levigati mediante l'utilizzo di carta abrasiva, a grana grossa (120) e a grana sottile (6000), con il fine di ottenere una superficie lucida che permettesse un puntuale studio



morfologico. Le indagini microscopiche sono state realizzate mediante *Microscopio Ottico Am Scope*, e le immagini acquisite mediante sistema fotografico *Am Scope Digital Camera 10 Mega pixel Aptina Color Engine Inside*;

4) *Microscopia elettronica a scansione (S.E.M.)*: lo strumento impiegato per questa indagine è stato il *Leo Supra 55 VP* munito di sistema di analisi *Edx Oxford Instruments*, per lo studio degli strati pittorici utilizzati per la realizzazione dell'opera e dei successivi interventi di restauro;

5) *Restituzione 3D della statua*: è stato effettuato un rilievo fotogrammetrico con successiva rielaborazione dei dati e restituzione dell'immagine grafica e *mesh*, mediante il programma *Metashape Pro*. Infine, il *rendering* è stato eseguito mediante l'impiego del programma *Blender*. Per la realizzazione delle tonalità cromatiche si è impiegato il programma *Photoshop*, col quale sono stati anche ricavati i codici cromatici delle immagini ottenute dallo studio delle sezioni lucide.

Dai risultati ottenuti dalle ricerche storiche è così possibile collocare la statua dell'*Addolorata* agli inizi del XIX secolo, confermandone la paternità a tal Luigi Felix. Inoltre, è possibile definirla un'opera polimaterica in quanto presenti più materiali impiegati per la sua realizzazione, come descritto nei documenti: struttura lignea interna, stoppa, materiali metallici, cartapesta e tela. La Madonna calza inoltre una parrucca in materiale plastico, ha denti in resina e occhi realizzati in vetro.

Questa eterogeneità materica non risulta essere un caso isolato nel territorio della provincia di Enna. Per citare un esempio, ne è chiara

testimonianza la statua polimaterica raffigurante *San Rocco* conservata presso la chiesa di Santa Croce di Nicosia, sottoposta ad analisi scientifiche in occasione del recente restauro<sup>6</sup>. In particolare, lo studio condotto tramite la Tomografia Assiale Computerizzata ha fornito precise e preziose informazioni sul materiale costitutivo dell'opera, che trovano riscontro nella letteratura sull'argomento: realizzata in mistura, con impiego del solfato di calcio biidrato, di spessore variabile, rilevandosi la presenza di stratificazioni a densità minore dovuta all'impiego di stoffa (cimasa) e di cenere.

Anche nel caso della *Madonna Addolorata* è da sottolineare come gli esiti scientifici delle indagini diagnostiche si trovino in perfetto accordo con i dati ricavati dalle ricerche storiche. Un primo risultato di notevole importanza è da riferirsi alla scoperta che il manufatto sia stato realizzato in materiale cartaceo per le zone riguardanti la testa, le mani e i piedi, mentre tutto il resto del corpo (veste e braccia) è invece realizzato in tela e colla. Di grande interesse è stato il ritrovamento delle fatture di pagamento riferite agli acquisti dei materiali, quali la stoppa e i materiali metallici che, come riscontrato dalle indagini T.A.C., sono stati impiegati dall'autore per ottenere, rispettivamente, il riempimento interno della tela e per modellare gli arti superiori e uno degli arti inferiori (fig 2 e 3).

Lo stato attuale della carta, prevalentemente la zona raffigurante il collo e il viso della Madonna, versa in una condizione di degrado, come si evince dalle radiografie e dalle sezioni trasversali ottenute dalle immagini T.A.C., che documentano l'interruzione in più luoghi

<sup>6</sup> E. CILIBERTO, G. GIUNTA, 1.2. *Indagini scientifiche sulla statua di San Rocco. Analisi dei materiali costitutivi ed esame tomografico*, in *Officina Siciliana. Momenti e aspetti della circolazione artistica in Sicilia in Età moderna*, a cura di P. Russo, Messina 2017, pp. 49-53.



della superficie (figg. 4-5). Inoltre, osservando in dettaglio l'immagine radiografica si nota in più punti la presenza di garza, applicata probabilmente durante qualche intervento di restauro, al fine di rinforzare delle zone del collo notevolmente danneggiate. Internamente la statua è costituita da una struttura lignea. Il tronco principale, dal collo ai piedi,

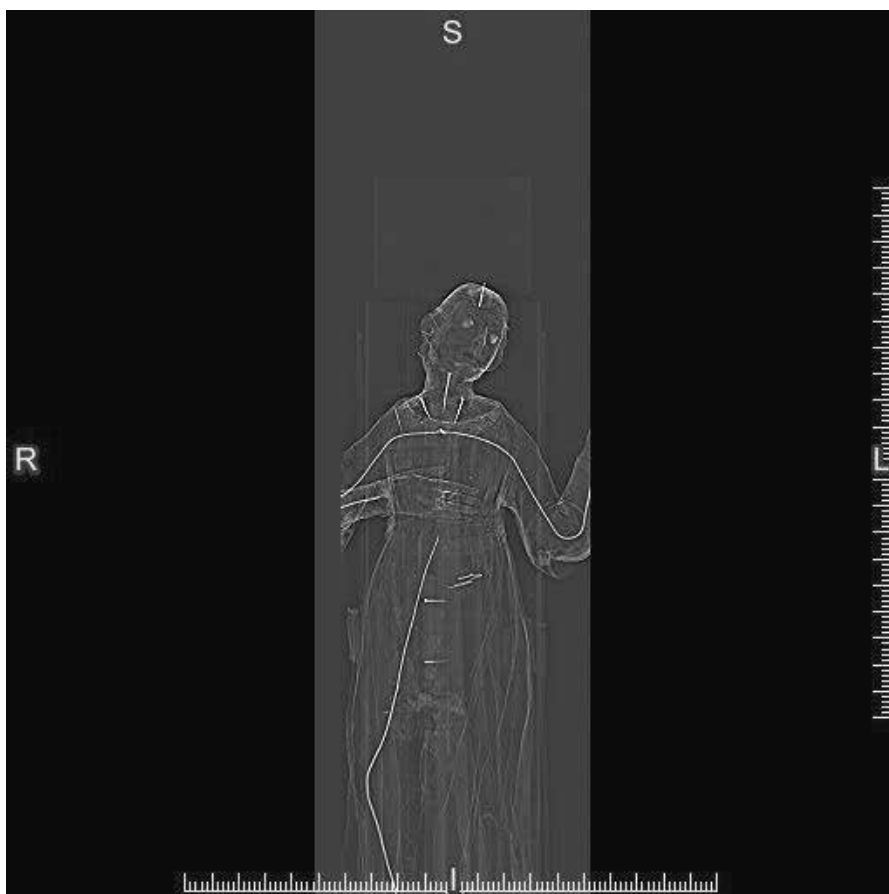


fig. 2 - Immagine T.A.C. che mette in evidenza l'impiego di stoppa

è rafforzato, a partire dalla vita e fino alla base, da altre strutture lignee unite fra loro mediante l'ausilio di colla e chiodi. Nella parte superiore si è trovata una barra lignea attaccata ortogonalmente al tronco principale come a formare una T (fig. 6).

Dall'analisi stratigrafica, e dalle successive analisi al S.E.M., si è appurato che il collo e la zona della parte alta del petto e della schiena sono parte di un unico corpo, applicato successivamente al busto della Madonna. Anche questo è un dato in perfetto accordo con quanto riportato dalla ricerca storica che documenta chiaramente come le due parti siano state realizzate in momenti diversi.

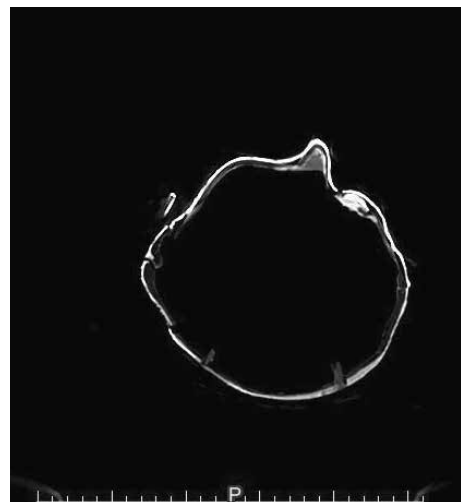
Tutte le zone analizzate raffiguranti l'incarnato hanno mostrato gli stessi risultati in termini di materiali impiegati e composizione chimica per la realizzazione degli strati pitto-

fig. 3 - Immagine T.A.C. che mette in evidenza le anime metalliche impiegate per gli arti inferiori e superiori

fig. 4 - Immagine RX che mette in risalto lo stato di degrado della carta

fig. 5 - Immagine T.A.C. che mette in evidenza le interruzioni della superficie di contorno del viso

fig. 6 - Immagine tridimensionale riportante le strutture lignee interne



rici originali; nel tempo l'incarnato della Madonna ha subito una notevole alterazione cromatica. Negli ultimi restauri, in cui sono stati sovrapposti degli strati pittorici, è stata impartita all'incarnato una colorazione notevolmente più pallida rispetto a quella voluta originariamente dall'autore, che era di tonalità molto più rosea come si può vedere dalle sezioni sottili (tav. 13, fig.1). L'alterazione cromatica non è riscontrabile solo a livello degli incarnati, ma anche e soprattutto nella restante parte del corpo del manufatto, cioè nella veste, la quale presenta uno strato originale di colore rosa che, a seguito di ben due interventi, è stato ricoperto, prima da una colorazione rossa-vinaccio, e successivamente da uno strato pittorico di colore nero (tav. 13, fig. 2). Lo strato di fondo rosa si è riscontrato nell'intero corpo della Madonna, compresa la cintura, che però non è stata ridipinta da uno strato rosso, bensì da altri due strati di colore grigio-azzurro (tav. 13, fig. 3). Quest'ultima colorazione è presente anche nelle braccia, già a partire dal primo strato.

Mediante l'analisi al S.E.M è stato possibile risalire ai pigmenti adoperati per la formazione degli strati cromatici. Il colore rosa originario della



veste della Madonna è stato realizzato mediante l'impiego di minio (pigmento di colore arancio tendente al rosso) e lacca (rossa) miscelati con biacca di piombo (pigmento bianco), per l'ottenimento della tonalità rosa desiderata dall'autore.

Un'ulteriore conferma al fatto che gli strati originari siano quelli discussi è attribuibile al periodo storico di impiego dei pigmenti: la

biacca di piombo, per esempio, qui prevalente, fu utilizzata fino al XIX secolo. Gli strati più esterni, invece, per quanto riguarda la realizzazione dell'incarnato, contengono biossido di titanio e ossido di zinco, che hanno sostituito la biacca. In particolare, l'ossido di titanio è stato messo in commercio a partire dal 1920. Tutto questo permette di concludere che gli ultimi interventi di restauro sono stati realizzati dopo tale anno.

Per quanto riguarda invece la realizzazione della tonalità cromatica rosso-vinaccia dell'intera veste, questa è stata ottenuta grazie l'impiego di ossido ferrico; e infine, per lo strato nero si è fatto ricorso al nero fumo, detto anche carbonio amorfo.

Al fine di restituire una visione quanto più reale possibile alla statua dell'*Addolorata* nella sua espressione originale, si è predisposta una sua riproduzione in 3d. In tale ricostruzione l'opera riporta le sue originali tonalità cromatiche, a partire dal colore più roseo dell'incarnato rispetto a quello molto pallido attuale; la veste in tutto il corpo presenta il suo reale colore rosaceo, mentre, nella zona raffigurante gli avambracci risalta la tonalità azzurra, in accordo con i dati iconografici, e diversamente dalla attuale tonalità grigia. È tuttavia importante ricordare come alcune delle sezioni sottili presentassero uno strato originale della veste con un colore rosa molto delicato e chiaro, mentre altre apparivano più tendenti alla tonalità rosa salmone, variazioni probabilmente applicate dall'autore in alcune parti per enfatizzare l'effetto dei drappaggi. Ovviamente non è possibile dalle sole sezioni sottili ricostruire la puntuale composizione cromatica della statua. Si è però riportata la ricostruzione corrispondente alle due tonalità trovate nelle stratigrafie, e

per confronto quella corrispondente allo stato attuale (tav. 13, fig. 4 a,b,c).

In sostanza si sono rispettate le tonalità cromatiche ottenute dalle indagini chimiche: la Madonna in origine presentava infatti un colore dell'incarnato più roseo rispetto a quello molto pallido attuale. La veste applicata sugli avambracci presentava originariamente un colore azzurro, diversamente dall'attuale tonalità grigia, e in accordo con le testimonianze iconografiche.

L'incontro tra chimica e arte assume dunque un'importanza fondamentale per la salvaguardia delle opere. Nello specifico la chimica gioca un ruolo estremamente rilevante per il mantenimento del bene artistico, attraverso indagini analitiche che permettono di ottenere le informazioni necessarie, sia a scopo preventivo per una fase conservativa, sia a scopo progettuale per l'eventuale intervento di restauro. Quando ci si rapporta con un bene culturale in fase di studio è necessario tenere conto dell'aspetto archeometrico, collocando cioè l'oggetto nello spazio e nel tempo, conoscere le materie prime che lo caratterizzano, come queste sono state usate per crearlo e quando, prima di passare alle indagini di tipo conservativo.

In conclusione, si può dire che a seguito di una indispensabile fase di accurato e puntuale studio chimico e chimico-fisico si ottengono tutte quelle informazioni atte a garantire ciò di cui un bene culturale necessita: innanzitutto di una adeguata e mirata conservazione e, ove necessario, di un consapevole e appropriato intervento di restauro, scientificamente assistito, per far sì che l'opera d'arte possa mantenere nel tempo la sua esistenza materiale in una condizione tale da rappresentare sempre il suo contenuto espressivo originale.

