

I volumi sono stati pubblicati grazie ai contributi di



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEI BENI CULTURALI, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI VITERBO



DIPARTIMENTO DI LETTERE ARTI E SCIENZE SOCIALI,
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI G. "D'ANNUNZIO" DI CHIETI



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI,
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE



ASSEMBLEA REGIONALE DELLA SICILIA



TECNO-ART, ASCOLI PICENO

redazione scientifica

Simone Piazza

con

Michele Benucci

Chiara Bordino

Ivana Bruno

Daniela Sgherri

Elaborazione delle immagini

Domenico Ventura

©

Proprietà letteraria riservata

Gangemi Editore spa

Piazza San Pantaleo 4, Roma

www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
memorizzata, fotocopiata o
comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni.

*Le nostre edizioni sono disponibili
in Italia e all'estero anche in
versione ebook.*

*Our publications, both as books
and ebooks, are available in Italy
and abroad.*

ISBN 978-88-492-2730-7

L'OFFICINA DELLO SGUARDO

Scritti in onore di Maria Andaloro

a cura di

Giulia Bordi, Iole Carlettini, Maria Luigia Fobelli,
Maria Raffaella Menna, Paola Poglioni

Volume 2

IMMAGINE, MEMORIA, MATERIA

GANGEMI EDITORE

Indice

V. L'ESTETICA E LO SGUARDO

<i>L'immagine dell'immagine</i>	13
LUCIA PIZZO RUSSO	
<i>L'immagine ibrida</i>	21
ELIO FRANZINI	
<i>Epistemologia dell'ornamento. Un'ipotesi di lavoro</i>	27
MASSIMO CARBONI	
<i>Icona e immagine</i>	33
GIUSEPPE DI GIACOMO	
<i>Icone moderne</i>	39
VICTOR I. STOICHITA	
<i>Il Fayum di Alberto Giacometti</i>	45
ELENA TAVANI	
<i>L'ultima spiaggia del monumento. Per una tipologia della contro-monumentalità contemporanea</i>	55
ANDREA PINOTTI	

VI. L'OPERA NEL TEMPO

<i>Mostri marini con e senza ali: considerazioni sul 'grande pesce' che ingoiò Giona</i>	63
FRANCESCA POMARICI	
<i>«In forma di teatro». Lo spazio liturgico antelamico in diocesi di Parma: nuove scoperte tra rimozioni e rilavorazioni</i>	69
CARLOTTA TADDEI	
<i>Paraíso e inferno en Gormaz: una iglesia a los pies de un castillo</i>	75
MILAGROS GUARDIA	
<i>Sfortuna del San Ludovico di Tolosa di Donatello: lo spazio negato</i>	85
LAURA CAVAZZINI	
<i>Segnalazioni del 'Maestro dell'Adorazione di Glasgow'</i>	91
RICCARDO NALDI	
<i>Giovanni Bellini introduce l'Anticristo</i>	101
ENZO BILARDELLO	
<i>Il disegno nascosto di Giovanni Santi</i>	107
MARIA ROSARIA VALAZZI	
<i>Uno sguardo su Maria. Iconografia mariana nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma</i>	113
BARBARA FABJAN	
<i>Raffaello, Polidoro e lo Spasimo di Sicilia: un caso di scuola</i>	119
ANDREA DE MARCHI	

<i>La Pietà di Michelangelo: nuove ricerche su una Madonna coronata in San Pietro</i> PIETRO ZANDER	127
<i>Visione nordica e allegoria italiana nella Battaglia di Mühlberg di Enea Vico</i> ENRICO PARLATO	141
<i>Recomposition: Blade and Glue in Some Drawings by Ludovico Carracci</i> GAIL FEIGENBAUM	147
<i>Un nuovo quadro di Marco Benefial 'che si direbbe di Carlo Maratta'</i> LILIANA BARROERO	153

