

- 1 ANDREA DEL BRESCIANINO E GIOVANNI GILI RESTAURATI AL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli
- 2 IL MAESTRO DEL POLITTICO DI TRAPANI. IL RESTAURO DELLA CROCE DI SANTO SPIRITO DI PALERMO
Maria Concetta Di Natale, Mauro Sebastianelli
- 3 IL RESTAURO DEL CINQUECENTESCO CROCIFISSO IN CARTAPESTA DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
Maria Concetta Di Natale, Mauro Sebastianelli
- 4 MATTHIAS STOM. UN CARAVAGGESCO NELLA COLLEZIONE VILAFRANCA DI PALERMO
Angheli Zalapè, Stefania Caramanna
- 5 GIACOMO SERPOTTA NELLA CHIESA DI SANT'ORSOLA DI PALERMO. STUDI E RESTAURO
Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli
- 6 IL RESTAURO DELLA TAVOLA ANTIQUISSIMA DI SANTA ROSALIA DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
Giovanni Travagliato, Mauro Sebastianelli
- 7 ANTON VAN DYCK E IL RESTAURO DELLA CROCFISSIONE VILAFRANCA DI PALERMO
Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli
- 8 IL RESTAURO DEL MONUMENTO GRAVINA BONANNO DI MONTEVAGO NEL CAMPOSANTO DI SANT'ORSOLA A PALERMO
Pierfrancesco Palazzotto, Mauro Sebastianelli
- 9 DA RICCARDO QUARTARARO A CRISTOFORO FAFFEO.
UN CAPOLAVORO DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO RESTAURATO E RISCOPERTO
Giovanni Travagliato, Mauro Sebastianelli

Giovanni Travagliato
Mauro Sebastianelli

DA RICCARDO QUARTARARO A CRISTOFORO FAFFEO UN CAPOLAVORO DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO RESTAURATO E RISCOPERTO



GIOVANNI TRAVAGLIATO (1971), storico dell'arte e archivista, laureato in lettere classiche a Palermo con tesi in *Storia della miniatura e delle arti minori*, relatrice Maria Concetta Di Natale (1998), consegue il dottorato di ricerca in *Storia dell'Arte medievale e moderna in Sicilia* (2003) e la specializzazione in *Storia dell'arte medievale e moderna* (2005); diplomato in *Archivistica paleografica e diplomatica* (1994), è dal 2004 vicedirettore dell'Archivio Storico Diocesano di Palermo e dal 2009 al 2012 titolare di assegno di ricerca sul tema *Gli arcivescovi di Palermo: vicende storiche e committenza artistica* presso l'Università degli Studi di Palermo.

Ha insegnato dal 2004 *Storia dell'Arte medievale*, *Storia delle tecniche pittoriche*, *Storia della miniatura*, *Storia delle Arti decorative*, *Storia dell'Arte applicata ai Materiali Organici*, *Archivistica biblioteconomia e bibliografia*, in diversi corsi di laurea e master presso le Università di Palermo, Siena-Arezzo e Catania, nonché *Metodi e strumenti della Storia dell'Arte* presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo e *Storia dell'Arte medievale* presso l'Accademia di Belle Arti e Restauro *Abadir* di San Martino delle Scale, ed è stato relatore di numerose tesi di laurea triennale e magistrale.

Si occupa principalmente di fonti e strumenti per la Storia dell'Arte; tra i suoi ambiti di ricerca: miniatura; ori, argenti, avori e smalti; pittura e scultura tardo-gotica e rinascimentale; committenza e collezionismo ecclesiastico e nobiliare; araldica e sfragistica.

Dal 2003 è socio fondatore del Centro di studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale "Giovanni Previtali" e dal 2009 socio della Società Internazionale di Studi di Storia della Miniatura; è membro del comitato scientifico di *OADI - Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina"*; è responsabile della sezione *Arte* della collana *Arte - Architettura - Città e Territorio*, Edizioni Arianna (Geraci Siculo).

Ha al suo attivo la cura di convegni internazionali con relativi atti (*Arte & migranti: uomini, idee e opere tra Sicilia e Francia* [Strasburgo, 11-13 dicembre 2007], Bagheria 2007; *Storia & Arte nella Scrittura. L'Archivio Storico Diocesano di Palermo a 10 anni dalla riapertura al pubblico. 1997-2007*, [Palermo, 9-10 novembre 2007], Santa Flavia 2008), nonché collaborazioni e consulenze per allestimento di mostre temporanee e collezioni museali permanenti; è autore dal 1991 di numerose pubblicazioni scientifiche, tra monografie, saggi e articoli, relazioni in convegni e schede di catalogo, nazionali ed internazionali.

MAURO SEBASTIANELLI (1974), restauratore formatosi presso l'Istituto Centrale per il Restauro (ICR) di Roma (oggi ISCR), laureato in Tecnologie per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali, presso l'Università degli Studi della Tuscia, dal 1993 svolge su territorio nazionale ed internazionale attività di conservazione, manutenzione e restauro di manufatti storico-artistici. Dal 2004 è Responsabile per la Conservazione e il Restauro delle opere di pertinenza dell'Arcidiocesi e del Museo Diocesano di Palermo, per cui ha curato la realizzazione del Laboratorio di Restauro. Nel 2010 è Consulente per la Conservazione e il Restauro nell'ambito del progetto di rilancio della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini di Roma.

All'attività lavorativa affianca l'impegno didattico: già professore a contratto di Teoria e Tecnica del Restauro presso l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", dal 2007 è docente nel Corso di Laurea Magistrale a ciclo unico in Conservazione e Restauro dei BB. CC. presso l'Università degli Studi di Palermo. È inoltre impegnato in numerose attività didattiche presso Master sui Beni Culturali, Accademie di Belle Arti, istituti formativi nazionali e internazionali. Dal 2003 al 2010 ha svolto attività didattica per il settore Conservazione e Restauro per il Servizio Educativo della Soprintendenza Speciale Polo Museale Romano - Galleria Borghese di Roma; ha inoltre insegnato in Master per Assistenti Tecnici Museali e collaborato con la Galleria di Matica Sprska di Novi Sad (Serbia) nell'ambito di un Programma di internazionalizzazione.

Dal 2012 è Socio fondatore dell'Associazione Culturale *onlus* A.I.S.A.R. "Archivio Internazionale per la Storia e l'Attualità del Restauro per Cesare Brandi". È autore di numerose pubblicazioni e articoli a carattere scientifico, tra cui *La ceroplastica in Sicilia. Studio e Restauro* (2011), nonché relatore in convegni del settore e di numerose tesi di laurea. È ideatore e curatore della collana *Storia, tecnica e conservazione in Sicilia* di cui ha pubblicato il primo volume *Gli organi storici in Sicilia. Storia, Tecnica, Conservazione* (2010).

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
Studi e restauri
9

Collana diretta da
Pierfrancesco Palazzotto

Restauro realizzato con il contributo di



Pubblicazione realizzata con il contributo di



FONDAZIONE CAMPOSANTO DI SANTO SPIRITO

Giovanni Travagliato
Mauro Sebastianelli

DA RICCARDO QUARTARARO A CRISTOFORO FAFEEO.
UN CAPOLAVORO DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO
RESTAURATO E RISCOPERTO



CONGREGAZIONE SANT'ELIGIO
MUSEO DIOCESANO DI PALERMO

Giovanni Travagliato - Mauro Sebastianelli

DA RICCARDO QUARTARARO A CRISTOFORO FAFFEO.

UN CAPOLAVORO DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO RESTAURATO E RISCOPERTO

MUSEO DIOCESANO DI PALERMO. STUDI E RESTAURI

Collana diretta da

Pierfrancesco Palazzotto

Comitato scientifico

Francesco Abbate, Maria Andaloro, Geneviève Bresc Bautier, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Pierfrancesco Palazzotto, Manuel Pérez Sánchez, mons. Giuseppe Randazzo, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta, mons. Giancarlo Santi, Sebastian Schütze, Gianni Carlo Sciolla, Mauro Sebastianelli, mons. Timothy Verdon, Maurizio Vitella, Alessandro Zuccari.