# Per la scultura polimaterica nell'ennese: la *Madonna de l'Ancuntru* di Pietraperzia

di Angela Scialfa

fig. 1 - *Madonna de l'Ancuntru*, XVIII-XIX secolo. Pietraperzia, chiesa di Santa Maria di Gesù

*Profilo storico*<sup>1</sup>. Il simulacro della cosiddetta *Madonna de l'Ancuntru* di Pietraperzia, che si presenta all'attenzione degli studi per la prima volta in questa sede, è conservato nella chiesa di Santa Maria di Gesù, e custodito dalla Confraternita del Preziosissimo Sangue di Cristo (fig. 1). La statura polimaterica raffigurante una Madonna stante, portata in processione dai fedeli la domenica di Pasqua, giorno in cui si svolge il rito locale dell'*Ancuntru* con il simulacro del *Cristo Risorto* (fig. 2), appartiene a un genere della statuaria processionale noto tipologicamente volta a volta come *manichino vestito* piuttosto che *simulacro da vestire* o *Madonna vestita*<sup>2</sup>. Il fenomeno delle *Madonne vestite* – definizione con la quale si indicano tutte quelle effigi sacre in cui gli abiti, gli accessori, come gioielli e corone (documentati a partire dal XIX secolo) insieme alle acconciature, realizzate in crine o con veri capelli, sono già previsti in fase di esecuzione – pur conosciuto nel Medioevo, ebbe una notevole diffusione in epoca moderna. In generale, le *Madonne vestite* sono veri e propri manichini che mostrano maggiormente modellate le parti visibili – testa, volto, mani e piedi – rispetto alla struttura, più grezza,



<sup>1</sup> I risultati che si presentano in questa sede sono l'esito di una ricerca condotta grazie alla fattiva collaborazione della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Enna e della Confraternita del Preziosissimo Sangue di Pietraperzia (nella persona del suo Governatore, Sign. Filippo Rizzo). Si ringrazia inoltre per la cortese disponibilità la restauratrice Maria Angela Sutura, di Enna.

<sup>2</sup> Sulle origini e le evoluzioni del culto mariano da immagine a *madonna vestita*, cfr. M. D'AGOSTINO, *Madonne da vestire. L'incoronata di Foggia e l'incoronata di Pescasseroli a confronto*, Foggia 2011, pp. 12-14.



fig. 2 - *L'Ancontru* fra il Cristo Risorto e la Madonna a Pietraperzia la domenica di Pasqua (foto Francesca Scribani Battaglia)

ricoperta dagli abiti<sup>3</sup>.

Tra le cause che concorrono a individuare le ragioni del protrarsi nel tempo della loro fortuna, e specificatamente nelle aree sud-insulari d'Italia e nei paesi iberici, risulta cruciale sia il contributo delle confraternite mariane, sia il perdurare delle pratiche devozionali legate alla tradizione della religiosità popolare di matrice cattolica, caratterizzate dalla teatralizzazione dei sacri riti,

in particolare quelli del Venerdì Santo<sup>4</sup>. Il diffuso ricorso a questa tipologia di oggetti è motivato funzionalmente dal minor peso del simulacro da condurre in processione rispetto alle analoghe composizioni in bronzo o in marmo.

Tuttavia, sulle Madonne vestite - documentate in Italia a partire dalla fine del XIV secolo, come testimoniato da alcuni inventari delle chiese venete<sup>5</sup> - le fonti tacciono, nulla si

<sup>3</sup> Cfr. L. BORTOLOTTI, *La veste e il simulacro, itinerari di conoscenza, restauro e tutela*, in *Vestire il sacro. Percorsi di conoscenza, restauro e tutela di Madonne, bambini e santi abbigliati*, a cura di L. Bortolotti, Bologna 2011, pp. 17-18.

<sup>4</sup> M. D'AGOSTINO, *Madonne da vestire...* cit., p. 19.

<sup>5</sup> In Italia una tra le carte d'archivio più antiche fino ad ora rintracciate, conservata all'interno della chiesa agostiniana di Santo Stefano a Venezia, risale all'anno 1383. La documentazione inizia a incrementarsi nel corso di tutto il XV e XVI secolo; mentre per il periodo antecedente nulla al presente è stato rinvenuto: cfr. *Madonne della laguna: simulacri "da vestire" dei secoli XIV - XIX*, a cura di R. Pagnozzato, Roma 1993, p. 32.

conosce in merito ad una probabile precedente *traditio* in Italia e nell'intero Mediterraneo, rendendo impraticabile al presente un raffronto in tal senso<sup>6</sup>.

Nonostante molti aspetti restano ancora da chiarire, gli studi antropologici hanno posto in risalto uno dei tratti più significativi della valenza culturale di tali manufatti, dal momento che essi rappresentano delle vere e proprie «macchine che servono a socializzare il rapporto con il sacro, [e] a rendere possibile una devozione collettiva senza far dimenticare al fedele l'ambiguità di fondo oscillante sempre tra artificio e natura»<sup>7</sup>.

La *Madonna de l'Ancuntru*, *questioni cronologiche*. La scultura, eseguita prevalentemente in legno e cartapesta dipinta ad olio, databile tra la prima metà del XVIII e il primo trentennio del XIX secolo (fig. 1), a conclusione della messa di mezzogiorno della domenica di Pasqua viene portata in processione per incontrarsi, come si diceva, con la grande statua di legno, dipinto e dorato (databile alla seconda metà del secolo XVIII), raffigurante *Lu Signuri Risuscitatu*. La Madre di Dio, che precedentemente, durante il rito locale del Venerdi Santo, noto come *Lu Signuri di li fasci*<sup>8</sup>, si mostra ai devoti ricoperta con soprabiti di colore nero, simbolo di lutto per la morte del Figlio, la domenica di Pasqua indossa una veste preziosamente ricamata che rispecchia la moda femminile in voga attorno alla prima metà del Settecento.

Le notizie della processione provengono dal frate dell'Ordine dei Minori Riformati di San Francesco Dionigi Bongiovanni da Pietraperzia, autore di una storia locale edita nel 1776, il quale ci informa che a

predisporre le festa de *l'Ancuntru* fu la «Società del preziosissimo *Sangue di Cristo*», durante la quale «ben tre volte si conducono processionalmente (e più in trionfo) le due Statue del Sig. Resuscitato, e della *Madonna dell'Incontro*»<sup>9</sup>. Egli tuttavia non tramanda notizie riguardanti l'origine del rito, né offre descrizioni che testimoniano i tratti e l'aspetto della stessa statua; l'autore, piuttosto, con atteggiamento tipico del chierico, si accosta con forte disinteresse al manufatto in sé. Dalla lettura della fonte si evince quale *terminus ante quem* per la realizzazione della statua il 1776, anno di pubblicazione della *Relazione critico-storica*. Tenendo in considerazione tale data, a restringere ulteriormente il campo per la cronologia del manufatto, giungono in soccorso due preziosissimi documenti inediti, rintracciati all'interno dell'Archivio Diocesano di Catania, da cui è possibile desumere ulteriori dettagli cronologici sulle origini della festa e tentare di chiarire maggiormente il principale ruolo ricoperto dalla Confraternita. Nella prima carta, un *Memoriale delli ufficiali della Congregazione esistente nella Chiesa di S. M.a di Giesù di Pietraperzia delli PP. Riformati di S. Francesco*, datato 1708<sup>10</sup>, si evince che la festa della *Madonna di l'Ancuntru* si svolgeva a partire dall'anno 1701, dal momento che la Congregazione ricevette la licenza per «far l'incontro del Signore Resuscitato colla sua santa madre» già sette anni prima rispetto alla data del documento. A richiederne la concessione fu proprio la Confraternita del Preziosissimo Sangue, alla quale non si può escludere sia da riferire la stessa committenza del manufatto, considerato che i maggiori committenti di manichini vestiti per fini proces-

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> F. DEI, *Dalla devozione al patrimonio: note antropologiche sul vestire le Madonne*, in *Statue Vestite. Prospettive di ricerca*, «Studi e fonti per la Storia della Scultura», 6, a cura di A. Capitanio, Pisa 2017, p. 155.

<sup>8</sup> Cfr. A. PLUMARI, *La Settimana Santa in Sicilia. Guida ai riti e alle tradizioni popolari*, Troina 2003, pp. 173-174. Sul Crocifisso, cfr. P. RUSSO, scheda n. I.1, in *Officina siciliana. Momenti e aspetti della circolazione artistica in Sicilia in età moderna*, a cura di P. RUSSO, pp. 21-27.

<sup>9</sup> *Relazione critico-storica della prodigiosa invenzione d'una immagine di Maria Santissima chiamata comunemente della cava di Pietraperzia... composta con sommo studio e diligenza dal padre fra Dionigi di Pietraperzia*, Palermo nella Stamperia della Divina Provvidenza presso Gio. Battista Gagliani, 1776, p. 268. Frate Dionigi scrive della venerazione esercitata in onore di *Maria SS. Immacolata* all'interno della Chiesa di Santa Maria di Gesù, dove la Compagnia devota è appunto quella del «preziosissimo *Sangue di Cristo di Cristo*».

<sup>10</sup> Archivio di Stato di Catania (d'ora in poi ASC), *Miscellanea Paesi Antica Diocesi*, 114, fasc. 8, cc. 1-2r.



figg. 3-4 - Manichino ligneo della *Madonna de l'Ancuntru*, XVIII-XIX secolo. Pietraperzia, chiesa di Santa Maria di Gesù, Recto e verso

sionali furono soprattutto le confraternite<sup>11</sup>; e che tuttora, a occuparsi della processione una volta l'anno, è la stessa Confraternita. Nel documento è scritto:

e perché le license per l'anni passati son sempre state concesse ad triennium, il Reverendo Vicario foraneo di questa di Pietraperzia, non ha voluto permettere ciò; [...] Per ciò di nuovo preghino [...] che Signoria Illustrissima si vogli degnare concedere [...] licenze, si come per il passato almeno per tre anni<sup>12</sup>.

La concessione per la processione, approvata dal vicario foraneo di Pietraperzia, avveniva convenzionalmente *ad triennium*. Desumendo che il rito de *l'Ancuntru* possa effettivamente essersi svolto a par-

tire dal 1701, la richiesta di rinnovo della licenza per il triennio 1707-1709 subisce una *variatio* rispetto agli anni 1701-1703 e 1704-1706, poiché nel 1708 - coincidente con la data del documento - avviene *ex novo* la supplica per il beneplacito del rituale.

Il secondo documento, datato 1722, rivela il consolidamento del rito processionale de *l'Ancuntru* e della pratica di effettuare la questua nel giorno liturgico del Sabato Santo, probabilmente per il finanziamento della festa religiosa e non solo per opere di carità:

supplica la Vostra Signoria Reverendissima darci le solite licenze cossi della processione come della questua suddetta sicome si ha fatto nelli anni passati<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Sulle motivazioni e valori delle scelte che nel Settecento le Confraternite si assumevano nella committenza cfr. C. PETRAROTA, *Madonne vestite in Puglia. Dal manichino fisso dell'Addolorata di Ruvo al manichino snodabile del santuario di Santa Maria Greca del Corato*, in *Vestire il sacro...* cit., p. 89; R. POSO, *Sulle Madonne Vestite*, in *Interventi sulla questione meridionale. Saggi di Storia dell'Arte* a cura di F. Abbate, Roma 2005, p. 348.

<sup>12</sup> ASC, *Miscellanea Paesi ...* cit., cc. 1-2r.

<sup>13</sup> Ivi, 119, fasc. 2, cc. 1-4r.



fig. 5 - *Madonna de l'Ancuntru*, XVIII-XIX secolo. Pietraperzia, chiesa di Santa Maria di Gesù. Particolare della testa



Da un'attenta analisi delle carte rinvenute si ricava la testimonianza della presenza di una scultura rappresentante «la santa Madre» portata in processione a Pietraperzia la Domenica di Pasqua a partire dal 1701. Tuttavia, alcuni elementi stilistico-formali del manufatto in esame non sembrano coincidere cronologicamente con i dati registrati nei documenti.

*Questioni stilistico-comparative.* Il manichino, il cui nucleo strutturale, alto circa 157 cm, è composto da un tronco centrale in legno, con

le braccia snodabili realizzate in ferro<sup>14</sup> (figg. 3-4), presenta nel torace un corpetto ligneo, maggiormente rifinito in corrispondenza dei due seni, allo scopo di rendere le fattezze e l'aspetto della Madre più realistici e affini alle forme delle figure femminili, seppure generalmente le forme intagliate sono più semplici e asessuate. La testa e le braccia mobili sono realizzate interamente in cartapesta dipinta con colori ad olio (fig. 5). Quasi un *unicum* in ambito siciliano è il sistema strutturale del tronco centrale,

<sup>14</sup> L'altezza totale del manichino raggiunge i 207 cm, a partire dal basamento ligneo di forma quadrata (80 x 80 cm), il profilo ha una larghezza di 23 cm. L'apertura delle braccia si può distinguere in minima (larghezza 68 cm) e massima (larghezza 98 cm).

che con grande efficacia permette tre essenziali movimenti rituali, attraverso un ingegnoso meccanismo di cerniere e di una fune passante attraverso quattro occhielli in ferro: l'inchino rivolto al figlio resuscitato, il segno della croce e l'abbraccio ai devoti. Pochissimi i rimaneggiamenti, che si limitano alla sostituzione della fune, in quanto più soggetta a usura, degli occhielli e di alcuni chiodi, dei quali gli originali, ben riconoscibili e databili tra il XVIII e inizi XIX secolo, sono in ferro forgiato a testa larga. L'elemento che conserva i suoi caratteri originari, con qualche reintegrazione successiva, è la struttura centrale, destinata alla vestizione, quindi maggiormente resistente, risalente all'inizio del Settecento. La macchina centrale è dunque un prodotto artigianale, eseguito presso una bottega certamente locale e realizzato con materiali poveri<sup>15</sup>. Testa e braccia, destinate ad essere a vista, si presentano come elementi da assemblare all'armatura: l'una fissata tramite il perno metallico, in alto al centro, le altre invece incastrate ai due 'arti' snodabili in ferro, benché tradizionalmente venissero inserite e solidamente trattenute «da spaghi e colle molto forti»<sup>16</sup>.

Relativamente alla testa, la caratterizzazione fisiognomica e la fine resa dello sguardo sono eseguite grazie al sapiente utilizzo dei colori a olio, per rievocare il naturale luore; gli occhi sono realizzati in vetro, con il medesimo intento realistico. La tecnica che prevede l'applicazione del materiale vitreo, in questo caso «dall'esterno, inserito dal *recto* della figura nell'incavo dell'opera<sup>17</sup>», è derivata probabilmente dagli scultori siciliani della visione delle opere provenienti da Napoli,

oppure dovuta all'influenza diretta di artisti partenopei<sup>18</sup>. La manifattura, riferibile all'area palermitana d'influenza napoletana, risponde in effetti a quelle relazioni tra Napoli e la Sicilia della committenza di statuaria devozionale già a partire dal Cinque-Seicento<sup>19</sup>.