VII. SEGNI E PERCORSI DELLA MEMORIA

<i>Edizioni moderne, problemi antichi: la gloria del μεγαλόψυχος (Isocrate, Evagora 3)</i> MADDALENA VALLOZZA	161
<i>Peristili e cortili porticati nelle domus aristocratiche della Roma tardo-antica: alcuni esempi da ricerche recenti</i> CARLO PAVOLINI	167
<i>Note sulle iscrizioni 'damasiane' della basilica di Sant'Ippolito a Porto</i> VINCENZO FIOCCHI NICOLAI	173
<i>Johannes, monaco di San Pietro in Ciel d'Oro, e l'armarium dimenticato di San Savino a Piacenza</i> STEFANIA BABBONI	181
<i>L'immagine di Lemno in Italia tra XV e XVII secolo</i> MARINA MICOZZI	185
<i>Un'impresa per la Virtù. Accademia e parodia nella Roma farnesiana</i> PAOLO PROCACCIOLI	191
<i>I manoscritti di Antonio Bruzio (1614-1692) sulla basilica di San Giovanni a Porta Latina</i> ALIA ENGLÉN	197
<i>Immagini come documenti. Il caso del Fiume del terrestre Paradiso (1652) di Niccolò Catalano con le incisioni di Francesco Curti</i> GIOVANNA SAPORI	205
<i>Luoghi di memoria e memoria dei luoghi: Costantinopoli e le mura terrestri nei diari del reverendo John Covel (1670-1677)</i> ALESSANDRA RICCI	213
<i>Su alcuni disegni di un frammento della serie dei Rilievi 'Valle-Medici' con personificazioni di nationes e civitates</i> STEFANO DE ANGELI	221
<i>Temi di metodo. Mengs, il Barocco e il Naturalismo spagnolo: una riflessione e un interrogativo</i> ROSANNA CIOFFI	227
<i>Survey of Iasos by Royal Navy, 1822</i> FEDE BERTI	231
<i>Le torri di Vlanga Bostani: un tratto perduto delle mura marittime di Costantinopoli nei disegni di Mary Adelaide Walker</i> ANDREA PARIBENI	237

<i>«Ai tempi del potente re Ruggero...». Aubin-Louis Millin a Santa Maria del Patir</i> ANNA MARIA D'ACHILLE, ANTONIO IACOBINI	245
<i>La «stanza di re Ruggero» del Palazzo reale di Palermo dalla destinazione d'uso alla fortuna nell'arte dell'Ottocento</i> IVANA BRUNO	257
<i>Cassette, pissidi, olifanti. Un taccuino inedito di Ugo Monneret de Villard</i> SILVIA ARMANDO	265
<i>Alla ricerca di Cimabue: i disegni di Ingres ad Assisi</i> IOLE CARLETTINI	271
<i>Calamatta: l'ideale d'artista ne Les Maîtres Mosaïstes di George Sand</i> ROSALBA DINOIA	277
<i>Pavel A. Florenskij e il discorso sull'icona</i> MARIA LUIGIA FOBELLI	283
<i>La 'questione delle origini': un dibattito nella Viterbo neomedievalista</i> MARIA TERESA MARSILIA	291
<i>Wrap Museum: un progetto di Christo per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma</i> STEFANO MARSON	297
<i>Persistenti memorie. Segmenti identitari dell'arte contemporanea nell'area del Mediterraneo</i> PATRIZIA MANIA	303
VIII. CRITICA, STRUMENTI E METODI DEL RICONOSCIMENTO	
<i>Il riconoscimento come ricostituzione. Per un'edizione commentata della Teoria del restauro di Cesare Brandi</i> MARIA IDA CATALANO	311
<i>Appunti sul 'restauro preventivo', oggi</i> PIETRO PETRAROIA	317
<i>L'occhio del fotografo e l'occhio del restauratore</i> GIOVANNA MARTELOTTI	325
<i>Il restauro scientifico per le opere d'arte decorativa</i> MARIA CONCETTA DI NATALE	331
<i>Fragili oggetti riscoprono antichi contesti</i> ROSALIA VAROLI PIAZZA	337
<i>Percorsi inediti del restauro in Italia negli anni Quaranta del Novecento: Federico Zeri e Mario Modestini</i> SILVIA CECCHINI	343
<i>Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Pietro Toesca nell'ateneo romano</i> VALENTINO PACE	347
<i>Il dibattito tra arte e architettura in Italia negli anni della ricostruzione (1945-1955)</i> ELISABETTA CRISTALLINI	353
<i>Proposta per una nuova organizzazione museale</i> FRANCESCO ANTINUCCI	359