Si ringraziano tutti gli enti, le istituzioni e le persone che hanno collaborato al restauro, alle ricerche e alla pubblicazione del volume. In particolare, per la cortese disponibilità: dott.ssa Maria Letizia Amadori, Scuola di Conservazione e Restauro, Dipartimento di Scienze Pure e Applicate (DiSPeA), Università degli Studi "Carlo Bo" di Urbino; dott. Salvatore Anselmo, Palermo; dott. Gioacchino Barbera, Direttore Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo; dott. Sylvain Bellenger, Direttore del Museo di Capodimonte, Napoli; dott. Marino Breganze, Presidente Banca Nuova - Gruppo Banca Popolare di Vicenza; dott. Duncan Bull, Rijksmuseum, Amsterdam; dott.ssa Angela Cerasuolo, Responsabile settore Documentazione tecnica e per il restauro, Museo di Capodimonte, Napoli; dott.ssa Maria Grazia Cicero, Funzionario Direttivo Laboratorio di chimica (U.O. 08), Centro Regionale per la Progettazione e per il Restauro e per le Scienze Naturali ed Applicate ai Beni Culturali (CRPR), Palermo; dott.ssa Enza Cilia, Direttore CRPR, Palermo; sig. Giacomo Cinà, Istruttore Direttivo Laboratorio di chimica U.O. 08, CRPR, Palermo; dott.ssa Barbara Cussino, Responsabile Pinacoteca Provinciale, Salerno; dott.ssa Evelina De Castro, Dirigente Responsabile U.O. 02 Collezioni e esposizione, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo; dott.ssa Maria Maddalena De Luca, Dirigente Responsabile U.O. 09 Sezione per i beni storico-artistici, Soprintendenza ai BB.CC.AA., Palermo; dott. Gerardo De Simone, Accademia di Belle Arti, Carrara; dott.ssa Francesca Di Giandomenico, Roma; dott. Cosimo Di Stefano, Dirigente Responsabile Laboratorio di chimica U.O. 08, CRPR, Palermo; dott. Giovanni Paolo Di Stefano, Rijksmuseum, Amsterdam; dott. Gabriele Guadagna, Palermo; dott.ssa Concetta Lotà, Archivio Fotografico, Soprintendenza ai BB.CC.AA., Palermo; dott.ssa Rachele Lucido, Palermo; dott.ssa Susy Marcon, Curatrice Dipartimento Manoscritti, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia; dott.ssa Linda Martino, ex Direttore del Museo di Capodimonte, Napoli; arch. Rosaria Merlino, Dirigente Responsabile Laboratorio di fisica U.O. 09, CRPR, Palermo; dott. Filippo Milazzo, Cremona; dott. Giuseppe Minacori, Palermo; dott.ssa Paola Minoja, Roma; sig.ra Valentina Nasca, Palermo; dott.ssa Silvia Pacifico, Funzionario coordinatore Sistema Museale della Provincia di Salerno; dott. Salvatore Pagano, Responsabile per la Segreteria tecnica direzione - Depositi beni artistici - Collaborazione mostre ed eventi U.O. 02, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo; dott.ssa Claudia Pellerito, Dipartimento di Fisica e Chimica (DiFC), Scuola delle Scienze di Base e Applicate, Università degli Studi di Palermo; sig. Donato Perrone, Istruttore Direttivo Laboratorio di fisica U.O. 09, CRPR, Palermo; mons. Clemente Petrillo, Parroco della Cattedrale di San Paolo, Aversa (CE); prof. Bruno Pignataro, Dipartimento di Fisica e Chimica (DiFC), Scuola delle Scienze di Base e Applicate, Università degli Studi di Palermo; dott.ssa Delia Trentacosti, Marinese (PA); dott. Mathias Ubl, Rijksmuseum, Amsterdam; dott. Maurizio Vesco, Dipartimento di Architettura, Scuola Politecnica, Università degli Studi di Palermo; dott.ssa Ludovica Brigida Villani, Marigliano (NA); dott.ssa Maria Elena Volpes, Soprintendente ai BB.CC.AA., Palermo.

Si ringrazia particolarmente la Fondazione Camposanto di Santo Spirito di Palermo nelle persone del Presidente dott. Francesco Di Paola e dei Consiglieri di Amministrazione, avv. Francesco Paolo De Simone Policarpo, dott.ssa Rita Compagno, dott. Antonio Giuseppe La Marca, dott. Maurizio Manzella, avv. Christian Conti, dott. Mario Alessandro Peralta, per il sostegno e il finanziamento della pubblicazione.

Stampato in Italia

© 2016 Congregazione Sant'Eligio - Museo Diocesano di Palermo

Via Vittorio Emanuele, 461 - 90134, Palermo

www.museodiocesanopa.it

ISSN 2036-5136

Travagliato, Giovanni <1971->

Da Riccardo Quartararo a Cristoforo Faffeo : un capolavoro del Museo Diocesano di Palermo restaurato e riscoperto / Giovanni Travagliato, Mauro Sebastianelli. - Palermo : Congregazione di Sant'Eligio ; Museo Diocesano di Palermo, 2016. (Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauri ; 9)

ISBN 978-88-904238-9-5

1. Dipinti su tavola - Sec. 15. - Collezioni [del] Museo Diocesano di Palermo - Restauro.

I. Sebastianelli, Mauro <1974->.

755.63 CDD-23

SBN Pal0290896

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"



Con gioia continuo la tradizione inaugurata dal mio predecessore, il card. Paolo Romeo, di presentare i risultati del restauro di opere d'arte del nostro Museo Diocesano pubblicati all'interno di questa collana diretta dal prof. Pierfrancesco Palazzotto.

Si tratta in questo caso di un dipinto su tavola della fine del XV secolo, proveniente in ultimo dalla Cattedrale, recante l'immagine, intensa ed elegante, di una giovane donna, tradizionalmente identificata con S. Cecilia.

Molto suggestiva risulta qui la proposta di rideterminazione iconografica avanzata dal prof. Giovanni Travagliato che, contestualmente al restauro guidato da Mauro Sebastianelli, vede S. Cecilia progressivamente "trasfigurarsi" in S. Barbara.

Lasciando al lettore il piacere di addentrarsi nell'argomentazione proposta a sostegno dell'ipotesi, vorrei qui cogliere l'occasione per sviluppare un breve ragionamento, che prende le mosse proprio da questa particolare "trasfigurazione". Se, infatti, dal punto di vista disciplinare storico-artistico, il dirimere la controversia iconografica sul dipinto è certamente un risultato di grande valore, da un punto di vista teologico, questo margine di ambiguità che in qualche modo permane, può essere una preziosa fonte di riflessione. L'aver spostato lo sguardo verso alcuni attributi inizialmente ritenuti secondari, ci consente di riconoscere S. Barbara nell'immagine di S. Cecilia; ma, nonostante ciò, noi possiamo continuare a vedere S. Cecilia in quell'immagine. Cecilia e Barbara *si incontrano*, dunque, nella storia delle interpretazioni di quest'opera e in essa rimangono unite, perché in quel volto dipinto intravediamo quella «bellezza che è, in un certo senso, l'espressione visibile del bene, come il bene è la condizione metafisica della bellezza» (Giovanni Paolo II, *Lettera agli artisti*, 3). L'arte – e segnatamente l'arte sacra – riesce così a operare in noi una speciale disposizione verso la trascendenza, verso il Divino, *oltre e attraverso* i soggetti rappresentati.

Ecco, dovremmo imparare ad assumere questa disposizione nella vita quotidiana; a guardare il mondo con occhi orientati alla trascendenza. In questo modo, forse, sapremmo scorgere nel nostro prossimo il volto di Gesù, "fratello universale" – come lo ha definito papa Francesco nella sua recente omelia di Pentecoste – grazie a cui «possiamo relazionarci agli altri in modo nuovo, non più come orfani, ma come figli dello stesso Padre buono e misericordioso. E questo cambia tutto! Possiamo guardarci come fratelli, e le nostre differenze accrescono la meraviglia di appartenere a quest'unica paternità e fraternità».

Identità e differenza, dunque. E se poi pensiamo alla circostanza che nel volto della romana S. Cecilia adesso sappiamo riconoscere l'orientale S. Barbara (nativa di Nicomedia, l'odierna Izmit, in Turchia), capiamo anche che oggi è nei volti dei nostri fratelli migranti, che a migliaia giungono nella nostra terra dopo un lungo cammino, in cerca di pace e di un futuro migliore, che più che altrove dobbiamo saper vedere il volto di Gesù.

I sentimenti che infine desidero trasmettere ai lettori sono di gratitudine; a Dio, che, come affermava Karol Wojtyła in *Il Vangelo e l'arte. Esercizi spirituali per l'artista*, è la «bellezza assoluta e totale, [...] fonte di ispirazione, ma molto più necessario all'artista in quanto uomo»; a quanti, a vario titolo, hanno reso possibile questa operazione: da *Banca Nuova* che ha sponsorizzato il restauro del dipinto, alla *Fondazione Camposanto di Santo Spirito*, che meritoriamente ha finanziato questa pubblicazione come già altre in passato.

Di cuore benedico tutti.

† CORRADO LOREFICE
Arcivescovo Metropolita di Palermo

Sin dal suo nascere, nel 2000, in Sicilia, Banca Nuova ha posto tra i suoi obiettivi anche la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico e culturale della regione, collaborando con le Istituzioni culturali pubbliche e private, dando il proprio sostegno economico e logistico per la realizzazione di numerose iniziative, nella convinzione che questa sia necessariamente una delle strade da perseguire per la crescita sociale e la ripresa economica del Meridione d'Italia.

Il 12 dicembre 2014, alla presenza di S.Em.za il Cardinale Paolo Romeo, Arcivescovo emerito di Palermo, presso la Sala Convegni della Direzione Generale della Banca, è stato presentato il restauro - realizzato grazie a un contributo economico della Banca - della tavola dipinta che secondo la tradizione raffigurava *Santa Cecilia*, capolavoro rinascimentale del Museo Diocesano di Palermo.

In quell'occasione illustrarono i lavori il prof. Giovanni Travagliato, storico dell'arte, e il dott. Mauro Sebastianelli, autore del restauro.