Un ultimo prezioso documento inedito, conservato all'interno dell'Archivio di Stato di Caltanissetta, fa chiarezza sulla commissione delle parti visibili del simulacro della *Madonna de l'Ancunro*, quali le mani e la testa, pagati 2 once e 20 tarì dalla Confraternita del Preziosissimo sangue di Cristo: si tratta di un notamento delle partite d'introito, contenuto all'interno di un registro di contabilità dell'amministrazione dell'opera della confraternita, dal quale si apprende dell'incarico conferito nel 1833: «a Don Domenico Cascio in Palermo per fare fabricare la testa, e le braccia di Maria dell'Incontro»<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Generalmente si distinguono due le tipologie di esecuzione del tronco: la prima, «in tela di iuta imbottita di crine e gli arti in essenza lignea appena sbozzati [nella seconda] la parte toracica poteva risultare in legno ed essere maggiormente rifinita, seppure con forme semplici e asessuate. Le gambe spesso non sono altro che sostegni cui vengono applicati i piedi, mentre nel punto vita può essere attaccato un cesto in stecche di legno, atto a sostenere la sottana». Cfr. L. BORTOLOTTI, *La veste e il simulacro, itinerari di conoscenza, restauro e tutela*, in *Vestire il sacro...* cit., p. 18.

<sup>16</sup> I. Micheletti, R. Notari, *Le vesti modellate e le vesti tessute: il restauro di una statua seicentesca tra forma e devozione*, in *Vestire il sacro...* cit., p. 213.

<sup>17</sup> M. SEBASTIANELLI, G. D'ANNA, *Sguardo vitreo nella statuaria lignea devozionale*, in «OADI. Rivista per l'Osservatorio delle Arti Decorative in Italia», VII, 13, 2016, p. 73.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Per approfondimenti cfr. P. RUSSO, *L'Arte del legno in Sicilia in età moderna. I luoghi, le forme, in Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, a cura di T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo, Catania 2012, 35-39.

<sup>20</sup> Archivio di Stato di Caltanissetta, *Intendenza e Prefettura*, 1290, fasc. 247, c. 8r.

# Studio d'artista. Il pittore Elio Romano ad Assoro

di Angelo Giunta



figg. 1-2 - Casa museo Elio Romano, Assoro, esterno

<sup>1</sup> Secondo Girolamo Caracausi fu feudo di Assoro, dal siciliano murra 'roccia alta', voce prelatina 'ammasso naturale di pietre', dall'arabo al-murrah): G. CARACAUSI, *Dizionario onomastico della Sicilia. Repertorio storico-etimologico di nomi di famiglia e di luogo*, (Centro di studi filologici e linguistici siciliani), 2 voll., Palermo 1993, II, p. 1085.

<sup>2</sup> Cfr. G. GNOLFO, *Le 70 chiese di Assoro*, Napoli 1965.

<sup>3</sup> Cfr. J. P. MOREL, *Recherches archéologiques et topographiques dans la région d'Assoro*, Paris 1963.

Nel centro della Sicilia, nella valle di Morra, in siciliano Murra<sup>1</sup>, in territorio di Assoro, si è inscenata nel corso dei secoli una peculiare connotazione paesaggistica. Morbidi declivi e pianori protetti da colline terrazzate, *Le Serre*, fertili terreni arricchiti dall'acqua della sorgente Buffa; un microclima ottimale per le colture tradizionali (grano, cereali, uva, ulivo, mandorle, ma soprattutto agrumi), unitamente una esuberante vegetazione spontanea, testimoniano e connotano la valle di Morra come luogo ideale di insediamento umano. Ancora oggi la zona è principale fonte di sostentamento di tanti operatori agricoli. Viabilità antica, toponimi e siti storici (casale romano, chiese, siti templari)<sup>2</sup>, reperti archeologici<sup>3</sup>, emergenze

puntuali di opifici e infrastrutture agricole (mulini ad acqua, acquedotti, frantoi rupestri, ripari aggrottati, zolfare), masserie ed edifici della tradizione, con pratica di usi e costumi correlati, testimoniano la continuità storica di arricchimento e di godimento di tali valori.

I colori di questi luoghi, dai toni terrosi e vegetali, anticipati alla percezione dal profumo delle fioriture stagionali di mandorlo e soprattutto di quelle degli agrumi, sono di una qualità che si avvicinano a quelli dell'anima, e sono stati recepiti da chi in possesso di tecnica e sensibilità per comporli e renderli apprezzabili artisticamente, ovvero dal noto pittore Elio Romano (1909-1996), che ha abitato a lungo nella valle di Morra (figg. 1-4, tav. 14).



figg. 3-4 - Casa museo Elio Romano, Assoro, interno, particolare dello studio d'artista con lucernario

<sup>4</sup> Cfr. V. U. VICARI, *Un agricoltore assai smozzicato. Formazione fiorentina e residenza siciliana di Libero Elio Romano*, Venaria Reale 2021; *Libero Elio Romano. 1909-1996*, catalogo della mostra, Catania, Palazzo della cultura, Sala delle mostre principali, 31 ottobre 2022 – 20 gennaio 2023, a cura di V.U. Vicari, Siracusa 2021.

<sup>5</sup> *Decreto legislativo 29 ottobre 1999, n. 490. Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'art. 1 della legge 8 ottobre 1997, n. 352 (G.U. n. 302 del 27 dicembre 1999, s.o. n. 229)*, abrogato dall'articolo 184, comma 1, decimo trattino, decreto legislativo n. 42 del 2004

Articolo 52. *Studi d'artista*. (Decreto legge 9 dicembre 1986, n. 832, art. 4-bis aggiunto dalla legge di conversione con modifiche 6 febbraio 1987, n. 15) - 1. Non sono soggetti ai provvedimenti di rilascio previsti dalla normativa vigente in materia di locazione di immobili urbani quegli studi d'artista il cui contenuto in opere, documenti, cimeli e simili è tutelato, per il suo storico valore, da un provvedimento ministeriale che ne prescrive l'inamovibilità da uno stabile del quale contestualmente si vieta la modificazione della destinazione d'uso. 2. Non può essere modificata la destinazione d'uso degli studi d'artista a tale funzione adibiti da almeno venti anni e rispondenti alla tradizionale tipologia a lucernario.

Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42. Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137 (G.U. n. 45 del 24 febbraio 2004, s.o. n. 28).

Art. 51. *Studi d'artista* - 1. È vietato modificare la destinazione d'uso degli studi d'artista nonché rimuoverne il contenuto, costituito da opere, documenti, cimeli e simili, qualora esso, considerato nel suo insieme ed in relazione al contesto in cui è inserito, sia dichiarato di interesse particolarmente importante per il suo valore storico, ai sensi dell'articolo 13. 2. È altresì vietato modificare la destinazione d'uso degli studi d'artista rispondenti alla tradizionale tipologia a lucernario e adibiti a tale funzione da almeno vent'anni.



Una materializzazione di tale connotazione del “genius loci” di Morra è evincibile nelle sue innumerevoli opere, ma anche nei dipinti murali, decori, schizzi preparatori, appunti, provini, con i quali il pittore ha scandito il suo vissuto di fortunato e riconoscente fruitore dei luoghi distendendoli sulle pareti della casa rurale di Morra, ed in particolare sulle pareti dello studio di artista con lucernario, che ha creato nella casa di famiglia, ora preziosa sede e testimonianza di valori.

Una convergenza di favorevoli circostanze, ha premesso il mantenimento della testimonianza dello sviluppo artistico delle opere di uno dei pittori più significativi del Novecento siciliano, organicamente delineato dal recente studio del prof. Vittorio Ugo Vicari<sup>4</sup>. Diversamente da quanto spesso avviene per i beni culturali di proprietà privata, soggetti a perdita e distruzione, e come avvenuto per un'altra opera dello stesso Romano, un dipinto murale realizzato e temporaneamente confinato “per opportunità

militari” nel piano soppalcato della caserma dei carabinieri di Nissoria. Infatti, dopo morte del pittore, il nuovo proprietario della residenza di Morra, sig. Giuseppe Ferlauto, sia per sensibilità che per opportunità economica offerta da un bando di finanziamento comunitario per interventi su beni culturali, subordinato alla sussistenza della dichiarazione di interesse culturale da parte degli enti preposti, ha presentato alla Soprintendenza ai beni culturali e ambientali di Enna un progetto di restauro dell'edificio e delle opere artistiche in esso contenute, contemporaneamente alla verifica della dichiarazione di interesse culturale.

La fattispecie prevista dall'art. 52 del *Testo Unico sui Beni Culturali*, D.lgs. n. 490 del 1999<sup>5</sup>, ovvero della caratteristica a lucernario dello studio dell'artista da più di vent'anni, nonché il fatto che l'artista non fosse più vivente, hanno consentito, con apposito provvedimento (prot. n. 804 del 26.05.2000), l'avvio del procedimento di vincolo di Studio di Artista<sup>6</sup>, e



quindi l'approvazione e la realizzazione del progetto di restauro, consentendo la tutela, la valorizzazione e il godimento dei luoghi, del vissuto e delle opere di Elio Romano.

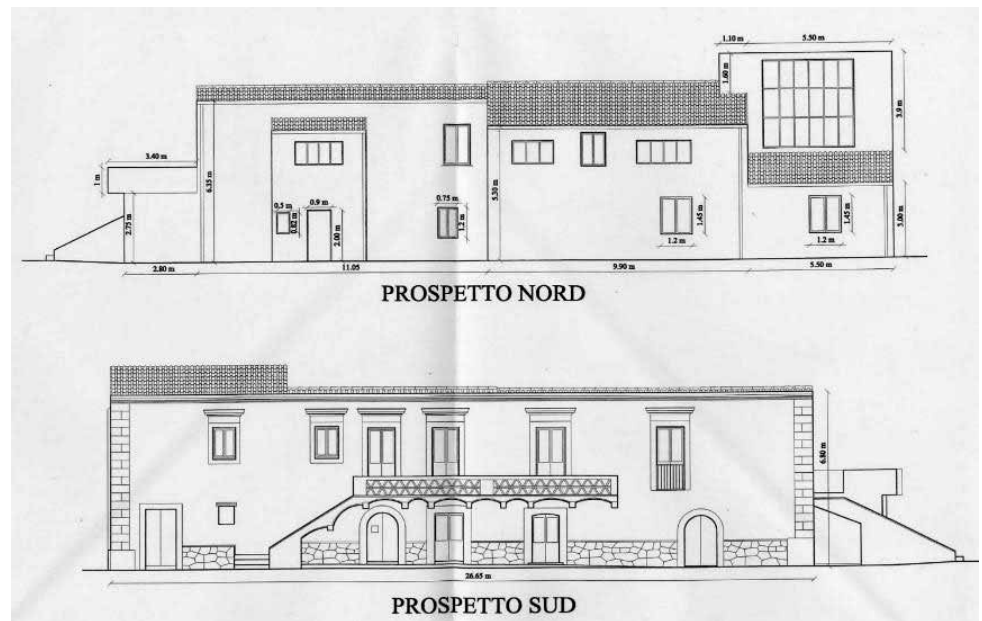
La casa Romano, così come documentato nel progetto di restauro del 2000 (A. Maurizi, G. Marsiglione, G. Piccione, L. Buscemi), dignitosamente realizzato nei suoi aspetti conservativi, estetici e costruttivi da specialisti del settore (Raffaella Greca e Mario Arancio), rappresenta una testimonianza di tipologia del tradizionale fabbricato agricolo padronale. Emergente per forma e materia, ma dialogante con la gran-

de distesa dell'agrumeto circostante che l'avvolge armonicamente e da cui trae fonte e ragione.

Una semplice struttura in muratura, che si sviluppa su due elevazioni su prevalente impianto longitudinale, con orientamento est-ovest e disimpegnati da doppia scala esterna con ballatoio e terrazzo. La copertura è prevalentemente a falde, con coppi tradizionali conclusi da cappuccinata, i prospetti intonacati, gli infissi in legno. Funzioni prettamente legate alla conduzione del fondo e residenziali a piano terra (magazzini, depositi, stanze), e studio di artista e ambienti residenziali al piano primo.

figg. 5-9 - Casa museo Elio Romano. Assoro. Allegati al progetto di restauro di A. Maurizi, A. Marsiglione, G. Piccione, L. Buscemi (2000)

<sup>6</sup> *Consiglio d Stato Sez. VI n. 5737 del 5 dicembre 2017 - Beni Culturali. Studio di artista*: Lo studio d'artista va riguardato come 'universitas rerum' rappresentativa della vita professionale dell'artista, traccia visibile dell'unicità delle sue attitudini individuali di produzione e ricerca; attraverso questo tipo di vincolo, la legge intende preservare non la traccia della vita dell'artista, ma la testimonianza delle condizioni materiali del processo di formazione ed azione che è sotteso alle opere che lo hanno reso famoso, processo che è dalla legge reputato realizzare un valore culturale in sé, sempre che si tratti di un livello tale da corrispondere ad un 'interesse particolarmente importante', come prescritto dalla legge. L'interesse particolarmente importante, d'altra parte, va riferito sia al generale lascito culturale dell'artista, sia all'entità della testimonianza che è condensata nel suo studio-laboratorio e nelle relative vestigia; lo studio, in altri termini, per le sue caratteristiche intrinseche, deve essere tale da rappresentare un fattore primario delle forme della produzione di un artista considerato, a giudizio dell'Amministrazione, particolarmente importante.



Una tipologia tradizionale con geometrie e volumi semplici, con prevalenza dei pieni sui vuoti, frutto di addizione di successivi corpi funzionali. Ultima e rilevante è la ristrutturazione

di alcuni ambienti, con il caratteristico e ampio lucernaio a parete, oltre a un più modesto, ma efficace ed evocativo di funzione artistica, lucernaio a tetto.





# Vita, arte e avventure di Libero Elio Romano e Gabriella Pescatori a Morra

di Vittorio Ugo Vicari

La casa e le terre in contrada Morra che un tempo furono di Libero Elio Romano (1909-1996) e della sua famiglia sono custodi di molti ricordi, testimonianze storiche, avventure sentimentali e prove d'artista. Edificata al centro di una valle ubertosa e irrigua tra i territori di Assoro e Nissoria, non spicca per particolari doti architettoniche e stilistiche eppure, nella sua connotazione di 'casa rurale' essa ha un fascino paesaggistico tutto particolare. Tra otto e novecento veniva ancora impiegata dai Romano come ritrovo del notabilato locale; il nonno di Libero Elio, Pietro Pio (1848-1929), la usava per accogliere amici e conoscenti durante le battute di caccia o in occasione delle scampagnate, emulo di una civiltà agraria fortemente intrisa di antiche nobiltà (i Romano vantano origini aristocratiche dalla famiglia Colonna), che facevano della convivialità tra uomini punto di forza e motivo di vanto. Il giovane Libero Elio vi trascorrerà larga parte delle vacanze estive ed è certo che le ambientazioni di quella magica terra gli siano rimaste ben radicate, finendo per determinare molte delle sue scelte dell'età matura.