<i>Niğde Müzezi</i> FASLI AÇIKGÖZ	365
<i>Uso e abuso dei GIS: dal bene immobile alle collezioni museali</i> ELENA LATINI	367
<i>Conservazione preventiva e controllo climatico nei musei: un viaggio fra Viterbo, Teheran e Città del Vaticano</i> HAYDÉE PALANCA	371
<i>La chiesa di Santa Maria Assunta a Monterano: fonti documentarie, stratigrafia, fasi costruttive</i> MICHELE BENUCCI, GIUSEPPE ROMAGNOLI	375
<i>Rilievo morfologico e rappresentazione dell'architettura rupestre</i> MARCO CARPICECI	385
<i>Un futuro per il passato: un tell tra ricerca, conservazione e fruizione</i> ISABELLA CANEVA	391
<i>Dendroprovenienza dei legni dei supporti dipinti (IV-XV secolo) e delle sculture in area mediterranea</i> MANUELA ROMAGNOLI	397
<i>Il contributo delle Scienze della Terra nei Beni Culturali</i> GINO MIROCLE CRISCI, MAURO FRANCESCO LA RUSSA, DOMENICO MIRIELLO	403
<i>Il MLAC Museo Laboratorio di Arte Contemporanea all'Università degli Studi della Tuscia (1992-1997)</i> SIMONETTA LUX	407
<i>La formazione universitaria nel settore della Conservazione dei beni culturali: qualche riflessione</i> GIOVANNI SOLIMINE	413
<i>L'arte del restauro, eccellenza made in Italy: dalla mente alla mano</i> LIDIA RISSOTTO	421
<i>Al di fuori dei percorsi accademici</i> RAFFAELLA PASCUCCI	427
IX. DAI PONTEGGI	
<i>Lazur de graico colore: sui sentieri del lapislazzulo</i> GIOVANNA VALENZANO	431
<i>I primi due strati dipinti della parete-palineseo di Santa Maria Antiqua: nuove osservazioni di carattere tecnico-esecutivo</i> WERNER MATTHIAS SCHMID	437
<i>Pittori e mosaicisti nei cantieri di Giovanni VII (705-707)</i> PAOLA POGLIANI	443
<i>L'uso di sagome per dipingere: il ciclo dei Santi Quirico e Giulitta nella cappella di Teodoto in Santa Maria Antiqua al Foro Romano</i> VALERIA VALENTINI	451
<i>Nella basilica di San Pietro a Tuscania, il più antico disegno di cantiere conosciuto del Medioevo italiano?</i> RENZO CHIOVELLI	457

«Prestarsi con tutto amore ed impegno per le cose patrie»: il barone Mandralisca e i restauri ottocenteschi dei mosaici di Cefalù VINCENZO ABBATE	465
<i>Un illustre inedito. L'Istituto Centrale per il Restauro e la prima campagna di restauri dei soffitti della Cappella Palatina di Palermo (1948-1953)</i> FRANCESCA ANZELMO	473
<i>L'esperienza del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro ' Michele Cordaro ' nel cantiere di studio del frammento musivo con l'Angelo dalla Navicella di Giotto</i> CLAUDIA PELOSI	479
<i>L'icona musiva di san Sebastiano nella basilica romana di San Pietro in Vincoli. Analisi critica con l'ausilio dell'indagine digitale riflettometrica</i> GABRIELE BARTOLOZZI CASTI	487
<i>Impurezze associate al litargirio in cicli pittorici medievali</i> PIETRO MOIOLI, CLAUDIO SECCARONI	495
<i>Una statua di età giulio-claudia dal Palatino: studio delle tecniche di esecuzione</i> SILVIA BORGHINI	501
<i>The Conservation Work on the Mosaics of the Amazons Villa from Early Byzantine Period, Şanlıurfa-Turkey</i> Y. SELÇUK ŞENER	507
<i>An example of rock-hewn church restoration in Cappadocia: Ürgüp Kayakapı rock church</i> BEKİR ESKICI	513
<i>A propósito de la reciente restauración del claustro de Santa María de Ripoll y del hallazgo de una imagen medieval de estuco</i> IMMACULADA LORÉS I OTZET	519
<i>Restauro di un tratto crollato delle mura medievali di Tarquinia presso la chiesa di Santa Maria in Castello. Metodologia di analisi e di intervento</i> MARINA A.L. MENGALI	527
<i>Omaggi</i>	533
<i>La signora del viaggio</i> A Maria Andalaro Δέσποινα PIETRO LONGO	541
<i>Corsi tenuti da Maria Andalaro nelle Università di Chieti e Viterbo</i>	545
<i>Maria Andalaro. Bibliografia 1970-2014</i>	547