La selezione dell'opera, tra le tante preziose e bisognose di intervento che il Museo Diocesano custodisce, era avvenuta a seguito di un incontro promosso da S.E. Mons. Carmelo Cuttitta, allora Vescovo Ausiliare di Palermo, auspice il dott. Francesco Di Paola, presidente della Fondazione Camposanto di Santo Spirito, tra i rappresentanti della Banca e la Direzione dello stesso Museo.

In tale circostanza Mons. Giuseppe Randazzo e il prof. Pierfrancesco Palazzotto, curatore scientifico del Museo, sottoposero la preziosa tavola alla nostra attenzione.

Il dipinto nel quale ci siamo imbattuti era di gran lunga differente da quello che è oggi visibile.

Era coperto da uno scuro strato di polvere, la tavola era in più punti vistosamente rovinata, a stento si intravedeva lo sfondo, ma lo sguardo della fanciulla - ancora ignoravamo il soggetto esatto - esprimeva una dolcezza mista ad una profonda tristezza.

Accettammo senza esitazione di prenderci carico del restauro, seguendone passo passo le fasi. Piano piano, il dipinto prendeva corpo e rivelava colori intensi e particolari sorprendenti. Oggi lo si può ammirare in tutto il suo splendore presso il Museo Diocesano di Palermo.

Siamo lieti che i risultati dell'intervento e le novità da esso scaturite sul soggetto, l'autore, la datazione e la storia dell'opera siano fissati nelle pagine di questo volume, non tanto per autogrificazione degli attori, quanto per stimolare altri soggetti pubblici e privati ad analoghi progetti.

DOTT. MARINO BREGANZE
Presidente di Banca Nuova



Il consiglio di amministrazione della Fondazione “Camposanto di S. Spirito” che ho l’onore di presiedere ha finanziato di buon grado, sollecitato da mons. Giuseppe Randazzo, la presente pubblicazione, che si pone in continuità con altre importanti iniziative di recupero e valorizzazione del patrimonio storico-artistico palermitano poste in essere negli ultimi anni.

Ricordo, in particolare, non solo le opere in qualche modo legate alla nostra amministrazione (come i monumenti *Gravina Bonanno di Montevago* e *Lancia di Brolo* all’interno del Camposanto di Sant’Orsola o la *Croce* dipinta della chiesa di Santo Spirito; il *Risorto* ligneo e le cappelle di *San Girolamo* e delle *Anime Purganti* all’interno della chiesa di Sant’Orsola), ma altre importanti e oltremodo significative testimonianze palermitane di arte e fede, come la tavola duecentesca del Museo Diocesano nella quale la tradizione vedeva la più antica raffigurazione di *Santa Rosalia* in abiti monacali insieme al profeta Elia e alle Sante Vergini Venera e Oliva.

Né di certo questa sarà l’ultima occasione di collaborazione.

Ci è gradito infine ringraziare gli autori, il prof. Giovanni Travagliato e il dott. Mauro Sebastianelli, per il restauro e lo studio storico-artistico dell’opera che oggi consegniamo ai lettori.

DOTT. FRANCESCO DI PAOLA
*Presidente del Consiglio di Amministrazione
della Fondazione Camposanto di S. Spirito*



È con viva soddisfazione e commozione che presento ai lettori questo nuovo numero che si aggiunge alla collana editoriale “Museo Diocesano di Palermo: studi e restauri”, diretta dal prof. Pierfrancesco Palazzotto: la soddisfazione è motivata dai positivi riscontri sui volumi fin qui pubblicati (a partire dal 2009), finalizzati a trasmettere il rispetto dovuto a qualunque tipo di manufatto artistico, secondo una rigorosa metodologia che prevede osservazioni preliminari, approfondimenti storico-artistici ed indagini diagnostiche, chimiche e fisiche; la commozione rimanda al ricordo del prof. Giuseppe Basile, definito a ragione “mago” e “re del restauro”, scomparso a Roma dopo una lunga malattia il 30 luglio 2013, che negli ultimi anni ci ha molto insegnato, guidato e sostenuto con le sue parole, ma soprattutto col suo esempio.

Mi piace ricordare, in particolare, alcuni eventi: il 31 ottobre 2012 inaugurava a Palermo le attività dell’AISAR, l’“Associazione culturale Onlus Archivio Internazionale per la Storia e l’Attualità del Restauro – per Cesare Brandi”, con cui il nostro laboratorio di restauro è in convenzione; il 14 giugno 2013, presso le Ex Vetriere Sciarra a Roma, nel Dipartimento di Storia dell’Arte e Spettacolo dell’Università “La Sapienza”, diretto dalla prof.ssa Marina Righetti, presentava con le proff. Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi e Orietta Rossi Pinelli proprio la nostra collana, di cui era membro autorevole del comitato scientifico; il 12 luglio 2013, a pochi giorni dalla morte, era previsto un suo intervento alla presentazione del volume sul restauro della *Crocifissione* attribuita ad Anton van Dyck di Palazzo Alliata di Villafranca di Palermo.

Proprio per questo, d’intesa col curatore e gli autori, si è deciso di dedicargli quest’ultimo numero, che, ne siamo certi, avrebbe letto ed apprezzato come i precedenti.

Non posso esimermi, infine, dal ringraziare tutti quelli che hanno fornito il loro determinante contributo, in particolare gli autori, il prof. Giovanni Travagliato e il dott. Mauro Sebastianelli, ed i consigli di amministrazione di Banca Nuova, che ha finanziato il restauro del dipinto, e della Fondazione “Camposanto di Santo Spirito”, che ha sponsorizzato l’edizione del presente catalogo come altri precedenti e in preparazione.

MONS. GIUSEPPE RANDAZZO
Direttore del Museo Diocesano di Palermo



Uno dei motivi di rammarico che offuscavano la mia soddisfazione per la tanto agognata riapertura del Museo Diocesano di Palermo nel 2004, dopo lunghi anni di chiusura al pubblico e molte difficoltà superate, era non aver potuto esporre, perché bisognevoli di restauro, due opere del Quattrocento sicuramente significative per la storia della pittura siciliana, in particolare quella palermitana, ma ancor di più nell'economia dell'intera collezione museale.

Si trattava proprio della tavola che allora si definiva “*Santa Cecilia*” e riteneva opera di Riccardo Quartararo, e di quella di *San Nicola di Bari* con storiette laterali che aveva una tradizionale attribuzione a Tommaso de Vigilia, pittore del Quattrocento palermitano che avevo studiato fin dalla tesi di laurea assegnatami dal mio grande maestro Maurizio Calvesi.

La mancanza di queste opere, peraltro, creava un vuoto nel percorso cronologico del Museo Diocesano di Palermo, che ha proprio una delle sue più forti linee d'interesse nel poter presentare un importante *excursus* sulla pittura della Sicilia occidentale dal periodo normanno e svevo al Settecento - purtroppo non ancora tutto esposto - ma che alla riapertura del 2004 presentava proprio le principali opere dei secoli XIII-XVI, completando idealmente la collezione di dipinti esposti alla Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis. Queste tavole fornivano infatti un raro spaccato della pittura esistente in un'isola al centro del Mediterraneo, dove gli artisti locali nel XIV secolo potevano confrontarsi con la circolazione direttamente di pittori o di opere importate da Pisa, Genova, Napoli, come ad esempio quelle di Iacopo di Michele detto “Il Gera” di Pisa, non a caso presenti in entrambi i musei. Il confronto continua senza interruzioni nella pittura del Quattrocento, con le opere di Tommaso de Vigilia e Pietro Ruzzolone, e del primo Cinquecento, con quelle di Mario di Laurito, pittore di area napoletana trasferitosi a Palermo, di cui ero molto contenta di aver riunito tutte le tele già del soffitto della chiesa dell'Annunziata e creato, insieme all'allora competente Soprintendenza, una prima sia pur parziale ma importante riproposizione che, se non pretendeva di ricostruire fisicamente lo splendido soffitto ligneo magistralmente intagliato e irrimediabilmente perduto nei bombardamenti dell'ultima guerra, ricomposto solo attraverso un realistico fotomontaggio, pure ridava alle tele l'originaria visione a distanza. E si andava avanti con pittori famosi come Vincenzo da Pavia, fino a Pietro Novelli, per fare solo qualche nome.

È pertanto con grande gioia che oggi assisto alla esposizione tanto desiderata di quest'opera e plaudo alla nuova puntuale attribuzione al campano Cristoforo Faffeo, figura di pittore a torto finora poco conosciuta ed apprezzata, ma di notevole qualità artistica, proposta da Giovanni Travagliato sulla base di raffronti stilistici e formali, con la scrupolosità che gli è propria.

Si allarga finalmente l'esposizione di tavole del XV secolo al Museo Diocesano, con ulteriori chiarimenti sul progredire dello stile allora circolante nell'Italia meridionale, denso di molteplici influssi culturali.