Sappiamo dalle fonti e dalla letteratura artistica più recente<sup>1</sup> che

Romano non era un semplice bucolico, né un cittadino che si avvicinava alla campagna con lo sguardo e l'attitudine di un borghese urbanizzato. Al contrario, pur essendo un fine intellettuale, un laureato in Giurisprudenza e un artista di solida formazione romana e fiorentina, esponente dell'alta borghesia etnea – suo padre Aurelio (1882-1938) fu magistrato che concluderà la carriera come Presidente della Corte d'appello di Catania, sua madre Maria Rosa Ferretti (1878-1971) era una maestra esponente di un'importante famiglia acese -, egli sceglie di stabilirsi a Morra per ragioni molto più complesse, di natura ereditaria ma anche e soprattutto politica. La vicenda è stata recentemente ricostruita e mette in rilievo per la prima volta un diverso orizzonte storico che solo in parte ha a che fare con una visione *barbisonniers* della vita. Romano non è Gauguin, non è Cézanne; lui e sua moglie Gabriella Pescatori (1904-1990) scelgono di rifugiarsi a Morra per dare corpo a un progetto di Resistenza culturale negli ultimi anni del Fascismo e della Guerra, dal 1938 in avanti; lo fanno con l'attitudine non dei possidenti ma degli imprenditori agricoli, lavorando la terra, cercando di farla fruttare per sostenere la famiglia che

<sup>1</sup> Cfr. *Libero Elio Romano. 1909-1996*, catalogo della mostra, Catania, Palazzo della cultura, Sala delle mostre principali, 31 ottobre 2022 – 20 gennaio 2023, a cura di V.U. VICARI, Siracusa 2021; V.U. VICARI, *Un agricoltore assai smozzicato. Formazione fiorentina e residenza siciliana di Libero Elio Romano*, Venaria Reale 2021.



fig. 1 - La famiglia Romano a Morra, 1940-1942

intanto si allarga e finirà per contare cinque figli: Antonella, Giovanna, Eva, Aurelio Pietro e Guido. Nel mentre, i due offrono rifugio a Ingeborg Frank (1915-2009), scultrice, ebrea di nascita e comunista per convinzione politica, e al suo compagno Helmut Ruhmer (1908-1945), che in circostanze non ancora chiare raggiungono i Romano a Morra entro il 1939 per sfuggire alle Leggi razziali e alla prospettiva di una chiamata alle armi e vi rimangono fino al 1942. La dimora in quegli anni è un centro nevralgico per tutto l'intorno. Casa Romano è il crocevia di tante storie magistralmente narrate da Elio in un romanzo che rimarrà inedito fino al 1995, quando l'editore Giuseppe Maimone di Catania non ne farà un bel libro con il titolo di *Fanuzza*. Il grammofono che ancora troneggia al piano nobile è il testimone di feste campestri fatte di convivialità e di balli, ma anche di estenuanti giornate di posa sotto gli occhi febbrili e satireschi del pittore. Per lui posano le giovani contadine del contado, la stessa Fanuzza (Stefania nella realtà

dei fatti), abbandonando il proprio corpo, spesso nudo, alla tela, alla tavolozza, ai pennelli del maestro. Quando la possibilità di dipingere è annullata dalla penuria della materia prima, Romano scrive, dà lezioni di disegno e, soprattutto, si dedica alla campagna con alterne fortune. Dovendo sbarcare il lunario, costretto a un'economia di sussistenza, Libero mette in moto il vecchio mulino a saglia che sovrasta la casa attingendo alla sorgente della Buffa, ma qualcosa va storto e si ritrova in carcere per qualche giorno a Leonforte, come egli stesso racconta nel romanzo che va scrivendo, trasfigurando solo un poco i nomi e gli avvenimenti.

Nell'immediato dopoguerra la casa si trasforma e diventa un vero e proprio studio d'artista. I coniugi aprono sull'ampia parete del soggiorno il lucernaio che molto più tardi, con l'avvento del *Testo unico di legge sui beni culturali e ambientali* (D.L. 29 ottobre, n. 490, art. 52, c. 2) consentirà l'istituzione della Casa Museo e il restauro di tutte le



fig. 2 - Casa museo Elio Romano, prove d'artista

<sup>2</sup> Il restauro, eseguito sotto l'alta sorveglianza della Soprintendenza ai Beni culturali e ambientali di Enna, è stato progettato a cura di Raffaella Greca, impresa esecutrice Keiros restauri; restauratori: Raffaella Greca, Mario Arangio, Giuseppe Gervasi, Paola Lupo. Sulla vicenda cfr. R. GRECA, *Il restauro degli affreschi presso lo Studio d'artista di Elio Romano a Mora* (2000), in *Libero Elio Romano...* cit., pp. 117-119.

<sup>3</sup> S. SCALIA, *Il Maestro e l'infinito. Romano, mostra a Randazzo*, «La Sicilia», 2 agosto 1991, p. 3.

opere ivi custodite.<sup>2</sup> Elio e Gabriella raccolgono le traverse in ferro di un residuo bellico e le trasformano in un'ampia vetrata che serve a dare il miglior lume possibile all'atelier.

La vita della famiglia continua a scorrere così, agreste e bucolica fino al 1963, quando Elio viene chiamato a insegnare 'Figura disegnata' al neonato liceo artistico di Catania. L'ultimogenito Guido (classe 1946) racconta di avere frequentato a Morra le scuole elementari in un'unica classe e sotto l'egida di un'unica maestra. Ricorda che si andava a piedi al di là del vallone, guardando il fiume fino a una casupola di cam-

pagna dove sorgeva la scuola. Ricorda anche le levatacce mattutine a cui lo sottoponeva suo padre che a passo spedito, cavalletto, tavolozza e tele alla mano, si spingeva di qua e di là dalle colline per coglierle e dipingerle *en plein air* a un dato viraggio della luce. Anche durante gli anni d'insegnamento a Catania i coniugi Romano viaggiano da Morra e tornano a Morra ogni fine settimana, prima in autobus e poi con la mitica Renault 4 bianca che condurrà il maestro fino alla morte. E quando gli amici gli chiedevano: "Vieni a Roma, che fai a Catania, ad Assoro", egli rispondeva serafico: "Coltivo il giardino".<sup>3</sup>

La casa di Morra non è solo il luogo delle passioni amicali e familiari, presto si trasformerà in un vero e proprio museo di prove d'artista, perché dal 1963 Romano inizia a prendere commesse di opere murali di grande formato un poco da tutta la Sicilia orientale e centro-meridionale: da quella iniziale, realizzata presso la scuola primaria S. Onofrio di Enna, all'ultima presso la Chiesa Madre di Nissoria nel 1987. Si tratta di opere che Libero Elio interpreta secondo la lezione tecnica e stilistica appresa a Firenze ai tempi dell'Accademia (1929-1933), lezione che ora ritorna nella composizione di veri e propri cicli narranti i miti classici siciliani, oppure l'epica contadina, o ancora gli episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento.<sup>4</sup> La sua metodica è singolare: prima di portare l'affresco in situ, egli lo dipinge sulle pareti di casa sua, al piano nobile come nei bassi. La tecnica impiegata è descritta minuziosamente da Dolores Gardassanich, che fu sua stretta collaboratrice negli anni ottanta, e da Raffaella Greca, che ha condotto i restauri nella dimora di campagna l'anno 2000.

Nella pittura murale egli rimase in larga parte conforme alla millenaria tradizione italiana e alle sue tecniche fondamentali. [...]. Dopo aver lavorato al disegno preparatorio su cartoni in scala 1:1 (alcuni originali si conservano ancora [...]), ed avere riportato il disegno preparatorio su di un foglio di carta acetata, il Professore provvedeva spesso a testare il suo lavoro sulle pareti della casa di Morra; anche per questa ragione nel tempo essa è divenuta una casa museo, costellata com'è di prove d'artista. Quando era definitivamente convinto del risultato casalingo, si spostava al cantiere, dove per prima

cosa controllava la parete di supporto per verificare che non fosse soggetta a infiltrazioni. Quindi iniziava a picconarla per la preparazione alla stesura dell'arriccio, più ruvido, che avrebbe consentito una migliore adesione dei successivi strati. Tale strato lo dava con un impasto di calce e sabbia di fiume in parti uguali e uno spessore di 2-3 millimetri. Secondariamente, procedeva alla stesura del secondo strato di imprimitura, più sottile del primo, il cosiddetto 'velo' su cui si sarebbe dipinto. A questa seconda mestica, anch'essa in parti uguali di calce e sabbia, egli aggiungeva una terza parte di polvere di marmo affinché ne risultasse una superficie ben levigata. Se il dipinto era di grande formato, le sezioni del secondo strato divenivano 'giornate' su cui il Professore stendeva la sinopia in carta acetata e vi dava 'impropriamente' lo spolvero, riportando in tal modo sulla parete le singole sezioni. Dico impropriamente, perché la tradizione vorrebbe che si forasse la carta e si desse lo spolvero ad azolo, come nella "maniera antica". Per andare più veloce senza perdere in precisione, invece egli usava un semplice chiodo con cui ricalcava sull'acetato le linee del disegno principale trasferendole all'intonaco fresco. È questa la ragione per cui le sue opere murali sono sempre solcate da sottili tracciamenti. Fatto ciò, la 'giornata' era infine dipinta. Il risultato conclusivo poteva essere il frutto di molte ore di lavoro, eseguito usando terre colorate ben macinate per la composizione delle tinte di base, poi disciolte in acqua pura e bianco di calce. E poiché i colori dati a fresco asciugandosi in parte sbiadiscono, bisognava saturarli maggiormente in fase di stesura ed attendere almeno due giorni per vederne l'esito finale. Molte delle opere così concepite sono state documentate da Carmelo Brex di Leonforte, che allora era il fotografo maggiormente sodale con il Professore.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Sull'argomento cfr. V.U. VICARI, *Una maniera in bilico. Romano scultore e affreschista*, in *Libero Elio Romano...* cit., pp. 101-117.

<sup>5</sup> D. GARDASSANICH, *Elio Romano pittore*, ivi, pp. 93-96, e spec. pp. 94-95.

fig. 3 - Casa museo Elio Romano, la cassetta dei colori del maestro



La tecnica esecutiva può essere definita una tecnica mista; infatti, il maestro, dopo avere applicato l'intonaco preparatorio sulle pareti, eseguiva una prima stesura pittorica con i pigmenti sulla materia ancora in fase di asciugatura, realizzando così la pittura ad affresco. Dopo l'asciugatura dell'intonaco, interveniva ancora con diverse stesure a tempera per arricchire di dettagli o per ottenere particolari effetti pittorici come luci, ombre, velature o per 'ripensamenti' avvenuti in corso d'opera che variavano rispetto all'esecuzione sull'intonaco fresco. Il disegno preparatorio era eseguito direttamente sull'intonaco, con pigmenti stemperati in acqua o con incisione diretta sull'intonaco fresco attraverso uno strumento appuntito.<sup>6</sup>

Così sono nate le idee per i principali dipinti murali degli anni sessanta, settanta e ottanta, di quelli realizzati e di quelli che sono rimasti solo sulle pareti della casa a Morra, come il progetto del 1968 per la Chiesa Beata Vergine della Divina Provvidenza ad Agrigento. Del ciclo, che doveva essere imperniato sui miti e le opere dell'antichità classica locale, rimane la probabile prova al piano basso della dimora. Essa raffigura Il Telamone del Parco archeologico di Akragas con, sullo sfondo, il Tempio di Ercole. Riprendendo un soggetto da lui ripetutamente impiegato in gioventù, raffigurante sua figlia Giovanna in pagliaccetto,<sup>7</sup> Romano si cala nel paesaggio agrigentino come un artista classico, restituendoci del *landscape* originario una koinè personale e intima.

Con la morte di Gabriella e di Elio, la tenuta di Morra è stata smembrata e suddivisa tra gli eredi. La casa è passata così a nuovi pro-

prietari che, pur rispettosi dell'importantissimo lascito culturale loro trasmesso, l'hanno trasformata in un'accogliente B&B.

<sup>6</sup> R. GRECA, *Il restauro degli affreschi...* cit., pp. 117-119, e spec. p. 117.

<sup>7</sup> Cfr. *Casa di pittore*, 1940-1942, olio su tela, 110x135, Coll. Guido Romano, Catania.