IL RESTAURO SCIENTIFICO PER LE OPERE D'ARTE DECORATIVA

Maria Concetta Di Natale

La diversità settoriale di quelle arti ormai solo convenzionalmente dette 'minori' si riflette nelle diversificate manovre d'intervento relativamente alla loro conservazione e restauro¹. La molteplicità delle problematiche inerenti deve tener conto dell'identità storica dell'opera d'arte decorativa, variamente dovuta ora al tipo di materia (legno, ceramica, oro, argento, corallo, stoffa, pergamena), ora alla diversa destinazione (chiese, palazzi, strade, piazze), ora alle indicazioni e alle scelte della committenza (nobiltà, borghesia, clero), ora ancora all'uso (funzionale o ornamentale) e ad altri fattori diversi². A prescindere dalle differenti tecniche di restauro e modalità di conservazione, che devono essere dettate dagli stessi criteri scientifici analoghi a tutte le altre opere d'arte in genere, ma indicate per singolo caso da specifiche motivazioni, si possono individuare due grandi categorie di produzioni artistiche 'minori': la decorazione architettonica e l'arredo mobile. Ne consegue che diversi sono i provvedimenti di manutenzione, fondamentali a livello di prevenzione, proprio per evitare o rinviare nel tempo quelli di restauro, che si impongono per la salvaguardia degli apparati decorativi, sia interni, sia esterni, strettamente legati alle strutture architettoniche, come gli stucchi, i marmi mischi, i pavimenti di ceramica, i soffitti lignei, o invece gli oggetti mobili, come le sculture lignee, le oreficerie, i parati sacri, anche se i criteri scientifici generali di riferimento sono gli stessi. Certamente meglio sarebbe per tutte le opere d'arte restare nel proprio *habitat* naturale, nel proprio luogo d'origine, per il cui contesto sono state create e dove assolvevano o possono assolvere ancora una specifica funzione. Dal punto di vista pratico tuttavia in un locale fatiscente

è molto più facile salvare gli oggetti d'arte mobili, conservandoli, sia pure momentaneamente, in altro luogo sicuro e dal clima più idoneo, piuttosto che quelli legati agli elementi architettonici. Ma se da un lato si possono con certa facilità spostare gli arredi mobili, così non è per quelli legati alle strutture architettoniche, di cui essi condividono spesso la sorte. È pertanto indispensabile un tempestivo programma di restauro che consenta ai complessi decorativi di venire salvati assieme ai loro supporti architettonici, rimuovendo le cause del comune degrado, ora l'umidità, ora le incrostazioni, ora le crepe e così via. Certo con le moderne tecniche è oggi possibile prelevare uno stucco, un marmo mischio o altro elemento decorativo e provvedere al loro conseguente restauro, ma se non si pone mano al contemporaneo risanamento dell'originario contenitore architettonico dove far tornare le opere, spesso molto del loro significato perderanno questi prodotti artistici sia pure bene esposti nelle sale di un museo. Se possono comunque avere in sé un che di compiuto in questa nuova sede palio di d'altare in marmi mischi o statue in stucco, facilmente appariranno del tutto privi di senso, avulsi e inutili i frammenti di queste stesse materie per citare solo esempi molto diffusi in Sicilia e, maggiormente monco, se non proprio degradato e abbandonato, ne risulterà l'originario sito. Si deve dunque in ogni caso auspicare un articolato e esaustivo programma di restauro, che, preservando il complesso architettonico, finisca con il salvaguardarne anche gli apparati decorativi, applicando i criteri del restauro scientifico, magistralmente indicati da Cesare Brandi³, imparzialmente a tutti i settori artistici.