Notevole supporto a tale convincente attribuzione ha dato il restauro scientifico, curato da Mauro Sebastianelli che ormai da anni regge il laboratorio del Museo Diocesano. L'intervento si viene idealmente ad opporre, grazie alle mutate concezioni e teorie, a quel restauro di ripristino che aveva operato nel 1884 sulla stessa opera Luigi Pizzillo, il quale, secondo l'uso di quell'epoca, era solito ridipingere i dipinti per farli tornare all'“originario” splendore, anche gareggiando con lo stesso autore. Questo restauro fornisce così un mirabile esempio di collaborazione tra un restauratore ed uno studioso, che dei criteri scientifici conoscono bene ognuno la propria parte.

In più, nel saggio storico-artistico, Giovanni Travagliato, ormai navigato studioso di arte siciliana medievale e rinascimentale, rilegge criticamente le fonti ottocentesche e con nuovi apporti documentari identifica il soggetto sacro in *Santa Barbara*, fissa la datazione dell'opera all'ultimo quarto del XV secolo e ne suppone la provenienza dal Regno di Napoli tramite la generosità di un arcivescovo nativo di quelle terre, come Ferdinando Maria Pignatelli.

E adesso resto in attesa che una nuova, seconda fortunata congiuntura si presenti anche per la citata tavola del *San Nicolò di Bari*, sia pure con una nuova attribuzione, sempre supportata dal procedere degli studi e dalle novità prodotte da un attento intervento di restauro scientifico, anche se dovesse allontanarla da quella tradizionale al mio "tanto caro" Tommaso de Vigilia.

PROF.SSA MARIA CONCETTA DI NATALE
Direttore del Dipartimento "Culture e Società"
Università degli Studi di Palermo



A Giuseppe Basile

Un'iconografia "trasfigurata": da *Santa Cecilia* di Riccardo Quartararo a *Santa Barbara* di Cristoforo Faffeo

Giovanni Travagliato

I dati della tradizione: provenienza ed attribuzione (Antonello Crescenzo, Riccardo Quartararo e/o Nicolò <da> Pettineo)

La tavola che è oggetto del nostro studio è stata benemerita di attenzione, a partire dalla seconda metà dell'800, quando era ancora in Cattedrale, ma ancor più dal 1953, quando passò al Museo Diocesano di Palermo, da parte di più generazioni di studiosi, conoscitori e storici dell'arte, i quali, analizzando le poche fonti documentarie allora note ed applicando i diversi metodi e strumenti storico-artistici, si sono interrogati ed hanno dibattuto sulla sua attribuzione, datazione, iconografia e provenienza – come riassumeremo in queste pagine –, elaborando ipotesi tra loro diverse e talora contraddittorie.

Consapevoli che talora, secondo Panofsky, «the connoisseur might be defined as a laconic art historian, and the art historian as a loquacious connoisseur»¹, il nostro approccio al dipinto terrà, sì, conto della letteratura critica, ma si avvarrà al contempo di nuovi apporti documentari e degli importanti dati emersi in occasione del recente intervento di restauro condotto da Mauro Sebastianelli, secondo una ormai consolidata metodologia e prassi multidisciplinare².

Il risultato sarà, appunto, una vera e propria "trasfigurazione". Agli occhi del lettore, con motivazioni che riteniamo convincenti, la tradizionale *Santa Cecilia* pressoché unanimemente attribuita a Riccardo Quartararo apparirà piuttosto come una *Santa Barbara* prossima ai modi del pittore campano Cristoforo Faffeo (attivo dal 1482 al 1506 ca.), realizzata nell'ultimo quarto del '400, giunta alla Cattedrale di Palermo in un momento imprecisato (subito dopo l'esecuzione, tra XVIII e XIX secolo, o forse a metà '800), tramite donazione

regia nobiliare od ecclesiastica, o perché trasferita da edificio cittadino in disuso, e da lì passata al Museo Diocesano di Palermo.

a. Cattedrale

Ma procediamo con ordine. A proposito di Antonello Crescenzo, citando Mongitore³, il Di Marzo in un primo tempo (1862) gli attribuisce un gruppo di «tavole» dipinte tra il 1500 e il 1501, tra cui per lui sarebbe stata anche la nostra, collocate nell'anti-cappella di S. Cristina della Cattedrale, fondata nel 1476 dal pretore Pietro Speciale, «ciascuna di otto palmi di altezza; e rappresentavano in naturale statura s. Caterina, s. Lucia, s. Margherita, s. Oliva, s. Ninfa, s. Cecilia e s. Agata; nella quale ultima era scritto: *Opus Antonii Crescencii Panormitae*»; nel confermare l'attribuzione a Crescenzo egli suppone in quella occasione la preesistenza alla Cappella della nostra tavola e dell'intero gruppo⁴.

Inoltre, poiché ancora reperibili al tempo del Mongitore, pensa che esse siano state distrutte o disperse in occasione di quella che definisce, in linea con il clima di *revival* dominante⁵, la «più barbara devastazione» del tempio, tra fine XVIII e inizi XIX secolo, ad eccezione proprio della *S. Cecilia*, nel 1862 «collocata nella sinistra parete della cappella di sant'Ignazio (Fig. 1), ed espressa in piedi innanzi a una casa di bella architettura del quattrocento, con una palma nella destra e nella manca un libro, avendo innanti a sé un angioletto che suona il liuto, su cui si estende la bella prospettiva di una campagna»⁶.

Descritto dal Di Marzo-Ferro (1858) come «il quadro sopra tavola che era nel coretto», per ordine del canonico *marammiere* Alessandro Casano (1846 ca.), nell'ambito di tutta una serie di mutazioni eponomastiche e stravolgimenti operati all'interno della Cattedrale⁷, era stato spostato ed



Fig. 1 – Cappella dei Santi Ignazio di Loyola e Francesco Saverio, Cattedrale, Palermo.



Fig. 2 – Cappella del Beato Pietro Geremia, Cattedrale, Palermo.



Fig. 3 – Cappella delle Reliquie (già coro invernale dei canonici), Cattedrale, Palermo.



Fig. 4 – Cappella della Madonna della Lettera, Cattedrale, Palermo.

affisso, insieme ad «altro di S. Francesco di Paola <trattasi della tela di Pietro Novelli, 1635 ca., oggi al Museo Diocesano> che era nella sagrestia dei Vivandieri per essere ambi pregevoli», in una parete laterale della quarta cappella, appunto quella – col relativo altro dipinto di Pietro Novelli – dedicata ai Ss. Ignazio di Loyola e Francesco Saverio, prima terza, e contestualmente invertita con quella del B. Pietro Geremia, raffigurato nella pala di Antonio Manno (1785)⁸, ancora *in situ*. (Fig. 2)

Il coro invernale dei canonici, o “coretto” nuovo, ricavato durante i citati lavori del 1781-1801 (ma non previsto nel progetto del Fuga) grazie all’avanzamento del fronte meridionale, corrisponde all’attuale cosiddetta “cappella delle reliquie” (allestimento di Francesco Paolo Palazzotto, 1908-1910)⁹, tra quelle di S. Francesco di Paola e del B. Pietro Geremia (Fig. 3); il precedente luogo di preghiera corale, da cui la tavola in questione potrebbe provenire se fosse stata già nel XVIII secolo in possesso della *Maramma*, occupava per tre lati le cappelle contigue di S. Atanasio e dei Ss. Mamiliano Ninfa e Oliva, poi della Madonna della Lettera, a destra del portico meridionale, attualmente sede delle tombe imperiali e reali.

Infine, il nostro dipinto «di S. Cecilia, che si reputa attribuibile, secondo il Di Bartolo, al pittore Antonello De Crescenzo, pittore palermitano del principio del XVI e non del XVII secolo, e secondo Mons. Perricone a Riccardo Quartararo»¹⁰, è descritto nel 1952 all’interno della medesima cappella della Madonna della Lettera, già dedicata a S. Cristina e ancora prima a S. Benedetto, a sua volta così cognominata dal 1910-1914, quando ricevette l’icona titolare dipinta da Antonino Filocamo, donata nel 1730 dalla Città di Messina, decorata a spese del canonico Salvatore Di Pietro¹¹. (Fig. 4)

Lo stesso Gioacchino Di Marzo, nell’opera più matura (1899), quando ormai la tavola «or da pochi anni colà si ammira nella destra parete laterale della moderna cappella di S. Cristina», quella neoclassica con la pala di Giuseppe Velasco (1803), non ripropone più la precedente ipotesi – attribuendola ad un errore di Auria e Manganante (1664), poi ripreso dal Meli (1884)¹², in quanto le

otto immagini di Sante, realizzate almeno tre da Crescenzo e le altre da Quartararo (Pietro Ruzzolone doveva invece realizzare le pitture murali), erano su tela, e non su tavola –, e due «*guaste per la dappocaggine dei muratori* <corsivo in Di Marzo>, delle quali una era S. Cecilia, [...] parimente su tela come le altre, benchè danneggiatissima», ma sposta l’attribuzione dal palermitano Crescenzo verso Riccardo Quartararo da Sciacca¹³.