# Antologia di restauri





# Indice delle tavole

- **Tav. 1. *Madonna con Bambino***, XIV sec., XVII-XVIII sec., dipinto murale a fresco e tempera, 70 x 90 cm. Pietrapertosa, Santuario di Maria Santissima della Cava. *Restauratori*: Mario Arangio, restauratori Sabino Giovannoni, Raffaella Greca; *direzione del restauro*: Luigi Maria Gattuso, Paolo Russo; *epoca del restauro*: 2011-2013
- **Tav. 2. *Cristo Pantocratore***, prima metà del XV sec., tempera a uovo su intonaco, 5 mq ca. Troina, Oratorio del Santissimo Sacramento. *Restauratore*: Pietro Fresta; *direzione del restauro*: Luigi Maria Gattuso, Paolo Russo; *indagini diagnostiche*: S-T. Art-Test di S. Schiavone & C.; *epoca del restauro*: 2016
- **Tav. 3. *Madonna con Bambino***, fine XV - inizio XVI sec., marmo, h 138 cm. Piazza Armerina, chiesa del Carmine. *Restauratori*: Maurizio Crocilla, Anna Giglia; *direzione del restauro*: Angelo Giunta, Paolo Russo; *epoca del restauro*: agosto 2008 - agosto 2009
- **Tav. 4. *Annunciazione***, fine del XVI sec., legno scolpito dipinto e dorato, 170 x 70 cm. Regalbuto, chiesa Santa Maria La Croce, proveniente dalla chiesa del Carmine. *Restauratori*: Laura Romano, Dorotea Mangiameli (tecnico del restauro); *direzione del restauro*: Paolo Russo; *epoca del restauro*: ottobre 2016 - gennaio 2017
- **Tav. 5.** Giovanni Bilivert, ***San Giovanni Battista nel deserto***, prima metà del XVII sec., olio su tela, 119 x 163 cm. Nicosia, chiesa del Santissimo Salvatore. *Restauratori*: Vincenza Gulino, Antonio Alaimo; *direzione del restauro*: Paolo Russo; *indagini diagnostiche*: Diagnostica per l'Arte Fabbri di Davide Bussolari; *epoca del restauro*: 2016-2017
- **Tav. 6.** Francesco da Castello (attr.), ***Madonna degli Angeli e Santi Francesco, Antonio, Chiara e Caterina***, XVII sec., olio su tela, 380 x 250 cm. Enna, chiesa dei Cappuccini. *Restauratore*: Maria Angela Sutura; *direzione del restauro*: Paolo Russo; *epoca del restauro*: 2019
- **Tav. 7.** Pittore novellesco, ***Madonna delle Grazie con i Santi Rosalia e Giovanni Battista***, post 1637, olio su tela, 205 x 158 cm. Nicosia, Museo Diocesano, proveniente dalla Basilica Cattedrale di San Nicolò. *Restauratori*: Vincenza Gulino, Antonio Alaimo; *direzione del restauro*: Paolo Russo; *indagini diagnostiche*: S-T. Art-Test di S. Schiavone & C.; *epoca del restauro*: gennaio 2019 - luglio 2021
- **Tav. 8.** Giovan Battista LiVolsi (attr.), ***Flagellazione di Cristo***, ante 1607, scultura lignea policroma, *Gesù flagellato* 150 x 40 x 36 cm, *Flagellante di sinistra* 145 x 50 x 40 cm, *Flagellante di destra* 160 x 50 x 40 cm. Nicosia, Museo Diocesano, proveniente dalla chiesa di San Francesco. *Restauratori*: Vincenza Gulino, Antonio Alaimo; *direzione del restauro*: Paolo Russo; *indagini diagnostiche*: S-T. Art-Test di S. Schiavone & C.; *epoca del restauro*: 2021 - 2022
- **Tav. 9. a.** Ambito di Guglielmo Borremans, ***San Benedetto in gloria***, secondo quarto del XVIII sec., dipinto murale, a fresco e mezzo fresco, 660 x 328 cm. Piazza Armerina, chiesa di San Giovanni Evangelista. *Restauratore*: Belinda Giambra; *direzione del restauro*: Luigi Maria Gattuso, Paolo Russo; *epoca del restauro*: 2016-2017
- **Tav. 9. b.** Ambito di Guglielmo Borremans, ***Martirio di San Placido e compagni***, secondo quarto del XVIII sec., dipinto murale, a fresco e mezzo fresco, 420 x 317 cm. Piazza Armerina, chiesa di San Giovanni Evangelista. *Restauratore*: Belinda Giambra; *direzione del restauro*: Luigi Maria Gattuso, Paolo Russo; *epoca del restauro*: 2016-2017
- **Tav. 10.** Bottega di Guglielmo Borremans, ***San Giuseppe in gloria***, secondo quarto del XVIII sec., dipinto murale a fresco. Leonforte, chiesa di San Giuseppe. *Restauratori*: Vincenza Gulino, Antonio Alaimo; *direzione del restauro*: Luigi Maria Gattuso, Paolo Russo; *epoca del restauro*: 2014
- **Tav. 11.** Filippo Quattrocchi (attr.), ***San Michele Arcangelo***, ultimo ventennio del XVIII sec., scultura lignea policroma, 120 x 75 x 235 cm. Cerami, chiesa Madre di Sant'Ambrogio. *Restauratori*: Marzia Progetto, Loris Panzavecchia, Adriana Richiusa, Roberta Campo; *direzione del restauro*: Paolo Russo; *epoca del restauro*: 8 gennaio - 23 maggio 2018
- **Tav. 12.** Bottega napoletana, ***Madonna Immacolata***, quarto-quinto decennio del XVIII sec.; scultura lignea policroma; 170 x 60 cm. Piazza Armerina, Basilica Cattedrale di Maria Santissima delle Vittorie, proveniente dalla chiesa di San Francesco. *Restauratori*: Valentina Rallo; Rosalia Maria Chiara Teri; *direzione del restauro*: Paolo Russo; *epoca del restauro*: 2021
- **Tav. 13.** Luigi Felix, ***Madonna Addolorata***, 1804 ca.; scultura polimaterica; h 156 cm. Enna, chiesa di Maria Santissima Addolorata. *Progetto di restauro*: Maria Angela Sutura; *indagini diagnostiche*: Gioacchino Giunta, Sara Manin
- **Tav. 14. a.** Elio Romano, ***La casa di Morra***, 1940-1945, olio su tela, 65x45, Catania, Maria Gabriella Xibilia
- **Tav. 14. b.** Elio Romano, ***Morra***, 1950, olio su tela, 50x70



# Note di restauro

a cura di Federica Barbarino e Paolo Russo

**N. 1, tav. 1. *Madonna con Bambino***, XIV sec., XVII-XVII sec., dipinto murale a fresco e tempera, 70 x 90 cm. Pietraperzia, Santuario di Maria Santissima della Cava  
*Restauratori*: Mario Arangio, restauratori Sabino Giovannoni, Raffaella Greca; *direzione del restauro*: Luigi Maria Gattuso, Paolo Russo; *epoca del restauro*: 2011-2013

*Tecnica esecutiva*. La raffigurazione della Madonna della Cava è ubicata sulla parete di fondo dell'omonimo Santuario. Il dipinto, eseguito su diversi strati di intonaco pittorico, è stato eseguito con la tecnica a buon fresco.

*Stato di conservazione*. Il pessimo stato di conservazione in cui si presentava l'opera era principalmente legato all'alterazione chimico-fisica dei suoi materiali costitutivi ed all'interazione con l'ambiente (la parete di supporto aveva subito diverse infiltrazioni d'acqua contaminata da sali solubili coinvolgendo gli strati pittorici in forma di sub efflorescenze). Gli strati che compongono l'intonaco presentavano deadesioni e decoesioni. A causa di numerose lacune e per motivi devozionali, inoltre, nel corso del tempo sono stati eseguiti diversi interventi, inidonei per materiali utilizzati e per esecuzione formale. L'immagine della Madonna e del Bambino risultavano figurativamente falsate.

L'analisi conoscitiva preliminare effettuata con luce radente e con l'ausilio di lenti d'ingrandimento, i test e il prelievo di campioni da sottoporre ad indagini diagnostiche, hanno consentito di programmare l'intervento nel modo più corretto e scientificamente appropriato.

*Descrizione dell'intervento effettuato e Metodologia*. Data la pessima situazione conservativa, si è proceduto con il preconsolidamento del sistema legante-pigmento. Al fine di ridurre il contenuto dei sali solubili sono stati applicati impacchi desorbenti e resine a scambio di tipo anionico o cationico. Dopo attenta valutazione critica dei dati acquisiti, che hanno consentito di identificare con certezza il tempo vita dell'opera, è stato stabilito in accordo con la committenza e gli organi di tutela di procedere con la rimozione delle ridipinture, per recuperare formalmente la lezione originale del dipinto. La pulitura è stata eseguita con impacchi chimici con funzione desolfatante. Il consolidamento del colore è stato effettuato con nanotecnologie. Dopo la verifica con indagine termografica e la mappatura dei distacchi, il consolidamento degli strati di supporto è stato effettuato tramite

malte per iniezione. Per la reintegrazione delle lacune che interessano anche gli strati preparatori e l'intonaco, sono state eseguite stuccature sempre nel pieno rispetto della compatibilità dei materiali impiegati. L'integrazione delle lacune e la presentazione estetica sono state differenziate secondo un'unità di metodologia: abbassamento di tono e sensibilizzazione delle lacune in assenza del tessuto figurativo formale. Nel caso di piccole lacune, con possibilità di riconfigurare formalmente l'area interessata, l'intervento è stato eseguito con il metodo della selezione cromatica.

*Diagnostica*: INDAGINI FISICHE: Termografia in infrarosso e analisi in Fluorescenza a raggi X ; INDAGINI CHIMICHE: Analisi al Microscopio Ottico, SEM-EDS e FT-IR (R. Greca)

**N. 2, tav. 2. *Cristo Pantocratore, prima metà del XV sec.***, tempera a uovo su intonaco, 5 mq ca. Troina, Oratorio del Santissimo Sacramento  
*Restauratore*: Pietro Fresta; *direzione del restauro*: Luigi Maria Gattuso, Paolo Russo; *indagini diagnostiche*: S-T. Art-Test di S. Schiavone & C.; *epoca del restauro*: 2016.

*Tecnica di esecuzione*. Il dipinto è eseguito a tempera all'uovo su intonaco, con aggiunta di gesso nell'impasto. Il supporto è costituito da conci irregolari, pietrame e malta di allettamento, successivamente si riscontrano una doppia stesura di arriccio ed una doppia stesura di intonaco eseguiti in periodi differenti.

*Stato di conservazione*. L'immagine del Cristo Pantocratore è stata realizzata nel catino absidale dell'Oratorio del SS. Salvatore, ubicato sotto l'abside della Cattedrale. Cattivo lo stato di conservazione. Presenta restauri precedenti. Il degrado maggiore della pittura murale è dovuto principalmente alle molteplici sacche di distacchi localizzati su tutta la superficie, come si rileva dalla "Termografia IR" effettuata su tutta la superficie. Altri fattori di degrado si sono succeduti attraverso i secoli: terremoti e smottamenti strutturali hanno provocato delle lesioni importanti sulla superficie; maldestri restauri pittorici e sventramenti architettonici; la collocazione di una vetrata a chiusura del catino absidale ha causato la perdita di intonaco con la pellicola pittorica. Lo strato pittorico era interessato da depositi di sporco e detriti di

varia natura, efflorescenze saline e ridipinture, alterate ed ingrigite. Tutto il perimetro della lunetta presentava stuccature estese sul colore originale. L'intonaco sottostante la pittura murale presentava diversi dissesti fra cui la stessa lesione longitudinale che partiva dall'aureola del Cristo scendeva nel volto e nel collo fino ad oltrepassare le vesti fino alla pavimentazione. D'accordo con l'ente di tutela, si è rimosso l'intonaco sconnesso e distaccato per verificare l'entità della lesione e le fuoriuscite di aria. Durante i lavori di demolizione dell'intonaco si è rinvenuta un'apertura in conci di pietra, verificabile anche dalla parte posteriore del catino, che in epoche passate era stata riempita con pietrame e malta di allettamento.

*Descrizione dell'intervento effettuato.* La pittura murale è stata sottoposta ad una preliminare pulitura con pennellesse idonee. Si sono messe in sicurezza le zone ammalorate, con il consolidamento di profondità tra l'intonaco e il secondo arriccio, effettuato per iniezione con malta a basso peso specifico con aggiunta di resina acrilica (Acril 33), e, dove si riteneva opportuno, anche con l'ausilio di puntelli. Si è poi proceduto a consolidare i distacchi tra il film pittorico caricato con gesso, previo bendaggio effettuato con velatino e resina acrilica molto diluita (Paraloid B72), e iniezione di resina acrilica diluita al 20% (Acril33). Si è effettuata la pulitura su tutta la superficie della tempera, per eliminare lo sporco ancorato, prima a secco, con spugne idonee, e successivamente con acqua demineralizzata. Le ridipinture a tempera sono state rimosse con acqua demineralizzata e spugna idonea, mentre le ridipinture oleose sono state rimosse con diluente nitro. Sono state rimosse a bisturi le vecchie stuccature gessose. La stuccatura delle lesioni e delle piccole e medie mancanze è stata eseguita con calce idraulica (Lafarg) e polvere di marmo Botticino allo stesso livello dell'originale: le lacune non ricostruibili sono state stuccate sempre con lo stesso materiale, ma con un leggero sottolivello. La reintegrazione pittorica è stata eseguita con colori ad acquerello: a velature nelle piccole mancanze e a tratteggio per le lacune ricostruibili. (P. Fresta).

*Diagnostica.* Principali indagini effettuate: 1) termografia IR: condotta per restituire una mappatura delle anomalie termiche, riconducibili a distacchi, fessurazioni, all'impiego di materiali costruttivi differenti; 2) riflettografia in infrarosso, eseguita sull'intera superficie dell'opera, per studiare eventuali stesure pittoriche soggiacenti quella a vista, la tecnica esecutiva, il disegno preparatorio, pentimenti o variazioni apportati dall'artista e particolari iconografici non più apprezzabili ad occhio nudo a causa di danneggiamenti o invecchiamento dello strato pittorico, eventuali giornate, incisioni; 3) fluorescenza a raggi X: condotta su 11 punti campione. L'analisi chimica è stata finalizzata all'identificazione dei pigmenti utilizzati per la realizzazione di differenti stesure pittoriche osser-

vate; 4) osservazione al microscopio ottico digitale in luce visibile per documentare la morfologia della superficie ed eventuali anomalie ad esso connesse o sovrapposizioni di stesure pittoriche. A completamento dei risultati ottenuti dalle indagini non invasive, è stato effettuato un campionamento per la caratterizzazione della tecnica pittorica impiegata (S.T.Art-Test di S. Schiavone & C. Diagnostica per Arte, Territorio e Ambienti).

**N. 3, tav. 3. *Madonna con Bambino*, fine XV - inizio XVI sec., marmo, h 138 cm. Piazza Armerina, chiesa del Carmine**  
*Restauratori:* Maurizio Crocilla, Anna Giglia; *direzione del restauro:* Angelo Giunta, Paolo Russo; *epoca del restauro:* agosto 2008 - agosto 2009

*Tecnica di esecuzione.* La statua della Madonna, scolpita in marmo, è posta su un basamento con la raffigurazione, entro cornici, di angeli e cherubini.

*Stato di conservazione.* La superficie del marmo era interessata dalla stratificazioni di depositi coerenti e incoerenti, e la presenza di croste nere, causa di una forte alterazione cromatica con lo scurimento del marmo; fenomeni di abrasione, di polverizzazione e attacchi biologici si evidenziavano su tutta la superficie. La statua e il suo basamento erano fortemente degradati per azione di consunzione da dilavamento, erosione eolica, traumi meccanici e stress termico. Numerose le perdite di materiale lapideo rilevate su tutta la scultura.

*Descrizione dell'intervento effettuato.* Individuate tutte le forme di alterazione si è proceduto all'intervento di restauro. Quest'ultimo è iniziato con la delicata asportazione del particolato atmosferico, più o meno concrezionato. Le zone maggiormente degradate sono state consolidate prima della pulitura con silicato di etile, seguito dal trattamento biocida per l'eliminazione delle spore attive, effettuato con lavaggi di sali d'ammonio quaternari. L'intervento di pulitura, preceduto da opportuni test, è stato condotto sia meccanicamente che chimicamente. Le croste nere sono state rimosse: preventivamente ammorbidite con impacchi di carbonato di ammonio, sono state quindi assottigliate meccanicamente anche con l'uso di micro vibro-incisori. L'operazione si è conclusa con impacchi di carbonato di ammonio in soluzione satura su tutta la superficie e abbondanti lavaggi con acqua deionizzata. Avendo riscontrato nella stessa opera strati da rimuovere eterogenei, con alternanza di zone più o meno degradate, si è proceduto a una differenziazione dei tempi di contatto degli impacchi, al fine di creare un generale equilibrio cromatico del manufatto. Per quanto riguarda il basamento, esso è stato riassembleto previa inserzione di perni in acciaio filettati e incollato con resina epossidica. Dopo l'operazione di pulitura si è proce-

duto al consolidamento generale dell'intero manufatto con silicato d'etile. In considerazione della collocazione della statua in ambiente confinato, si è scelto di usare una cera microcristallina per la protezione finale della superficie. (M. Crocilla)

**N. 4, tav. 4. Annunciazione**, fine del XVI sec., legno scolpito dipinto e dorato, 170 x 70 cm. Regalbuto, chiesa Santa Maria La Croce, proveniente dalla chiesa del Carmine  
*Restauratori: Laura Romano, Dorotea Mangiameli (tecnico del restauro); direzione del restauro: Paolo Russo; epoca del restauro: ottobre 2016 - gennaio 2017*

*Tecnica di esecuzione e stato di conservazione.* Il gruppo scultoreo è realizzato in legno assemblato e finemente decorato. Le statue mostrano un livello conservativo mediamente integro, con diffuse lacune formali e cromatiche e fessurazioni.