Per quanto riguarda poi la conservazione dei prodotti d'arte mobili i problemi non sono peraltro meno complessi e delicati, non solo dal punto di vista della manutenzione e del restauro, quanto soprattutto da quello della doverosa trasmissione ai posteri di un patrimonio comune e insostituibile. Tali artistici oggetti d'uso sono infatti quasi sempre dei manufatti che, per la loro destinazione, per la loro facile mobilità e per la preziosità dei materiali, con cui spesso sono stati realizzati, vanno facilmente soggetti a furto, dispersione, frammentazione, con danno irreparabile per quella globalità conoscitiva che è patrimonio inalienabile delle genti. È pertanto intuibile perché preziosi oggetti d'arte minore e particolarmente di oreficeria vengano spesso gelosamente nascosti e custoditi in chiese e conventi e nel contempo negati alla fruizione. È, dunque, preferibile che talora siano trasferiti in Musei Diocesani, già esistenti, o meglio che si realizzino per essi locali esposizioni in appositi 'Tesori' di Cattedrali e Basiliche, perché così queste preziose opere possano godere di una generale fruizione⁴. Se da un lato sono proprio le opere d'arte 'minore', sia quelle della decorazione architettonica, sia quelle mobili, a perdere maggiormente di senso se estraniare dal contesto ambientale, per cui sono state appositamente realizzate, tuttavia d'altra parte sono proprio queste opere, talora non catalogate e poco conosciute, ad essere più facile e ricercato oggetto di furto. Divengono, dunque, i primi interventi indispensabili per la tutela delle opere d'arte 'minore' la catalogazione a tappeto, la documentazione fotografica e la divulgazione conoscitiva. Qualora tuttavia si riveli indispensabile l'esposizione di opere d'arte decorative in Musei Diocesani per la loro salvaguardia e per una migliore conservazione, per la loro musealizzazione, piuttosto che isolarle in esposizioni che separino le opere per settori artistici, sarebbe opportuno, nel tentativo di ricreare l'unione originaria di diverse espressioni artistiche, che si organizzasse un unico sistema museale articolato in linea di massima cronologicamente. Accanto ai dipinti di uno stesso periodo si potrebbe, pertanto, mostrare

sinotticamente, non solo sculture marmoree, o comunque opere d'arte già definite e considerate 'maggiori', ma tutti quegli altri prodotti delle arti decorative, come sculture lignee, oreficerie, ceramiche, tessuti ed altro, così da fornire uno stimolante panorama della cultura locale nel succedersi dei secoli. Sarebbe, inoltre, auspicabile che, in ogni esposizione museale delle opere d'arte in genere e di quelle d'arte decorativa in particolare, si usino pannelli esplicativi che consentano di visualizzare per esempio con accostamento immediato le vicissitudini di talune opere, come lo stato di conservazione prima del restauro, le fasi dello stesso eventuale restauro o determinati particolari messi in risalto da specifiche metodiche di studio, come raggi ultravioletti, raggi infrarossi, luci radenti, le cui foto proposte al visitatore chiarirebbero l'uso delle moderne tecniche per individuare ridipinture. Non dovrebbero poi mancare pannelli didattici che mostrino, ove ne esista la documentazione, l'ambientazione storica dell'opera nel contesto di provenienza e le sue vicissitudini. Il restauro scientifico di Cesare Brandi, che mira al rispetto dell'opera senza interventi di mutilazione o di cancellazione da un lato e rifacimenti o abbellimenti dall'altro⁵, va applicato, dunque, non solo alle opere d'arte 'maggiori' ma a tutte le opere d'arte, comprese, quelle 'minori'. Al restauratore artista si deve opporre il restauratore di professione, che cioè si avvale di principi scientifici e di tecniche avanzate e non tende, come in genere il primo, a sostituirsi all'autore nel ricreare l'opera. Questa figura di professionista specializzato esce oggi non solo dai centri come l'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro di Roma o l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, istituzioni altamente qualificate, ma ormai insufficienti a colmare la necessità di tali figure in tutto il territorio nazionale, ma anche da specifici corsi di laurea in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali, come quello dell'Università degli Studi di Palermo, caratterizzati da un'interdisciplinarietà che unisce la pratica alla teoria e trasmette, pertanto, non solo la manualità del fare, ma anche il pensiero critico cui ispirarsi. Bisogna, tuttavia,