A quest’ultimo assegna quindi, insieme al *verso* della tavola coi Ss. *Pietro e Paolo* (Fig. 5) da S. Pietro “la Bagnara” (1494, oggi a Palazzo Abatellis) – il *recto*, parzialmente abraso, era stato lasciato incompleto da Pietro Ruzzolone –, al S. *Giovanni Battista* e al S. *Giacomo Maggiore Apostolo* a mezzobusto, già nelle collezioni del Principe di Torremuzza, anche la nostra, ipotizzandone stavolta la provenienza dall’altare, esistente nel 1439¹⁴ nella basilica e successivamente traslato nella settima (o nona) cappella, addossata al muro settentrionale, del “Cimitero di Tutti i santi”, ovvero la cosiddetta cripta, della Cattedrale, dedicato ai Ss. Clemente I papa e Cecilia e dotato *ante* 1486 di un beneficio semplice di giuspatronato, detto *de campanili* o *de religione*¹⁵.

Ma Nino Basile, collazionando Amato e Mongitore, precisa: «Su questo altare era pure una cornice vuota, ove, il giorno della commemorazione dei defunti, veniva collocato il quadro di S. *Clemente*, S. *Cecilia* e S. *Margherita* che stava conservato altrove perché non venisse guasto dall’umidità»¹⁶ del sito. Si trattava, verosimilmente, di un trittico col Santo Pontefice al centro e le Vergini ai lati o, comunque, di un dipinto nel quale fossero visibili tutte e tre le figure sacre, quindi ancora una volta, per il nostro, un’ipotesi identificativa da scartare.

Tuttavia, comune denominatore delle quattro opere attribuite al Quartararo, dissentendo da Janitschek e Müntz, era, sempre secondo Di Marzo, «molta corrispondenza di realismo, di grado di sviluppo, di energico disegno, di gusto profondo nel colore, di un fare affatto simile nei fondi del cielo, dell’orizzonte, delle acque, delle piante e delle montagne, e soprattutto di un generale ed ammirabile effetto»¹⁷, elementi che il prosieguito degli studi ha meglio precisato e distinto.



Fig. 5 – Riccardo Quartararo, *Santi Pietro e Paolo*, 1494, Museo interdisciplinare regionale di Palazzo Abatellis, Palermo (da S. Pietro “la Bagnara”).



Fig. 6 – Ignoto pittore meridionale (già attr. Riccardo Quartararo), *Incoronazione della Vergine*, fine del XV secolo, Museo interdisciplinare regionale di Palazzo Abatellis, Palermo (dal Museo dell’Università).

Il Cavalcaselle, in visita a Palermo nel 1860, sullo stesso foglio di taccuino, di seguito ad una Crocifissione, riconoscibile nell’affresco quattrocentesco all’interno dell’omonimo oratorio della Magione¹⁸, traccia tre appunti grafici sul nostro dipinto, visto prima dell’intervento di restauro del Pizzillo (1884)¹⁹, rispettivamente un intero (a), un mezzobusto della Santa (b) e il profilo del viso dell’angelo (c), con alcuni particolari degli stessi, in cui distingue colori e forme, con la consueta grande attenzione ai dettagli, annotandovi subito alcune impressioni a caldo ed aggiungendone altre in secondo momento – talora emendando le prime –, a seguito di ponderata riflessione.

Di seguito una fedele trascrizione, con l’aggiunta tra < >, da parte di chi scrive, di elementi utili alla contestualizzazione delle note del *connaisseur*:

(a) «Sofferta / <sul fondo> nuvola / città nell’acqua / parco / cigno / acqua / paese fiammingo-tedesco / <muratura torre maggiore> rossastro quadrello / porta / <cuffia acconciatura> panno *decapè* / treccia di capelli / <piega mantello intorno mano sinistra> vino rivolto / forme / <andamento pieghe mantello sotto braccio destro> sofferto / figura maestosa / <veste visibile in basso sotto il mantello> rosso / rosso vino tedesco / Crescenzo? / mani magre – *ossee* ma belle / trattamento come la tempera – ma credo ~~ad olio~~ tempera – simile ai / tedeschi – veduta *du Ricaud* / carnagione dell’angiulo – piuttosto calda / forme bene definite – un poco alla maniera della Scuola Umbra / ma nel tutto pute del fiorentino per carattere – e fare grandioso / = ~~non so~~ / contorni scritti e fermi / <sotto la scolatura> sono pieghe larghe – umpra alla tedesca

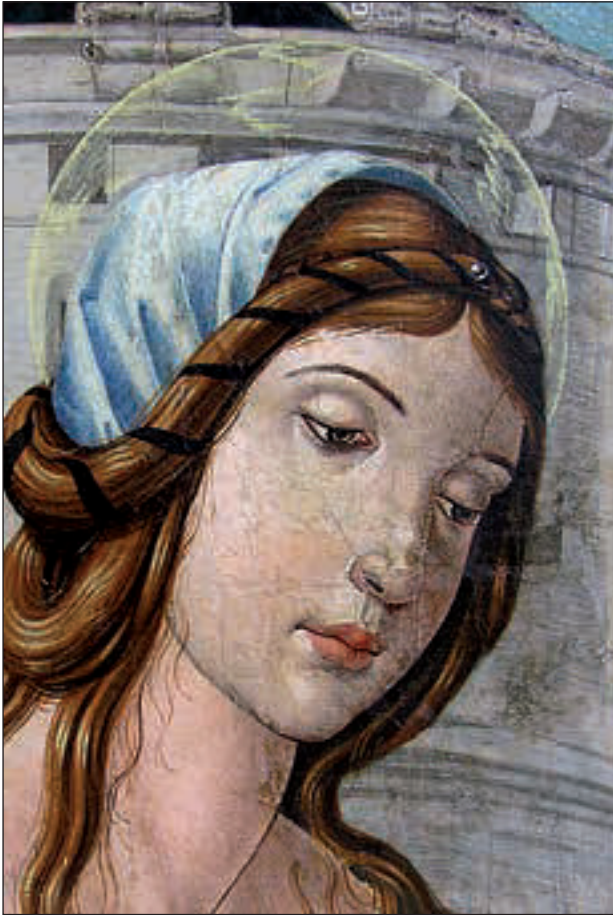


Fig. 7 – Cristoforo Faffeo (qui attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo (part. del capo dove si evidenzia l'effetto *decapè* nel tessuto della cuffia).

– le ombre / <ricorda> quadro all'Università / indumento stato di abbandono – di melanconia / Piegare Tedesco-Italiano / <testa angelo> croce / perle / ricci / <ala sinistra> giallo / <ala destra> verde / giallo / <braccio sinistro> magro / <colore manica> rosso corpo / <veste a partire dal ginocchio sinistro> lumi gialli a pizzicco / ombre a trattini sopra il tono vino / rosso vinaceo alla tedesca – <pieghe> rette / Nella Cattedrale di Palermo.

(b) «<Acconciatura> Treccie / <nella mano destra> tratti incolori ombre / <zigomi> fiorentini / <piega mantello sopra mano destra> lumi gialli / rosso vino / az<zurro> / <mantello> azzurro / <pieghe veste sotto scollatura> larghe».

(c) «<occhio sinistro> forme prospettiche / <capelli> giallo / ricci grassi rossastri / tocchi lumi gialli»²⁰. (Figg. 8-9)

I termini più ripetuti relativi alle influenze artistiche sono, significativamente, tedesco – fiammingo – umbro – fiorentino²¹, le stesse, escluse quelle ferrarese, romana, valenzana, e aggiunta la tedesca, che la letteratura artistica contemporanea e posteriore puntualmente individuerà; interessante, inoltre, per i raffronti coevi e successivi – come vedremo –, il riferimento esplicito al «quadro all'Università», cioè l'*Incoronazione della Vergine* (Fig. 6), forse visto in compagnia del Di Marzo, così come il raffinato effetto *decapè* provenzaleggiante letto nel tessuto della cuffia che raccoglie i lunghi capelli color rame (Fig. 7) – ma presente anche, secondo noi, negli stessi capelli e nell'aureola “vitrea” che sovrasta il capo della Santa –, o, ancora, il pertinente rimando tipologico, per il *donjon* in secondo piano, al castello di Ricaud a Loupiac, ricostruito in stile neogotico dall'architetto Alphonse Blaquière proprio nel 1861²², ed al circostante paesaggio aquitano.

Ad Adolfo Venturi, intanto, che aveva posto agli studiosi lettori de “L'Arte” il quesito se «La Santa Cecilia del Duomo di Palermo deve veramente attribuirsi ad Antonio Crescenzo, secondo i documenti e le ragioni esposte dal prof. Meli nell'*Archivio storico siciliano* (anno IX, 1884, pag. 212 e 473)²³, contro la opinione espressa dal Frizzoni nel n. 42 dell'*Illustrazione Italiana* (14 ottobre 1884)»²⁴, replica Enrico Mauceri: «In quanto al quadro della “Santa Cecilia” poi, non sono dello stesso avviso del Meli, ed ho ragione per dubitare che i documenti prodotti, relativi a una Santa Cecilia come opera del Crescenzi, non possano applicarsi a quello, vedendosi, piuttosto che la mano del frescante dell'Ospedal grande di Palermo <*Trionfo della Morte*>, un artista con caratteristiche proprie delle scuole emiliane, parmense o modenese. Ammetto pure che il Crescenti abbia dipinto una Santa Cecilia, ma, in verità, quella non ha nulla a che fare colle altre opere sue»²⁵.