*Descrizione dell'intervento effettuato.* Le prime indagini hanno rilevato una grossa mancanza sul viso dell'Arcangelo Gabriele, sia dello strato pittorico sia di quello sottostante, costituito da gesso di Bologna e colletta animale. Si è proceduto al riempimento e alla stuccatura delle parti degradate per poi effettuare un'adeguata reintegrazione pittorica al fine di restituire unità di lettura all'opera. Nelle perdite diffuse rilevate in corrispondenza di entrambe le vesti del gruppo ligneo, si è proceduto ad una rimozione dello strato di gesso, tramite bisturi. L'operazione ha permesso di scorgere al di sotto tracce di oro zecchino misto a mecca color rosso punzonato.

Altro intervento ha riguardato il degrado della decorazione pittorica della mano della Madonna, che presentava una evidente crettatura. Anche in questo caso si è provveduto dapprima a bloccare il distacco della pellicola pittorica con carta giapponese, e successivamente a integrare pittoricamente con la tecnica della selezione cromatica. La policromia originale del gruppo ligneo, ascrivibile con molta probabilità al XVI secolo, si presentava ben conservata al di sotto della pesante calotta in gesso posticcia. La veste della Madonna, in particolare, ha svelato una fitta ed elegante decorazione a "sgrafito", con foglie d'oro zecchino punzonate, e il disegno di motivi floreali. La veste dell'Angelo, in origine, è stata realizzata con color verde petrolio e impreziosito con decorazione a foglia d'oro zecchino; successivamente rivestita da un secondo strato di stucco di gesso di Bologna, sulla quale è stata applicata la foglia d'argento meccata, alterando l'originale policromia di fine Cinquecento. La scoperta dell'importante iscrizione latina posta su una delle due basi, seppur incompleta, conferma la datazione del gruppo ligneo al Cinquecento. (D. Mangiameli).

**N. 5, tav. 5. Giovanni Bilivert, San Giovanni Battista nel deserto**, prima metà del XVII sec., olio su tela, 119 x 163 cm. Nicosia, chiesa del Santissimo Salvatore  
*Restauratori: Vincenza Gulino, Antonio Alaimo; direzione del restauro: Paolo Russo; indagini diagnostiche: Diagnostica per l'Arte Fabbri di Davide Bussolari; epoca del restauro: 2016-2017*

*Tecnica di esecuzione dell'opera.* Il dipinto è realizzato ad olio su tela. L'attenta indagine conoscitiva e diagnostica preliminare ha fornito diversi elementi conoscitivi relativi alla tecnica d'esecuzione, ai materiali costitutivi e allo stato di conservazione. Le indagini hanno evidenziato, in particolare, l'utilizzo di materiali non comunemente impiegati nelle botteghe siciliane e che fanno supporre una committenza molto facoltosa.

*Stato di conservazione.* Il dipinto versava in un cattivo stato di conservazione. Il telaio non era più idoneo a svolgere la funzione di sostegno, in quanto costituito da listelli poco spessi e per niente estensibili. La tela di supporto presentava cedimenti, colonizzazioni biologiche e lacerazioni in corrispondenza delle quali erano applicate delle toppe. Lo strato preparatorio è molto sottile e, in diversi punti, risultava staccato dal suo supporto e lacunoso. La pellicola pittorica, segnata da abrasioni e lacune, era interamente ricoperta da uno strato di sporco che non permetteva di cogliere le leggere velature, le sfumature e i delicati contrasti chiaroscurali. Non si evidenziano ridipinture, ma in diverse aree la pellicola pittorica aveva subito alterazioni di natura chimica e danni a seguito di un'errata pulitura.

*Descrizione dell'intervento effettuato.* Una volta velinata la superficie pittorica, sono stati rimossi i piccoli chiodi lignei che tenevano ancorata la tela al telaio. Il telaio, non più idoneo, è stato sostituito con un nuovo telaio ligneo ad espansione. La tela di supporto è stata liberata dai depositi superficiali incoerenti e dalle toppe e poi sottoposta al trattamento biocida. Conferiti alla pellicola pittorica e al suo strato preparatorio nuovi valori di coesione e di adesione, è stata effettuata una totale foderatura del supporto, poichè quello originario non garantiva una buona conservazione del dipinto. Si è proseguito con la rimozione dello sporco e di tutte le sostanze sovramesse. La tela è stata quindi rimontata sul nuovo telaio definitivo, e si è proseguito con la stuccatura e la reintegrazione pittorica delle lacune. Il restauro pittorico ha consentito di ridurre il disturbo visivo delle piccole lacune e delle abrasioni, ricostituendone il tessuto cromatico. Il tutto si è concluso con l'applicazione del protettivo finale, ristabilendo il definitivo indice di rifrazione della luce. (V. Gulino, A. Alaimo).

*Diagnostica.* Principali indagini effettuate: è stato eseguito uno studio chimico-stratigrafico su due frammenti

pittorici prelevati dal dipinto, allo scopo di determinare le stratigrafie caratterizzando i pigmenti. In entrambi i campioni si rinviene alla base uno strato preparatorio bruno-rossastro, dato da un miscuglio di argille silicatiche, poco carbonato di calcio, ocra rossa e poca biacca. In particolare lo strato azzurro del cielo risulta costituito da un corpo di biacca e poco carbonato di calcio, legati da olio siccativo e pigmentati con fini frammenti spigolosi di oltremare naturale (lapislazuli) (Diagnostica per l'Arte Fabbri di Davide Bussolari).

**N. 6, tav. 6.** Francesco da Castello (attr.), *Madonna degli Angeli e Santi Francesco, Antonio, Chiara e Caterina*, XVII sec., olio su tela, 380 x 250 cm. Enna, chiesa dei Cappuccini

*Restauratore:* Maria Angela Sutera; *direzione del restauro:* Paolo Russo; *epoca del restauro:* 2019

*Tecnica di esecuzione.* Il dipinto si compone di due teli verticali, di cui uno di grande dimensione e l'altro più stretto, posto sul lato sinistro, uniti da una cucitura. La fibra vegetale è probabilmente di lino, utilizzato per il tessuto fitto e compatto realizzato a telaio con filati a fuso molto sottile, tipico all'uso di tovagliato con il caratteristico motivo geometrico speculare a tinta unita. Nel verso è presente una tela, probabilmente di protezione, composta da tre grandi teli verticali ed uno di piccole dimensioni, anch'essi cuciti e con tessitura ad armatura batavia, con filati pesanti, diversa dal supporto dell'opera.

*Stato di conservazione.* Le tele erano fissate al telaio con chiodi ossidati su di un bordo di cuoio. Il telaio fisso non poteva più svolgere la originaria funzione di sostegno, a causa di un grave degrado meccanico e biotico: la sottile preparazione di colore bruno del dipinto e la pellicola pittorica lasciano intravedere il minuto motivo geometrico del tessuto anche dal recto. La pellicola pittorica è in buono stato di conservazione, salvo alcune svelature; micro-perdite di colore sono diffuse sull'intera superficie e si evidenziava anche il cedimento e la deformazione della tela nella parte inferiore e lungo la cucitura.

*Descrizione dell'intervento effettuato.* Dopo la pulitura del verso, effettuato con micro-aspirazioni, è stato valutato il buono stato di conservazione del supporto tessile. Si è quindi scelto di effettuare la fermatura della pellicola pittorica con colletta proteica, stesa su uno strato sottile e stirata a temperatura controllata, per ristabilire anche le tensioni della cucitura e l'eliminazione delle deformazioni. Mentre il consolidamento dei bordi perimetrali del dipinto è stato realizzato con la tecnica dello *strip lining*, con resina acrilica (Plextol B 500) gelificata con etere di cellulosa (Klucler G), e tela patta. L'operazione di consolidamento è stata ridotta al minimo intervento. I

piccoli fori e tagli sono stati fermati con seta di Lione. Il dipinto non presentava ridipinture, ma fuliggine, gocce di pittura murale e di gommalacca erano sparse su tutta la superficie. Si è effettuata la pulitura della fuliggine con spugne Wishab morbide; lo sporco più tenace è stato rimosso a punta di bisturi. Successivamente la tela è stata tensionata nel nuovo telaio di abete; si sono stuccate le lacune con colla di coniglio e bianco di Bologna, colorato come il colore contiguo alla lacuna. Il ritocco pittorico, con colori ad acquerello per velature, ha completato le operazioni di restauro, insieme alla verniciatura finale. (M. A. Sutera).

**N. 7, tav. 7.** Pittore novellesco, *Madonna delle Grazie con i Santi Rosalia e Giovanni Battista*, post 1637, olio su tela, 205 x 158 cm. Nicosia, Museo Diocesano, proveniente dalla Basilica Cattedrale di San Nicolò

*Restauratori:* Vincenza Gulino, Antonio Alaimo; *direzione del restauro:* Paolo Russo; *indagini diagnostiche:* S-T. Art-Test di S. Schiavone & C.; *epoca del restauro:* gennaio 2019 – luglio 2021.

*Tecnica di esecuzione e stato di conservazione.* Il dipinto è stato eseguito ad olio su tela. Lo stato di conservazione dell'opera è stato valutato a seguito di una serie di indagini preliminari di tipo non invasivo e non distruttive effettuate sul dipinto. L'opera durante un precedente restauro aveva subito una foderatura totale e una rintelaiatura; sia la tela da rifodero sia il telaio erano in buono stato di conservazione e svolgevano ancora bene la loro funzione.

Particolarmente evidenti erano i danni a carico della pellicola pittorica. Essa presentava pesanti disomogeneità, documentate dall'osservazione in radenza. La parte più interessata da questo fenomeno era quella del Bambino. Piccoli distacchi dalla tela di supporto si registravano, inoltre, su tutta la superficie. Le stesure pittoriche nel corso dei secoli, probabilmente a seguito di interventi di pulitura poco idonei, hanno subito un forte assottigliamento (si veda, ad esempio, il velo della Madonna e lo sfondo della parte superiore). La Riflettografia IR e le Radiografie hanno rilevato la presenza di ampie velature/ridipinture tono su tono, effettuate durante vecchi interventi di restauro. L'entità delle vecchie reintegrazioni era notevole, e spesso l'intervento pittorico e la stuccatura debordavano sulla superficie dipinta.

*Descrizione dell'intervento effettuato.* Una volta appurato che sia il telaio esistente sia la tela da rifodero svolgevano ancora bene la loro funzione, si è provveduto alla messa in sicurezza delle parti di pellicola pittorica staccata dal supporto per impedirne la caduta. È stato poi effettuato il trattamento biocida dell'intero supporto.

Le operazioni di pulitura (rimozione dello sporco, della vernice alterata, e delle ridipinture) hanno permesso di portare alla luce l'intera superficie dipinta originaria, comprese le rimanenti tracce delle velature del velo della Madonna, evidenziandone nello stesso tempo il degrado. Dopo la pulitura si è proceduto alla stuccatura e alla reintegrazione pittorica delle lacune, interventi volti a ricostituire l'unità di lettura dell'intera opera. L'intervento si è concluso con l'applicazione del protettivo finale. (V. Gulino, A. Alaimo)

*Diagnostica:* sono state eseguite indagini non invasive basate su tecniche di imaging diagnostico (Riflettografia IR, Fluorescenza UV, Radiografia X, Microscopia ottica digitale) per lo studio della tecnica esecutiva e la valutazione dello stato di conservazione, e analisi in spettrometria XRF per l'identificazione dei pigmenti (cromofori inorganici). Le indagini hanno evidenziato, in particolare, le aree originali, differenziandole dalle successive integrazioni. È stata confermata l'assenza di pentimenti, modifiche o stesure pittoriche sottostanti. Il disegno preparatorio risulta eseguito a pennello direttamente sulla preparazione o imprimitura. Le indagini in fluorescenza a raggi X hanno restituito informazioni sulla tipologia dei pigmenti impiegati: tutti i pigmenti identificati sono pienamente compatibili con il periodo di esecuzione dell'opera (S.T.Art-Test di S. Schiavone & C. Diagnostica per Arte, Territorio e Ambienti).

**N. 8, tav. 8.** Giovan Battista LiVolsi (attr.), *Flagellazione di Cristo*, ante 1607, scultura lignea policroma, *Gesù flagellato* 150 x 40 x 36 cm, *Flagellante* di sinistra 145 x 50 x 40 cm, *Flagellante* di destra 160 x 50 x 40 cm. Nicosia, Museo Diocesano, proveniente dalla chiesa di San Francesco.

*Restauratori:* Vincenza Gulino, Antonio Alaimo; *direzione del restauro:* Paolo Russo; *indagini diagnostiche:* S-T. Art-Test di S. Schiavone & C.; *epoca del restauro:* 2021 - 2022

*Tecnica di esecuzione e stato di conservazione.* Il gruppo scultoreo, composto da tre statue lignee policrome e dorate, il Cristo e due flagellanti, versava in pessime condizioni conservative.

Una puntuale campagna diagnostica preliminare e propedeutica al restauro vero e proprio ha accertato lo stato di conservazione, le fasi operative, la tecnica esecutiva e i materiali costitutivi.

Numerosi erano i fenomeni di degrado a carico del supporto ligneo, dello strato preparatorio e della pellicola pittorica. I tronchi principali erano segnati da profonde fenditure radiali e avevano subito un pregresso attacco da insetti xilofagi che ne aveva compromesso la solidità.

Molte aree, fragili ed erose, erano caratterizzate dalla presenza di diverse lesioni. Mancavano quasi completamente le dita di entrambe le mani del Cristo e due piedi dei flagellanti. Lo strato preparatorio e la pellicola pittorica si presentavano molto sottili, abrasivi e fortemente lacunosi. La superficie era inoltre coperta da uno spesso strato di sporco, da piccole ridipinture sparse e da un protettivo fortemente alterato che aveva provocato un pesante inscurimento delle cromie originarie.