guardarsi, anche, dagli eccessi del restauratore-scienziato quando tende a sconoscere la tradizione artigianale e l'importanza delle tecniche artistiche e dei materiali usati per l'opera. Per l'arte decorativa, dunque, come per qualsiasi altra forma d'arte, si auspica, principalmente una attenta conservazione che prevenga la necessità del restauro e, quando necessario, un restauro scientifico che rispetti l'opera quale prodotto del fare umano in un determinato periodo, senza eliminare i segni del tempo, dalla patina alla lacuna, né riportare l'opera ad un ipotetico splendore iniziale. È necessaria la formazione, pertanto, di nuovi restauratori che conoscano ad esempio le vecchie pratiche della pulitura della pietra degli edifici e che siano aggiornati su come difenderle non solo dall'abbandono del tempo, antico male, ma anche, dall'inquinamento atmosferico, nuovo malanno, implacabile con la decorazione architettonica. È auspicabile una precisa volontà che tenda al recupero della coscienza della tradizione artigianale, ove non manchi anche la competente padronanza non solo delle tecniche artistiche, ma anche dei materiali, su cui è necessario intervenire per salvare l'insieme dell'opera. Il riconoscimento dell'importanza del patrimonio storico-artistico deve, in ultima analisi, spingere ad una attenta manutenzione che possa prevenire e in ogni caso allontanare ogni restauro, che consiste, comunque, nell'intervento di un uomo sul fare artistico trasmesso dalla espressione materiale di un altro uomo.

Una particolare problematica offre poi il restauro di quelle opere d'arte decorativa sacre destinate all'uso liturgico. Ne fornisce un significativo esempio il corredo d'altare in corallo oggi esposto nel Museo Antico Tesoro della Santa Casa di Loreto che è stato sottoposto a restauro scientifico presso il Laboratorio dei Metalli e Ceramiche dei Musei Vaticani⁶. Le opere sono state restaurate secondo i criteri scientifici che si adottano ormai indistintamente per tutte le arti, anche quelle decorative, ispirati alla *Teoria* di Cesare Brandi⁷. Non si è potuto, tuttavia, non tenere conto della funzione liturgica e, pertanto, del riutilizzo delle opere, anche se principalmente ormai destinate all'esposizione

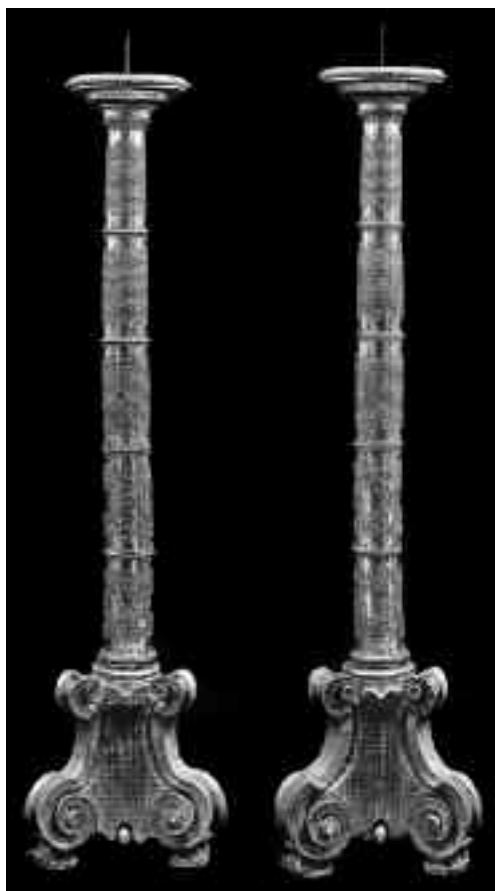


FIG. 1 Maestranze trapanesi, *Candelieri*, fine XVI - inizi XVII secolo, corallo, rame dorato, legno. Loreto, Museo Antico Tesoro della Santa Casa

museale⁸. Una delle funzioni dei Musei Diocesani, dei Tesori delle Cattedrali o dei Santuari è, infatti, quella di consentire l'esposizione e la fruizione delle suppellettili liturgiche, che, se pur destinate alle sacre funzioni, sono spesso veri e propri capolavori d'arte e come tali vanno custoditi e conservati per essere trasmessi ai posteri il più a lungo possibile, pur lasciando, comunque, cosa di fondamentale importanza, la possibilità del loro uso in speciali occasioni religiose o in determinate ricorrenze festive, mantenendone così lo scopo primario per cui erano state commissionate talora da illuminati prelati o offerte, come nel caso particolare, da nobili devoti. La conoscenza da offrire al pubblico deve peraltro essere fortemente legata alla funzione liturgica cui l'opera stessa era destinata,