Lo stesso Mauceri, fisiognomicamente alla Morelli, sottolinea nel *modus pingendi* del Quarataro «uno spiccato verismo nelle figure, specialmente maschili <*Ss. Pietro e Paolo*, croci dipinte>, [...] di disegnare a tratti profondi, come se fossero incisi, di piegare le falangi delle mani, dalle dita



Fig. 8 – Cristoforo Faffeo (qui attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo.

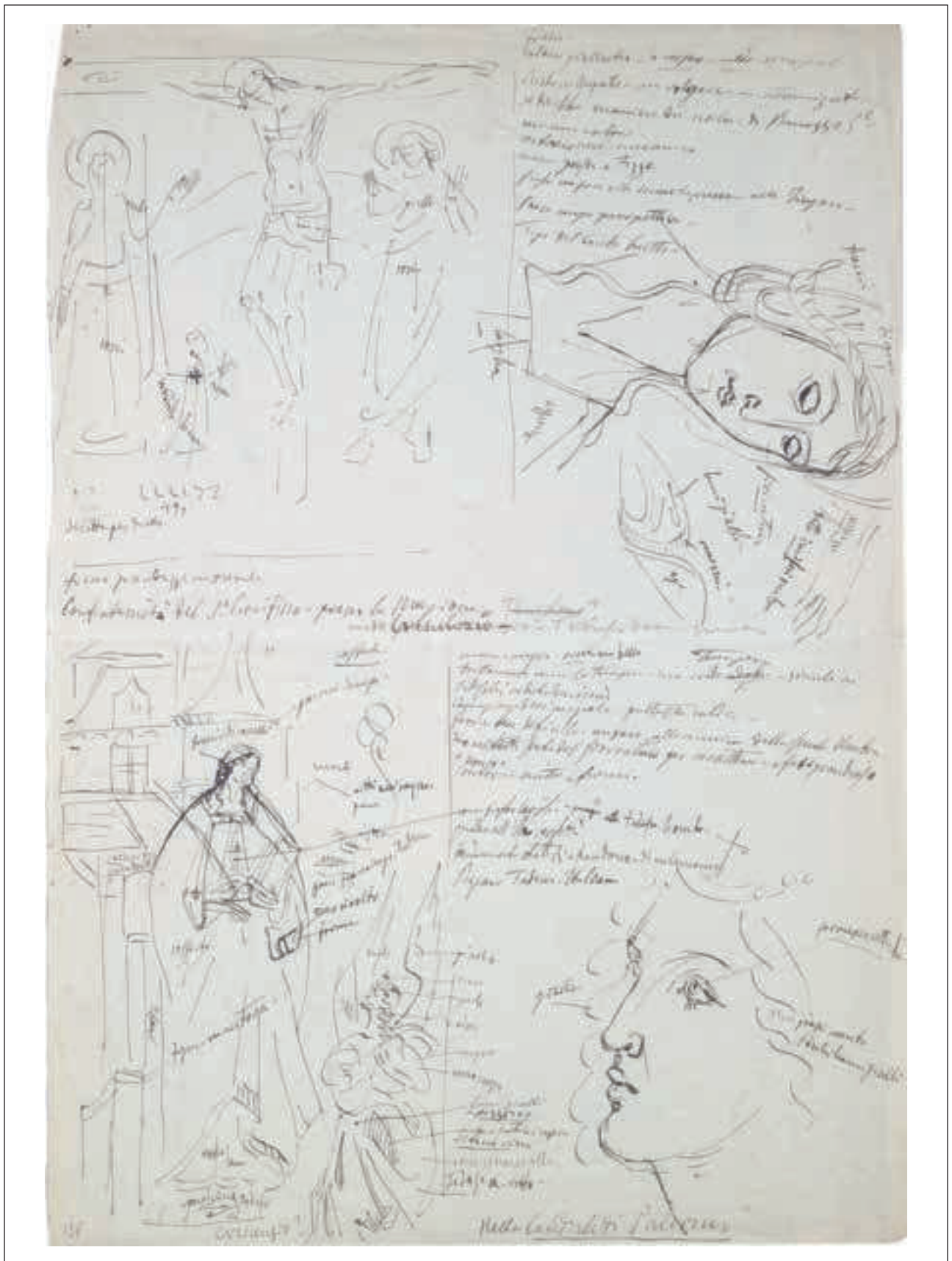


Fig. 9 – Giovan Battista Cavalcaselle, appunti grafici sulla *Crocifissione della Magione* e sulla cosiddetta *Santa Cecilia* ancora alla Cattedrale di Palermo (1860). Su concessione del Min. dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia. Divieto di riproduzione.



Fig. 10 – Sala di Santa Cecilia, Museo Diocesano di Palermo (1952 ca.).



Fig. 11 – Mario di Laurito, *Tabernacolo dipinto*, e ignoto pittore, *Madonna col Bambino, San Giovannino e angeli*, III e IV decennio del XVI secolo, Museo Diocesano di Palermo (dalla Cattedrale).

lunghe e con le unghie rettangolari, di vestire i suoi personaggi con mantelli larghi, abbondanti, di stoffa pesante, per lo più raccolti dinanzi e avvolti in modo bizzarro, con pieghe dure, a zig-zag, e con rigonfiamenti abbastanza pronunciati [...]; alla rude e forte semplicità delle figure virili contrasta la ricchezza, la soave e nobile espressione di quelle muliebri [...]. Egli si stacca da tutti, anche da Antonello da Messina, e appare invece ispirato dai modelli ferraresi, e specialmente nel colorito, di quella scuola, cioè, che in se stessa, nel fondo, ha qualche cosa di nordico. E per questa ragione la S. Cecilia, prima che il nostro pittore fosse

noto, sembrava probabilmente opera di un artista emiliano»²⁶, mentre Raffaele Delogu affiancherà al maestro un giovane Nicolò *de Pictineo*²⁷, che talora è stato associato agli omonimi pittori *de Catana* o *de Randatio*²⁸, siano questi ultimi predicati da considerarsi provenienze o cognomi.

b. Museo Diocesano

Il trasferimento dell'opera dalla Cattedrale al Museo Diocesano avverrà nel corso del 1952, anche se in quell'anno l'abbiamo vista ancora "ufficialmente" esposta nella cappella della Madonna della Lettera, ma il 21 giugno è la data della solenne apertura al pubblico, in occasione del *Concilio Plenario Siculo*, della rinnovata esposizione, nel cui contesto le è dedicata una sala del secondo piano, in compagnia di altri dipinti del XV e XVI secolo²⁹, come le tavole coi *Ss. Crispino e Crispiniano*, dall'omonima chiesa cittadina bombardata nel 1943, già riferite a Pietro Ruzzolone e recentemente assegnate su base documentaria a Luigi Carnimolla (1525)³⁰, e la *Madonna e Santi* di Mario di Laurito (1530), da S. Venera³¹. (Fig. 10)

Ma forse, durante la II Guerra mondiale – quando è nell'*Elenco delle opere d'arte delle chiese di Palermo ricoverate in San Martino delle Scale* insieme ad una «Madonna col Bambino di scuola lombarda del sec. XVI»³² (quella già attribuita alla scuola di van Eyck da Di Marzo o a Cesare Magni dal Bottari, contenuta, ma non pertinente, in un tabernacolo dipinto da Mario di Laurito, 1530-1535 ca.³³) (Fig. 11) – vi è l'intenzione da parte di mons. Pottino di includerla nella collezione, visto che la richiesta di prestito, in occasione della *Mostra di Antonello da Messina e del '400 siciliano*, in data 12 settembre 1951, è inoltrata dal comitato organizzatore proprio al Direttore del Museo.

Tuttavia, pur contestualmente restaurata, ma non dall'équipe di Ottemi Della Rotta come le altre tavole richieste³⁴, per motivi a noi ignoti, essa non partecipò allo storico evento, che ebbe luogo nel Palazzo Comunale di Messina dal 30 marzo al 30 giugno 1953, e il Museo consegnò al Soprintendente alle Gallerie, Giorgio Vigni, in data 2 febbraio 1953, solo quattro dipinti: «1) Antonio

Veneziano – *Tabellone della Confraternita di S. Nicola*; 2) Iacopo di Michele, detto Gera da Pisa – *Trittico con S. Anna e la Vergine tra i Santi Giovanni Evangelista e Giacomo*; 3) Ignoto – *Abramo e la Mensa degli Angeli*; 4) Ignoto – *Trittico con l'Incoronazione della Vergine tra i Santi Nicola e Giovanni Battista* (da S. Nicolò Reale)³⁵.

La prima edizione della guida del Museo (1952) è molto sintetica e generica, limitandosi ad elencare le opere principali con attribuzione e datazione, mentre nella seconda (1969) lo stesso mons. Pottino riassume e commenta le voci più autorevoli: «La tavola quattrocentesca della Santa che dà il nome a questa Sala <di S. Cecilia> è stata oggetto di attribuzioni varie. A Riccardo Quartararo (notizie 1485-1501) la dà Gioacchino Di Marzo con conferme recenti. La soavissima figura campeggia in uno sfondo di paese di carattere esotico che suscita perplessità sulla paternità del dipinto e sugli influssi che l'autore avrebbe assimilati ed espressi (209x134). Il Delogu audacemente

propende per l'attribuzione al Pettineo, pittore "attivo a Termini tra il 1502 e il 1514", qualificando il soggetto santa Barbara, e negandola decisamente al Quartararo. Rimane sconosciuto pertanto l'autore di questo mirabile dipinto»³⁶.