*Descrizione dell'intervento effettuato.* Messa in sicurezza la pellicola pittorica in pericolo di caduta, l'intero supporto ligneo è stato disinfestato dagli insetti xilofagi e consolidato. L'intervento di consolidamento ha permesso il pieno recupero della consistenza della struttura lignea e ha ripristinato le caratteristiche meccaniche del supporto, mediante il riempimento delle grandi fenditure radiali, delle fessurazioni e l'integrazione delle parti mancanti. Le delicate operazioni di pulitura hanno rimosso lo spesso strato di sporco e di vernice alterata restituendo luminosità alle dorature in foglia d'oro zecchino e ai colori originali. L'intervento ha migliorato la leggibilità dell'opera, favorendo la corretta lettura di alcuni dettagli, come la ciocca di capelli del Cristo nella mano di uno dei flagellanti, determinante per la corretta riconfigurazione della composizione. Sono state rimosse anche le piccole ridipinture e si è proceduto al trattamento delle numerose lacune della pellicola pittorica. Le vaste lacune che interessano la parte posteriore delle statue non sono state oggetto di reintegrazione. Si è ritenuto più opportuno lasciare il legno di supporto a vista nel rispetto del principio del minimo intervento. Questa scelta ha permesso inoltre di lasciare ben visibile la successione di tutti i passaggi che hanno portato alla realizzazione delle sculture e poterne quindi studiare la tecnica d'esecuzione (dall'impannatura alla policromia). Tutte le altre lacune sono state stuccate e reintegrate, applicando la tecnica della stesura a piccoli punti, in modo da ripristinare la continuità della superficie pittorica e rendere al tempo stesso riconoscibile l'intervento di restauro eseguito. (V. Gulino, A. Alaimo)

*Diagnostica:* Le indagini diagnostiche di tipo non invasivo sono state interamente realizzate *in situ* tramite strumentazione portatile. In particolare sono state effettuate le seguenti indagini: 1) rilievo pacometrico, per individuare e localizzare elementi metallici di giunzione o ancoraggio nel volume interno delle statue al fine di fornire preliminari indicazioni sul sistema costruttivo; 2) indagini radiografiche, che hanno consentito di ottenere informazioni ulteriori sulla tecnica costruttiva (modalità di assemblaggio degli elementi aggiunti al tronco ligneo principale), e di valutare lo stato di conservazione (manomissioni, sovrapposizioni, fratture, cavità e gallerie da insetti xilofagi); 3) osservazione al microscopio ottico

digitale in luce visibile e ultravioletta, eseguite su aree campione; 4) analisi chimica in fluorescenza a raggi X (tramite spettrometro portatile XRF) su aree campione per l'identificazione in maniera non invasiva e non distruttiva dei pigmenti utilizzati (S.T.Art-Test di S. Schiavone & C. Diagnostica per Arte, Territorio e Ambienti).

**N. 9, tav. 9.a.** Ambito di Guglielmo Borremans, **San Benedetto in gloria**, secondo quarto del XVIII sec., dipinto murale, a fresco e mezzo fresco, 660 x 328 cm. Piazza Armerina, chiesa di San Giovanni Evangelista.

**N. 9, tav. 9.b.** Ambito di Guglielmo Borremans, **Martirio di San Placido e compagni**, secondo quarto del XVIII sec., dipinto murale, a fresco e mezzo fresco, 420 x 317 cm. Piazza Armerina, chiesa di San Giovanni Evangelista.

*Restauratore:* Belinda Giambra; *direzione del restauro:* Luigi Maria Gattuso, Paolo Russo; *epoca del restauro:* 2016-2017

*Tecnica di esecuzione.* I due dipinti sono collocati su pareti contrapposte: sul lato meridionale della chiesa è il *Martirio di San Placido*, sulla parete settentrionale è invece la raffigurazione della *Gloria di San Benedetto*. La struttura muraria è realizzata a *opus incertum* cui si sovrappongono tre strati di malta, di diversa granulometria e coloritura (l'arriccio; l'intonaco, costituito da sabbia ricavata dalla macinazione della calcarenite di colore giallo tipica del luogo; e l'intonachino, di colore ocre chiaro e granulometria fine). Gli strati dell'intonachino sono stesi a giornate, il disegno ad incisione diretta, lo strato pittorico è realizzato prevalentemente a fresco e solo alcune stesure cromatiche sono eseguite a mezzo fresco.

*Stato di conservazione.* Lo stato di conservazione era sostanzialmente mediocre. Un pronto intervento fu realizzato negli anni Ottanta del secolo scorso, per contenere un grave difetto di adesione degli strati d'intonaco. La velinatura non ha garantito la fermatura del colore, strappando la pellicola pittorica e parte dello strato di intonachino. Tale forma di degrado è stata ulteriormente aggravata dalla presenza di umidità di risalita e di infiltrazioni. I dipinti mostravano innumerevoli lacune e microlacune, nonché dei difetti di coesione su grandi aree. Nel riquadro raffigurante la *Gloria di San Benedetto* il problema conservativo sembrerebbe essersi ripetuto nel tempo, di fatti sono presenti diversi interventi di reintegrazione pittorica, come quello firmato e datato 1942. Anche il *Martirio di San Placido* mostra le stesse morfologie di degrado, nonché una recente reintegrazione pittorica realizzata a puntinato. Infine, nella struttura muraria sono state riscontrate delle stuccature cementizie con numerosi elementi metallici e tubi in rame.

*Descrizione dell'intervento.* Si è dapprima stabilito di realizzare un intervento di tipo conservativo, che potesse garantire il ripristino delle caratteristiche strutturali delle pitture murali. In corso d'opera, sulla scorta dell'acquisizione di testimonianze documentarie visive (immagini fotografiche storiche), e della presenza del disegno preparatorio ben visibile, si è considerato di effettuare anche il recupero dell'immagine originaria.

Il consolidamento superficiale è stato effettuato per mezzo di un'emulsione acrilica (Acrilmat) diluita a basse concentrazioni. A seguito della mappatura delle aree di distacco, si è valutato sia il materiale da usare, sia la modalità di applicazione. Garantita la perfetta adesione tra gli strati costitutivi si è proceduto alla rimozione della velinatura pregressa. Ciò ha messo in luce numerose microlacune e abrasioni della superficie dipinta che sono state trattate con stuccature puntuali.

Gli elementi metallici e i tubi in rame presenti nella struttura muraria sono stati rimossi, e le lacune colmate con l'applicazione di diverse malte a granulometria decrescente. La presentazione estetica ha mirato al recupero della lettura dell'immagine originaria, con delle campiture di colore sottotono realizzate ad acquerello. Anche le stuccature sono state reintegrate pittoricamente a velature sottotono, assicurando la compatibilità e la reversibilità dell'intervento. (B. Giambra)

**N. 10, tav. 10.** Bottega di Guglielmo Borremans, **San Giuseppe in gloria**, secondo quarto del XVIII sec., dipinto murale a fresco, Leonforte, chiesa di San Giuseppe  
*Restauratori:* Vincenza Gulino, Antonio Alaimo; *direzione del restauro:* Luigi Maria Gattuso, Paolo Russo; *epoca del restauro:* 2014

*Tecnica di esecuzione.* La raffigurazione a fresco con la *Gloria di S. Giuseppe* è ubicata nella volta del catino absidale, delimitato da una larga fascia con decorazione architettonica a *trompe-l'oeil*.

*Stato di conservazione.* L'intera volta dell'abside versava in un mediocre stato di conservazione. Una buona percentuale della superficie era interessata da fenomeni di decoesione degli intonaci e della pellicola pittorica; in diverse aree si registravano distacchi e mancanze. La superficie pittorica era ricoperta da polveri e sporco di varia natura, che ne alteravano la leggibilità. Ridipinture e rifacimenti, anche di grande estensione, appesantivano notevolmente la composizione, creando un importante squilibrio cromatico e formale.

*Descrizione dell'intervento effettuato.* Una volta completate le operazioni di consolidamento, sia degli strati preparatori sia della pellicola pittorica, si è proseguito con la pulitura, effettuata a seguito di test preliminari. La



valutazione delle integrazioni improprie ha permesso di individuare le metodologie d'intervento e di diversificarle in base alle differenti aree da trattare, al fine di eliminare il disturbo visivo da esse creato. Tutte le ridipinture sono state asportate ed è stata riscoperta la pellicola pittorica originale. I vari rifacimenti hanno avuto un trattamento diversificato. Sono stati mantenuti, abbassati di tono ed equilibrati cromaticamente con l'originale, quelli che riproponevano motivi ripetitivi e in particolare interessavano la fascia decorativa e ornamentale. La figura posticcia dell'angelo alla destra di San Giuseppe, discostandosi notevolmente, per la bassa qualità di stile ed esecuzione, dal resto della composizione, ne disturbava pesantemente la visione d'insieme. Avendone documentato la presenza, la figura è stata pertanto coperta con un sottile strato di malta reversibile ed è stata trattata come una vera e propria lacuna. Pittoricamente è stata reintegrata con la tecnica dell'astrazione cromatica, attenuando la percezione della lacuna. Ricostituito il contesto stilistico coerente della volta del catino absidale, a seguito della rimozione delle ridipinture e del trattamento dei rifacimenti, l'intervento ha mirato a ridurre l'interferenza visiva del supporto a vista e a restituire unità di lettura alla composizione. A tal fine le zone interessate dalla presenza di lacune sono state reintegrate con tecnica riconoscibile a tratteggio. (V. Gulino, A. Alaimo)

**N. 11, tav. 11.** Filippo Quattrocchi (attr.), *San Michele Arcangelo*, ultimo ventennio del XVIII sec., scultura lignea policroma, 120 x 75 x 235 cm. Cerami, chiesa Madre di Sant'Ambrogio

*Restauratori:* Marzia Progetto, Loris Panzavecchia, Adriana Richiusa, Roberta Campo; *direzione del restauro:* Paolo Russo; *epoca del restauro:* 8 gennaio - 23 maggio 2018

*Tecnica di esecuzione.* La struttura composita della scultura è formata da diverse parti in legno di pioppo, assemblate con colle e perni. Il supporto, finemente intagliato, è stato preparato con gesso e colla animale, ad eccezione degli incarnati, dipinti direttamente su una stesura bianco-avorio. La nuvola, il gonnellino e la camicia sono dipinti ad olio, con stesure monocromatiche. L'effetto delicato delle vesti, dell'elmo e delle ali è ottenuto mediante l'utilizzo di lacche verdi e rosse su lamina d'argento brunita. Il tutto è impreziosito dall'applicazione di oro a missione e da vari decori liberi o modulari.

*Stato di conservazione.* La statua si presentava in un discreto stato di conservazione, sebbene la nicchia in cui era custodita presentasse valori termoigrometrici e dimensioni poco adeguate, causa principale di abrasioni, deadesioni e fessurazioni. Il supporto non presentava grossi rimaneggiamenti nel modellato, ad eccezione

del pollice destro e parti di nuvola e piume, sostituiti nel tempo. La scultura risultava appesantita da spessi strati di ridipinture, firmati e datati (Aquila, 1939) sulla base, interamente ridipinta a simulare un finto marmo. Aggiunte successive erano delle protezioni del sistema di ancoraggio delle ali e della corazza, dove venivano applicati degli ex voto, causa di abrasioni da contatto. Provocate dal nastro che sostiene il pugnale quelle rilevate sul polso sinistro. Evidenti numerosi fori di sfarfallamento e gallerie, ma l'attacco biologico non era in corso.

*Descrizione dell'intervento effettuato.* La statua è stata dapprima sottoposta ad un intervento di disinfestazione a scopo preventivo, con biocida a base di *Permetrina*. Consolidata la struttura lignea, mediante resina acrilica in soluzione, si è proceduto alla riadesione e ricostruzione del modellato. L'adesione delle dita della mano sinistra è stata ripristinata mediante perni e adesivo vinilico, adoperato anche nelle commettiture. Le stuccature sono state realizzate a base di polpa di cellulosa e resina acrilica in dispersione. Le piume mancanti sono state ricostruite con calchi in gomma siliconica e resina epossidica bicomponente con polpa di cellulosa, mentre i distacchi sono stati risolti utilizzando perni e resina epossidica bicomponente. Il pannello ligneo, molto deteriorato, su cui poggiava la statua è stato sostituito con uno nuovo, ricoperto con un foglio in feltro. Soluzione adoperata anche per proteggere il sistema di ancoraggio delle ali. Le operazioni di pulitura sono risultate complesse a causa delle ridipinture di materiale non omogeneo e tenaci, a differenza dei delicati strati originali. In seguito ai test, sono stati impiegati solventi in forma libera o gelificati, rimossi, nella maggior parte dei casi, a bisturi. La presenza di lacune e abrasioni ha comportato infine un intervento di reintegrazione plastica e pittorica. (M. Progetto, L. Panzavecchia, A. Richiusa, R. Campo)

**N. 12, tav. 12.** Bottega napoletana, *Madonna Immacolata*, quarto-quinto decennio del XVIII sec.; scultura lignea policroma; 170 x 60 cm. Piazza Armerina, Basilica Cattedrale di Maria Santissima delle Vittorie, proveniente dalla chiesa di San Francesco

*Restauratori:* Valentina Rallo; Rosalia Maria Chiara Teri; *direzione del restauro:* Paolo Russo; *epoca del restauro:* 2021

*Tecnica di esecuzione.* La statua consta di unico tronco, scolpito ed intagliato, svuotato nel retro in corrispondenza della schiena, su cui l'artista ha applicato gli arti superiori e alcuni elementi dello svolazzo della veste, interponendo sui punti di giunzione l'incamottatura in tela pattina. Il processo scultoreo è stato perfezionato con sgorbie e bulini, i cui segni sono oggi osservabili

soprattutto sui capelli e sulle ali dei cherubini, grazie alla rimozione delle ridipinture. La decorazione pittorica originale è in pasta di stucco levigata e sfumata nelle cromie, che conferisce un aspetto porcellanato alla superficie; rifinita sulla veste con una lacca rossa lavorata con motivo a *ramage* floreale.

*Stato di conservazione.* Lo stato di conservazione era mediocre, sia a livello strutturale (per la presenza di lesioni, sconnessioni, mancanze e un attacco biodeteriogeno da insetti xilofagi) che estetico, dovuto alle ridipinture. Uno dei due putti a destra sulla nube era mancante di parte dell'ala; il drago invece era mancante dell'elemento finale della coda. Il mantello sul retro presentava un impianto di elettrificazione relativo allo stellario: i cavi elettrici nascosti dietro uno spesso strato di stucco discendevano lungo una piega nel mantello per poi inserirsi in un foro della base. Questa, di forma ottagonale, decorata a finto marmo, era priva degli incastri interni e stava lentamente sprofondando all'interno delle cornici perimetrali.