FIG. 2 Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso* in cartapesta, primo quarto del XVI secolo (prima del restauro). Palermo, Museo Diocesano

di uscire oltre il foro di misura più piccola, ma problematica diversa ponevano i vuoti lasciati dalle componenti di corallo andate perdute. Qualora si fosse deciso di lasciare tali lacune, sarebbe stato penalizzante sia per il manufatto artistico dal punto di vista estetico che per la suppellettile liturgica dal punto di vista della funzione storica e da quello dell'eventuale utilizzo, anche solo scenografico, in importanti celebrazioni liturgiche. Sostituire i grani di corallo mancanti con altri rifatti uguali dello stesso materiale avrebbe però costituito un falso storico in entrambi i casi, cancellando i segni del tempo. La soluzione coerente che è stata adottata dal laboratorio di restauro dei Metalli e Ceramiche dei Musei Vaticani è stata quella di riempire le lacune non con elementi di corallo, ma piuttosto con altri appositamente realizzati ad imitazione di quelli in materiali plastici identificabili a distanza ravvicinata e pertanto non solo riconoscibili, pur senza turbare la generale armonia dell'opera, ma anche in qualunque momento asportabili. È stata praticamente usata una soluzione analoga a quella dell'acquerello con cui si possono ricoprire delle lacune pittoriche, ad esempio di parti non figurate, consentendone da un lato la riconoscibilità e dall'altro la con-

seguinte possibilità di una facile eliminazione. Quanto alla funzione del completo d'altare, si è avuta nel corso dello stesso la conferma che le opere non erano nate come oggi si vedono, ma erano totalmente diverse e che le basi e le cornici lignee dorate e talora dipinte con imitazione dei retroincastrati di coralli erano un'evidente aggiunta, che le correlate ricerche d'archivio hanno consentito di datare al 1721, ante il 5 gennaio 1722, data della registrazione della donazione sull'inventario⁹. Non si è, tuttavia, assolutamente pensato di separare le parti originali da quelle aggiunte, le colonne dalle basi o di eliminare cornici lignee che potevano risultare superflue, sia perché in ogni caso non sarebbe stato possibile riportare le opere alla loro supposta unità originale (per i torcieri monumentali addirittura colonne di baldacchino da letto)¹⁰ (fig. 1) talmente rimaneggiate e incomplete da non poterne più consentire una lettura ricostruttiva, sia perché, comunque, non sarebbe stato pensabile cancellare il lavoro di ristrutturazione e di trasformazione voluto dal proprietario, nello specifico il Principe di Avellino¹¹, perché sarebbe stato grave eliminare la storia sia devozionale, sia culturale, sia artistica che ha lasciato precipui segni, proprio quei messaggi che ne hanno consentito la rilettura e la ricostruzione ideale. Il restauro pertanto si è svolto con tutti i criteri di scientificità necessari, tenendo conto di quelle che Cesare Brandi definisce istanza storica ed istanza estetica¹² e con l'utilizzo di tutte quelle indagini di laboratorio che ne hanno consentito lo smontaggio, la pulitura e la ricomposizione senza intaccare patine e segni del tempo, ma bloccando infestazioni nel legno e eliminando strati sedimentati di sporco. Basti pensare all'uso di candelabri e torcieri svolto per tre secoli e quindi al continuo degrado derivato da fumo e cera cui erano state sottoposte le opere, anche quelle come le cornici di cartagloria pure poste sullo stesso altare, in cui sono state rilevate incrostazioni saline aggiuntesi alle usuali ossidature. Le parti lignee settecentesche, dipinte ad imitazione del retroincastrato, sono state pure ripulite e reintegrate con rigore scientifico così che all'insieme non è stata restituita solo una nuova staticità e resistenza strutturale, ma ne è stata mantenuta anche l'antica immagine sia pure ri-



FIG. 3 Ignoto scultore siciliano, *Crocifisso* in cartapasta, primo quarto del XVI secolo (dopo il restauro). Palermo, Museo Diocesano

portata ad una globale visione d'insieme più unitaria e non frammentaria come erano giunte al restauro, che è stato documentato fotograficamente in tutte le varie fasi¹³.