Mons. Paolo Collura, subentrato nella guida del Museo Diocesano agli inizi degli anni '70 (ricordiamo che lo aveva inaugurato nel 1972), nel suo inventario redatto nel 1985, mentre cerca di mettere ordine alle opere affidate alla sua cura: «23. Riccardo Quartararo (attr.). *S. Cecilia*. Tavola, 232x154 e 208x130. Da *S. Cecilia dei Musici*, poi da *S. Ninfa dei Crociferi*, poi da *Cattedrale*. Di Marzo. Pottino»³⁷.

Nell'intento di indicare al contempo supposti autore e soggetto, materia del supporto, misure con e senza cornice, provenienza e bibliografia essenziale, è purtroppo indotto all'errore, confondendo la nostra tavola con l'omonima tela dell'Alberti (terzo-quarto decennio del XVII secolo), già nella sagrestia della chiesa di S. Ninfa, dove invece,



Fig. 12 – Antonio Alberti "il Barbalonga", *Santa Cecilia*, prima metà del XVII secolo, Museo Diocesano di Palermo (da S. Ninfa dei Crociferi).



Fig. 13 – Ignoto (Antonello Crescenzo o Riccardo Quartararo?), *Santa Barbara*, inizi del XVI secolo, Museo Diocesano di Palermo (dalla Ss. Annunziata fuori Porta San Giorgio).



Fig. 14 – Nicolò <da> Pettineo, *Madonna con il Bambino e angeli musicisti*, 1498, Galleria interdisciplinare regionale di Palazzo Abatellis, Palermo (part.).

a dire del Di Giovanni, «è espressa S. Cecilia seduta a cembalo, che canta, e sopra il cembalo sono tre putti, due dei quali all'impiedi uno tiene un violino e l'altro il liuto: il terzo poi sta seduto e tiene aperto un libro di musica sul quale la santa con volto quasi divino, con gli occhi al cielo canta al Signore. Taluni giudicano questo quadro opera del messinese Antonino Barbalunga, uno dei migliori allievi del Dominichino. Altri però e tra questi il nostro pittore Salvatore Lo Forte [...] lo crede di mano dello Zampieri»³⁸. (Fig. 12)

Tornando alla nostra, la Pugliatti precisa che l'opera «ha posto, e pone tuttora, problemi oltre che circa la paternità, anche circa l'identità della Santa, e quindi l'interpretazione del soggetto stesso, e che tuttavia non è priva d'interesse, ma soprattutto nella visione d'insieme e meno nella visione ravvicinata, che mostra una qualità pittorica anch'essa ambigua»³⁹: infatti, «una visione ravvicinata [...] mostra una mano di qualità meno pregevole di quanto non appaia l'immagine nella sua visione d'insieme, che porta ad apprezzarne



Fig. 15 – Riccardo Quartararo e aiuto (Nicolò <da> Pettineo?), *Madonna con il Bambino e Santa Rosalia, ante 1507*, Galleria interdisciplinare regionale di Palazzo Abatellis, Palermo (dal complesso dell'Olivella).

l'invenzione compositiva. [...] Il trattamento del cielo, qui a striature, è completamente diverso da quello dei dipinti certi del Quartararo, tipicamente attraversato da nuvolette "a batuffoli"»⁴⁰.

Pur definendola un *pastiche* (aria botticelliana nel volto della Santa e nell'angelo musico, torre retrostante e città che si affaccia sullo specchio d'acqua del fondo estranee alla cultura artistica siciliana; ambiguità nell'identificazione del soggetto tra s. Cecilia e s. Barbara, rispettivamente riferendosi all'angelo musico o alla torre), la studiosa messinese la mette in relazione con un gruppo di tempere su tela (a dire del Pottino «di scuola siculo-catalana»⁴¹) provenienti dalla chiesa della Ss. Annunziata "fuori porta San Giorgio" bombardata nel 1943, anch'esse al Museo Diocesano di Palermo, nelle quali – soprattutto le stesse sante Cecilia (non pervenuta) e Barbara (Fig. 13), da cui il pittore avrebbe mutuato rispettivamente proprio angelo musico e torre – sostiene di riconoscere i citati dipinti di Crescenzo e Quartararo, a dire di tutti gli altri autori spariti, realizzati per la cappella



Fig. 16 – Lorenzo Costa, *San Sebastiano*, 1480-1485, Gemäldegalerie, Dresda, particolare del busto.



Fig. 17 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare dell'angelo musico.

di S. Cristina della Cattedrale, dismessi con le trasformazioni barocche e lì depositati a seguito dei lavori di ristrutturazione neoclassica.

La stessa riporta poi le vicende della letteratura artistica, dall'attribuzione al (o ai) Crescenzo (Di Marzo 1862, Janitschek, Müntz, G. Meli), quindi al Quartararo (Di Marzo 1899, Mauceri, Venturi, F. Meli, van Marle, Paolini), al Pettineo (Delogu, unica voce fuori dal coro che parla di una s. Barbara⁴²) o a una collaborazione tra gli ultimi due (Di Natale).

Sulla scorta delle citate indicazioni di provenienza del Di Marzo, la Di Natale, infatti, dopo aver messo a confronto la nostra tavola con la *Madonna con il Bambino e angeli musicanti* (1498), opera firmata da Nicolò <da> Pettineo di Palazzo Abatellis, «dove è evidente la lezione quartarararica» (Fig. 14), ritiene che il dipinto sia dovuto al Quartararo coadiuvato da quest'ultimo⁴³.

La Paolini, invece, ipotizzando che essa possa essere una superstite delle tavole del soffitto della chiesa di S. Caterina all'Olivella in cui il Quartararo sia intervenuto di persona (caratteristiche

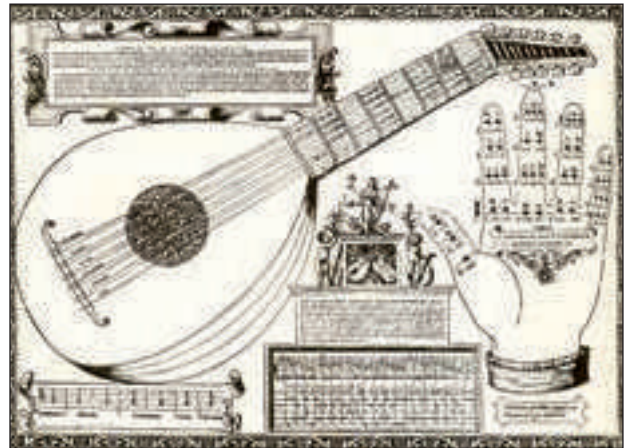


Fig. 18 – Anonimo incisore, *Come se ha da accordar il lautto [...]*, Venezia, tip. Matteo Pagan, 1540 ca. (da D. REBUFFA, *Il liuto...*, 2012, p. 2).

peculiari: fine disegno, accesa cromia e toni cupi e vellutati della veste rossa della Santa, perizia architettonica nella rappresentazione della torre), propone una datazione agli inizi del '500 e vi nota l'influenza del Crescenzo, «echi di cultura umbra ad esempio nell'acconciatura [...], un addolcimento nel piegare dei panni oltre che espressivo,

nonché nel paesaggio similitudini con quello che fa da sfondo nella *Madonna e santa Rosalia*», da considerarsi l'ultima opera, incompleta e terminata da un collaboratore, del Quartararo († ante febbraio 1507), oggi a Palazzo Abatellis (Fig. 15), nonché, per l'angelo, vicino al *San Sebastiano* (Gemäldegalerie, Dresda, 1480-1485) del giovane Lorenzo Costa, che a Bologna sarà influenzato dal Francia e dal Perugino, «probabili rinnovati contatti con la cultura veneto-ferrarese, forse non soltanto mediata dal De Moysis e dallo Scacco», ma acquisita direttamente nel corso di un viaggio di Riccardo con la moglie ipotizzato nel 1502-1503⁴⁴. (Figg. 16-17)

Una giovane Vergine, un angelo musico, un *donjon*: l'iconografia controversa (Cecilia o Barbara?)

«*Cantantibus* <errata quanto ormai consolidata trascrizione di *Candentibus*> *organis, Caecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar*»⁴⁵. Secondo la *passio* leggendaria e i conseguenti testi liturgici, entrando nella casa dello sposo pagano Valeriano per il banchetto nuziale, la Vergine romana avrebbe pregato con queste parole, accompagnata dal suono degli organi *cantanti* – mentre i codici più antichi si riferivano al momento del martirio ed agli arnesi per la tortura *roventi* –, per cui a partire dal '400 la figura della Santa, venerata come nuova protettrice della musica al posto di s. Giovanni Battista, è accompagnata da strumenti (organo portativo, lira, cetra, arpa, clavicembalo, liuto, viola, violoncello, ...) e spartiti, in atto di suonare e/o di cantare, mentre precedentemente non era distinguibile da altre vergini per l'assenza di uno specifico attributo iconografico (affresco nella *Tomba di s. Cecilia*, cimitero di S. Callisto, Vaticano, inizi IX secolo; *Teoria delle Vergini*, mosaici di S. Apollinare Nuovo, Ravenna, VI secolo; *Polittico di s. Cecilia*, Uffizi, Firenze, XIV secolo).