*Descrizione dell'intervento effettuato.* L'intervento di restauro ha previsto una prima spolveratura, una disinfezione ad antitarlo e l'esecuzione dei test di pulitura

con solventi a polarità e pH controllati, per la rimozione delle ridipinture e delle vernici foto-ossidate nel rispetto della patina del tempo.

Dai tasselli è emerso che l'opera presentava una prima ridipintura ad olio sugli incarnati, rimossa con una miscela a base di acqua deionizzata, alcol isopropilico e ammoniaca e lavorata a tampone. Una seconda ridipintura a smalti presente sulla veste, sulla nube e il drago, è stata pulita con impacchi di gel a base di acetone e dimetilsolfossido, lavorati a tampone e pennello e neutralizzati con isopropilico e rifinite a lignoina.

Il consolidamento della scultura è avvenuto mediante resina acrilica (*Paraloid B72*), sciolta in acetone a percentuali variabili dal 3 al 10% e applicata a siringa.

Rimosso l'impianto di elettrificazione, si è irrobustito internamente il pannello superiore della base aggiungendo dei listelli in legno. L'ala mancante del putto e la coda del serpente sono stati ricostruiti in legno, con la superficie piatta e priva di dettagli. La reintegrazione pittorica delle lacune è stata eseguita mediante tecnica a velatura tonale con l'uso dei colori a vernice per il restauro, al fine di garantire la reversibilità dell'intervento, conclusosi con una verniciatura finale satinata. (R. M. C. Teri)

Tavole

**Tav. 1.** *Madonna col Bambino, detta "Madonna della Cava"*  
XIV sec., XVII-XVIII sec., Pietraperzia, Santuario di Maria Santissima della Cava



Prima del restauro

Dopo il restauro

Termografia in infrarosso. L'immagine acquisita attraverso termocamera evidenzia i distacchi degli strati che compongono il supporto al di sotto del visibile.



Durante il restauro

**Tav. 2.** *Cristo Pantocratore*

prima metà del XV sec., tempera a uovo su intonaco, 5 mq ca. Troina, Oratorio del SS. Sacramento

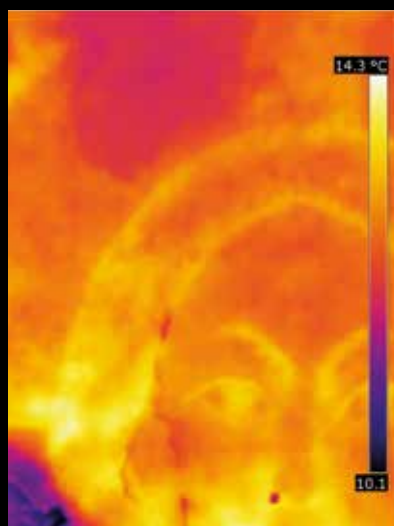


Prima del restauro

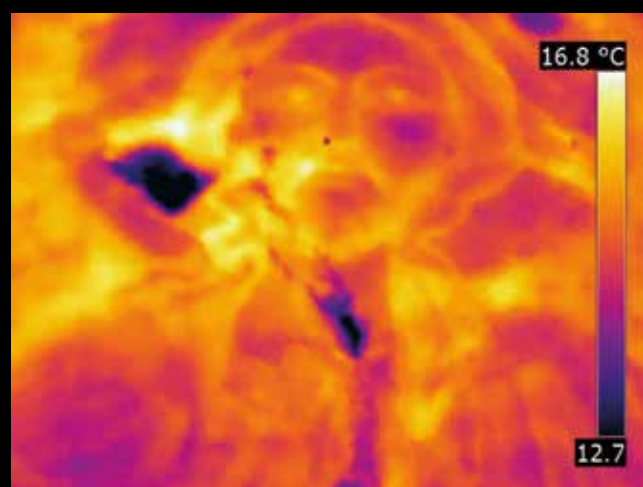


Dopo il restauro

Termografia IR. Particolare del volto del Cristo. Confronto tra il termogramma acquisito e l'immagine fotografica della porzione corrispondente. Sono evidenti numerose anomalie termiche (zone più calde, localizzate nel visibile da un ovale rosso) in corrispondenza delle aree contigue alle fratture, correlabili a zone di maggiore degrado e/o distacco dal supporto murario retrostante. Le zone fredde sono costituite da materiale differente corrispondente alle stuccature/risarciture o ridipinture pregresse (come nel caso dell'integrazione visibile nella porzione superiore dell'aureola).



Termografia IR. Inquadratura generale, porzione centrale della semicalotta. Confronto tra il termogramma acquisito secondo differenti angolazioni di ripresa (rispetto ai termogrammi sopra riportati) e l'immagine fotografica della porzione corrispondente. Sono confermate le importanti anomalie termiche (zone più calda, distinguibili in falsi colori per la colorazione gialla)



Osservazioni tramite microscopio ottico digitale (ingrandimenti 50x): aree interessate da ridipinture (successive alla seconda metà dell'ottocento come suggerito dalla presenza del bianco di zinco – identificato tramite XRF).

### Tav. 3. *Madonna con Bambino*

fine XV - inizio XVI sec., marmo, h 138 cm. Piazza Armerina, chiesa del Carmine

120



Prima del restauro



Dopo il restauro





Particolari

**Tav. 4. Annunciazione**

fine del XVI sec., legno scolpito dipinto e dorato, 170 x 70 cm. Regalbuto, chiesa Santa Maria La Croce, proveniente dalla chiesa del Carmine

122



Prima del restauro



Dopo il restauro



Particolare del volto dell'Angelo prima del restauro  
Particolare della base dell'Angelo dopo il restauro



Particolari dell'Angelo e della Madonna dopo il restauro

**Tav. 5.** Giovanni Bilivert, *San Giovanni Battista nel deserto*  
prima metà del XVII sec., olio su tela, 119 x 163 cm. Nicosia, chiesa del Santissimo Salvatore



Prima del restauro

Dopo il restauro



Particolare, il volto dopo il restauro



Fluorescenza UV, particolare della figura (Diagnostica per l'Arte Fabbri di Davide Bussolari)

**Tav. 6.** Francesco da Castello (attr.), *Madonna degli Angeli e Santi Francesco, Antonio, Chiara e Caterina*

XVII sec., olio su tela, 380 x 250 cm. Enna, chiesa dei Cappuccini



Prima del restauro

Dopo il restauro



Particolare, la *Madonna col Bambino* dopo il restauro



Particolare del disegno geometrico della tessitura della tela, con il consolidamento dei fori con seta di Lione



Particolare, *San Francesco e Santa Caterina* dopo il restauro

**Tav. 7.** Pittore novellesco, *Madonna delle Grazie con i Santi Rosalia e Giovanni Battista*

post 1637, olio su tela, 205 x 158 cm. Nicosia, Museo Diocesano, proveniente dalla Basilica Cattedrale di San Nicolò

128



Prima del restauro

Dopo il restauro





Macrofotografia in luce radente: dettaglio del volto di Santa Rosalia



Localizzazione delle quattro aree del dipinto sottoposte ad indagine radiografica.



**Tav. 8.** Giovan Battista Li Volsi (attr.), *Flagellazione di Cristo*

ante 1607, legno scolpito, dipinto e dorato, Gesù flagellato 150 x 40 x 36 cm, Flagellante di sinistra 145 x 50 x 40 cm, Flagellante di destra 160 x 50 x 40 cm. Nicosia, Museo Diocesano, proveniente dalla chiesa di San Francesco



Prima del restauro



Dopo il restauro



Cristo alla colonna: immagine radiografica (proiezione latero-laterale), effettuata in situ tramite sistema radiografico portatile di tipo digitale diretto. Si osservano i chiodi applicati, probabilmente, per assemblare la porzione frontale del volto al tronco principale. La maggiore radiopacità delle stesure a incarnato ne individua le superficie su cui è applicato e le estese lacune che interessano sia lo strato di colore che quello di preparazione



Flagellante: immagine radiografica (proiezione antero-posteriore) In questa area è chiaramente leggibile l'andamento della fibratura del legno in corrispondenza della veste. Sono visibili le zone disomogenee di maggiore radiopacità correlabili a stuccature o maggiore spessore dello strato di preparazione applicate in corrispondenza di difetti del ceppo utilizzato (fenditure, nodi, etc.). All'altezza della spalla si osservano chiaramente i tre chiodi che fissano il tenone alla mortasa, e chiodi più piccoli (recenti) che sono stati inseriti per ancorare braccio e avambraccio.



Osservazione al microscopio ottico digitale (Vis-UV, 50x) particolare della tela di impannatura visibile in corrispondenza della frattura radiale del ceppo ligneo (lato destro del torso del Cristo).

**Tav. 9a.** Ambito di Guglielmo Borremans, *San Benedetto in gloria*  
secondo quarto del XVIII sec., dipinto murale, a fresco e mezzo fresco, 660 x 328 cm. Piazza Armerina,  
chiesa di San Giovanni Evangelista

132



Prima del restauro

Dopo il restauro

**Tav. 9b.** Ambito di Guglielmo Borremans, *Martirio di San Placido e compagni* secondo quarto del XVIII sec., dipinto murale, a fresco e mezzo fresco, 420 x 317 cm. Piazza Armerina, chiesa di San Giovanni Evangelista



Prima del restauro



Dopo il restauro

**Tav. 10.** Bottega di Guglielmo Borremans, *San Giuseppe in gloria*  
secondo quarto del XVIII sec., dipinto murale a fresco. Leonforte, chiesa di San Giuseppe



Prima del restauro

Dopo il restauro



Volta del catino absidale prima del restauro



Volta del catino absidale dopo il restauro

**Tav. 11.** Filippo Quattrocchi (attr.), *San Michele Arcangelo*

ultimo ventennio del XVIII sec., legno scolpito, dipinto e dorato, 120 x 75 x 235 cm. Cerami, chiesa Madre di Sant' Ambrogio

136



Prima del restauro





Dopo il restauro

**Tav. 12.** Bottega napoletana, *Madonna Immacolata*

quarto-quinto decennio del XVIII sec., legno scolpito, dipinto e dorato, 170 x 60 cm. Piazza Armerina, Basilica Cattedrale di Maria Santissima delle Vittorie, proveniente dalla chiesa di San Francesco



Prima del restauro



Dopo il restauro



Particolare dopo il restauro



Particolare, i cherubini alla base della statua, durante il restauro

### Tav. 13. Luigi Felix, *Madonna Addolorata*

1804 ca., scultura polimaterica, h 156 cm. Enna, chiesa di Maria Santissima Addolorata.

Progetto di restauro: Maria Angela Sutera; indagini diagnostiche: Gioacchino Giunta, Sara Manin



Immagine stratigrafica del campione prelevato dall'incarnato

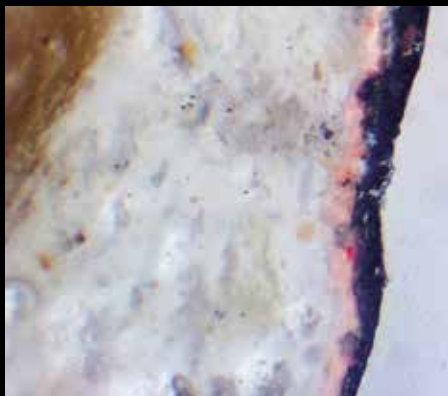


Immagine stratigrafica del campione prelevato dalla veste

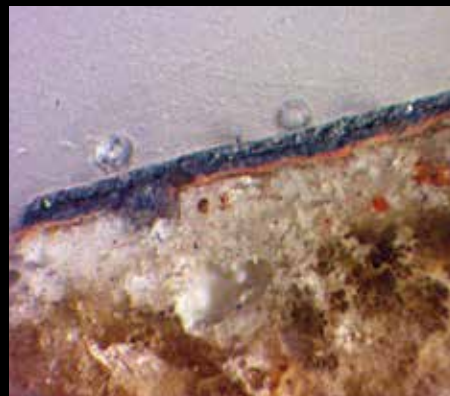


Immagine stratigrafica del campione prelevato dalla cintura



Rendering della statua: stato attuale



stato originale

**Tav. 14a.** Elio Romano, *La casa di Morra*

1940-1945, olio su tela, 65x45, Catania, Maria Gabriella Xibilia



**Tav. 14b.** Elio Romano, *Morra*

1950, olio su tela, 50x70





# Indice

- 3      Presentazione  
*di Angelo Di Franco*
- 5      Presentazione  
*di Angelo Giunta*
- 7      Introduzione. Il “punto di vista” e il “punto cieco”  
*Paolo Russo*
- 11     Pittura monumentale iconica del Duecento nella Sicilia centrale  
*Maria Katja Guida*
- 23     Una *Madonna* in marmo inedita nella chiesa del Carmine a Piazza Armerina  
*Giuseppe Andolina*
- 33     Naturalismi da Caravaggio a Novelli. Un percorso nella Sicilia centrale  
*Barbara Mancuso*
- 45     Acquisizioni e restauri di scultura lignea  
La *Flagellazione* di Giovan Battista Li Volsi a Nicosia  
*Paolo Russo*
- 53     Due sculture lignee del Settecento tra Napoli e Palermo: l'*Immacolata*  
*Concezione* di Piazza Armerina e il San Michele Arcangelo di Cerami  
*Salvatore Anselmo*
- 61     Guglielmo Borremans e la sua bottega nella Sicilia centro meridionale. Il catino  
absidale della chiesa di San Giuseppe a Leonforte: una riscoperta, un'attribuzione  
*Federica Barbarino*
- 69     Scienza e restauro, un'introduzione  
*Paolo Russo*
- 77     Chimica e arte. Il caso della statua polimerica raffigurante la *Madonna*  
*Addolorata* di Enna  
*Enrico Ciliberto, Giocchino Giunta, Sara Manin*
- 85     Per la scultura polimerica nell'ennese: la *Madonna de l'Ancuntru* di Pietraperzia  
*Angela Scialfa*
- 91     Studio d'artista. Il pittore Elio Romano ad Assoro  
*Angelo Giunta*
- 97     Vita, arte e avventure di Libero Elio Romano e Gabriella Pescatori a Morra  
*Vittorio Ugo Vicari*
- 105    ANTOLOGIA DI RESTAURI  
Note di restauro e tavole

Finito di stampare dalla Tipografia Lussografica  
nel mese di dicembre 2022