Un altro esempio di restauro scientifico offre il Crocifisso cinquecentesco in cartapasta del Museo Diocesano di Palermo, proveniente

dalla Chiesa di San Nicolò Lo Gurgo (fig. 2), operato da Mauro Sebastianelli, nei laboratori del Museo stesso¹⁴. Questi, distinguendo la tecnica della 'carta pista' da quella della 'mistura di stucco', entrambe usate, talora anche con le stesse matrici, da Antonello Gagini e aiuti, ha condotto il restauro

«seguendo procedure e metodologie opportunamente studiate per restituire la corretta leggibilità all'opera rispettandone comunque la materia originale e il valore storico»¹⁵.

Così nella parte finale del restauro, tutto documentato con dettagliate immagini fotografiche, dopo accurate indagini anche di laboratorio,

«per le lacune dell'incarnato e dei capelli del Crocifisso è stata prescelta la tecnica tonale realizzata attraverso velature di colori reversibili a vernice stese sulla superficie delle stuccature per accordarsi perfettamente con la pellicola pittorica; per il perizoma dorato è stata eseguita invece la tecnica riconoscibile del puntinato, con colori ad acquarello» (fig. 3)¹⁶.

¹ M.C. DI NATALE, *Arti decorative a Palermo. Problemi di conservazione e restauro*, Palermo 1988.

² M.C. DI NATALE, *Metodologia per lo studio delle opere d'arte decorativa: alcuni esempi siciliani*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi e O. Scognamiglio, Napoli 2012, pp. 497-512.

³ C. BRANDI, s.v. *Restauro*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Firenze 1958-1967, vol. XI, pp. 322-332. Cfr. pure *Per Cesare Brandi. Atti del seminario, Roma, 30-31 maggio – 1 giugno 1984*, a cura di M. Andaloro, M. Cordaro, D. Gallavotti Cavallero, V. Rubiu, Roma 1988.

⁴ M.C. DI NATALE, *Arti minori nel Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 1986.

⁵ C. BRANDI, s.v. *Restauro*, cit., pp. 322-332.

⁶ E. Mentelli, B. Pinto Folicaldi, hanno eseguito il restauro di cui era responsabile scientifico il Direttore della sezione delle Arti decorative dei Musei Vaticani Dott. Guido Cornini. E. MENTELLI, B. PINTO FOLICALDI, *Corredo d'altare della Santa Casa di Loreto. Relazione di Restauro*, in *Sicilia ritrovata. Arti decorative dai Musei Vaticani e dalla Santa Casa di Loreto. Catalogo*

della mostra, Monreale, Museo Diocesano 7 giugno – 7 settembre 2012, a cura di M.C. Di Natale, G. Cornini, U. Utro, Palermo 2012, pp. 133-150.

⁷ C. BRANDI, s.v. *Restauro*, cit., pp. 322-332.

⁸ M.C. DI NATALE, *I coralli della Santa Casa di Loreto*, in *Sicilia ritrovata*, cit., pp. 109-132.

⁹ *Ibidem*. Cfr. pure R.F. MARGIOTTA, *La ricerca d'Archivio*, in *Sicilia ritrovata*, cit., 2012, pp. 169-193.

¹⁰ M.C. DI NATALE, *I coralli*, cit., pp. 109-132.

¹¹ *Ibidem*. Cfr. pure R. F. MARGIOTTA, *La ricerca*, cit., pp. 169-193.

¹² C. BRANDI, s.v. *Restauro*, cit., pp. 322-332.

¹³ Cfr. E. MENTELLI, B. PINTO FOLICALDI, *Corredo d'altare*, cit., pp. 133-150.

¹⁴ Cfr. M. C. DI NATALE, M. SEBASTIANELLI, *Il restauro del cinquecentesco Crocifisso in cartapesta del Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2010.

¹⁵ M. SEBASTIANELLI, *Il restauro del Crocifisso in 'carta pista' del Museo Diocesano di Palermo*, in *Il restauro del cinquecentesco*, cit., p. 38.

¹⁶ M. SEBASTIANELLI, *Il restauro del Crocifisso*, cit., p. 41.