Tra gli innumerevoli esempi della nuova iconografia, invece, citiamo la donna che porge al

Bambino Gesù il salterio, identificata appunto con s. Cecilia, nella tavola gotico-internazionale dovuta all'anonimo *Maître du Haut Rhin* o *Maître du Jardin de Paradis* del Museo Storico di Francoforte sul Meno (1410-1420), o la celeberrima *Estasi di s. Cecilia* di Raffaello e aiuti, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, con in mano un organo portativo rovesciato e ai suoi piedi strumenti musicali di diverso genere (1514-1516)⁴⁶.

C'è chi ha inoltre interpretato il cigno che nuota solitario sullo specchio d'acqua nel fondo del nostro dipinto come «simbolo sia della musica più nobile che del martirio»⁴⁷; anche l'angelo musico inginocchiato è stato ritenuto finora elemento determinante per l'identificazione cecilianica ma, come ampiamente noto, esso è presente singolo o in gruppo (*concerto angelico*) in molte opere gotiche e rinascimentali con tutt'altra iconografia: da quelli di Giotto nella Cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze, 1328 ca.⁴⁸, ai celeberrimi di Melozzo da Forlì già nell'abside dei Ss. Apostoli a Roma, ante 1474 o 1478-1480⁴⁹, a quelli, strettamente imparentati col nostro, di *mestre* Paolo da San Leocadio emiliano – e ferrarese per cultura pittorica – e del napoletano *mestre* Francesco Pagano nel catino absidale voltato a ombrello della cattedrale di Valencia, 1472-1481, dove pure era implicato il *mestre* *Riquart* talora identificato con il Quartararo, il quale dipingerà ad affresco come saggio delle sue capacità nella *casa della confratria* ma non in cattedrale, entrando comunque in contatto con quella cultura figurativa di Bartolomé Bernejo presente nelle sue presunte opere più tarde⁵⁰.

È interessante sottolineare, inoltre, la minuziosa descrizione realistica del liuto “a sei cori”, a 11 corde, inventato in Spagna e derivato dal liuto andaluso, strumento cordofono in uso in Italia dalla fine del '400, che l'angelo suona coi polpastrelli e non usando il plettro, ad ulteriore conferma della datazione che proponiamo⁵¹. (Fig. 18) Peraltro, gruppi di angeli musici sono dipinti alla base dello sportello centrale dei trittici del *Maestro delle Incoronazioni* (1419) e di Matteo de Perruchio (1422) dello stesso Museo Diocesano, raffiguranti appunto l'*Incoronazione della Vergine*,



Fig. 19 – Maestri delle Incoronazioni, *Trittico dell'Incoronazione della Vergine tra i SS. Nicola e Giovanni Battista*, 1419, Museo Diocesano di Palermo (da S. Nicolò "lo reale"), part. con angeli musicisti.



Fig. 20 – Matteo de Perruchio, *Trittico dell'Incoronazione della Vergine tra i SS. Alberto e Pietro*, 1422, Museo Diocesano di Palermo, (dall'oratorio di S. Alberto al Carmine), part. con angeli musicisti.

rispettivamente, tra i ss. Nicola e Giovanni Battista, Alberto e Pietro⁵². (Figg. 19-20)

Il terzo elemento "dominante" è l'edificio turrito che sta alle spalle della maestosa Santa martire come evidentemente attestano la palma e la tunica rossa sotto l'ampio mantello blu foderato di porpora, talmente imponente e protagonista nell'economia del dipinto da farci pensare – come già aveva proposto Delogu, unica voce fuori dal coro⁵³ – ad un'identificazione del soggetto femminile in *Santa Barbara*. Il corpo parallelepipedo principale e originario, con muratura a "rossastro quadrello" (Cavalcaselle che cita Palladio⁵⁴) a faccia vista, cui si accede tramite un ponticello (il restauro ha ritrovato i segni dell'arcata sulla quale esso si reggeva prima che un pentimento del pittore la chiudesse con l'attuale muretto), presenta un alto cancello d'ingresso, con in profondità una porta socchiusa attraverso cui si vede la campagna retrostante ed una nicchia al livello superiore; la sopraelevazione con una struttura sporgente "a graticcio" di ascendenza flandro-tedesca, ha una tipica grande finestra ripartita, crociata, "alla guelfa" o "alla borgognona" – che ricorda coevi esempi dipinti (Cristoforo Faffeo, *Annunciazione*, Vitulano, 1482, vedi *infra*) e reali, romani (Palazzo dei Conservatori, Palazzo Venezia, Casina del cardinale Bessarione⁵⁵) e napoletani (Palazzo Como⁵⁶) –, ed una più piccola semiaperta; la mansarda, separata da un cornicione su archetti pensili e coperta ad alti spioventi di ardesia, ha una monumentale bifora entro

edicola timpanata, un grande comignolo a sezione quadriloba con copertura in paglia ombrelliforme sollevata, torrino scalare completo di banderuola apicale. Il restauro ha ridato visibilità a particolari deliziosi, come l'acqua piovana che sgocciola dai doccioni e la coppia di candide colombe nei pressi.

A questo *donjon* si affianca e collega un secondo corpo cilindrico "classicista" di servizio – intonato o marmoreo, come il citato ponte, e decorato a lacunari, modanature, archetti pensili e beccatelli, finestre ad oculo e feritoie, merli –, contenente la scala per raggiungere i piani superiori, coperto da una interessante cupola conica, con 12 nervature terminanti in volute ioniche (vedi trono della Madonna di Capodimonte del Faffeo, per cui *infra*), e lanterna apicale a sezione esagonale con quadrifore e cupolino. Dal punto di vista tipologico, l'edificio ha strettissime analogie non solo con il neogotico castello Ricaud a Loupiac in Aquitania (Fig. 21) rievocato dai ricordi di viaggio del Cavalcaselle, ma anche con un *donjon* vallone anch'esso esistente ancora oggi, il castello di Crupet (o Cruppey) presso Namur (Fig. 22), che diviene proprietà della famiglia Carondelet *post* 1537 con un Johan «chevalier, seigneur de Solre-sur-Sambre, d'Harvengh, Merlain, etc.»⁵⁷, omonimo dell'arcivescovo di Palermo (1520-1544), secondo marito di Anna de la Loye. Un'altra citazione dipinta di edificio analogo, a mero titolo di esempio, è nella *Parabola degli invitati* di Jan van Amstel (Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 1525-1535 ca.)⁵⁸. (Fig. 23)



Fig. 21 – Castello Ricaud, Loupiac.

Ma la connessione tra la torre dipinta, simile a quella reale testé citata, e la figura dell'arcivescovo borgognone è puramente casuale; voler attribuire al prelado un ruolo attivo nella committenza del dipinto in questione – come in un primo tempo confesso di aver ipotizzato⁵⁹ – comporterebbe lo spostamento in avanti della sua datazione di almeno un trentennio, mettendo tra l'altro fuori gioco tutti i pittori di cui si è fatta menzione e relegando l'opera all'interno di una produzione attardata e desueta rispetto alla Maniera ormai imperante.

Proprio su una torre è imperniata la vicenda agiografica e, di conseguenza, l'iconografia di santa Barbara, vergine "straniera", cioè non di cultura greca, come attesta lo stesso nome, di volta in volta detta nativa di Antiochia, Nicomedia, Eliopoli in Paflagonia nelle fonti greche, o in Tuscia secondo quelle in latino. In esse si narra infatti che il di lei padre Dioscuro, uomo di corte dell'imperatore Massimiano Erculio (286-310 d.C.), fece costruire una torre con la quale proteggere la bellissima figlia dagli occhi indiscreti e dagli assalti dei molti pretendenti. Durante l'assenza del padre partito per una missione, però, un eremita la istruisce nella fede cristiana e la fanciulla sceglie di consacrarsi a Dio. Prima di entrare nella torre, si immerge per tre volte simulando il battesimo in uno specchio d'acqua vicino, e ordina che nell'edificio si aggiunga una finestra alle due esistenti, in onore della Trinità: «Celsa pater in turri filiam claudit formae ob elegantiam. Cuius ornat decora castitas consummat caritas. Haec est sole virtute pulcrior, quovis flore



Fig. 22 – Castello Carondelet, Crupet.



Fig. 23 – Jan van Amstel, *Parabola degli invitati*, 1525-1535 ca., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (part.).



Fig. 24 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano, Palermo, particolare della città turrata sul fondo.



Fig. 25 – Michael Wohlgemut, *Magdeburg*, in H. SCHEDEL, *Liber Chronicarum*, Nurnberg, tip. Anton Koberger, dicembre 1493, cc. CLXXIXv-CLXXXr (part.).



Fig. 26 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare del pastore/ cacciatore con cane e uccelli sul fondo.



Fig. 27 – Ignoto pittore di Anversa, *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, ubicazione sconosciuta.

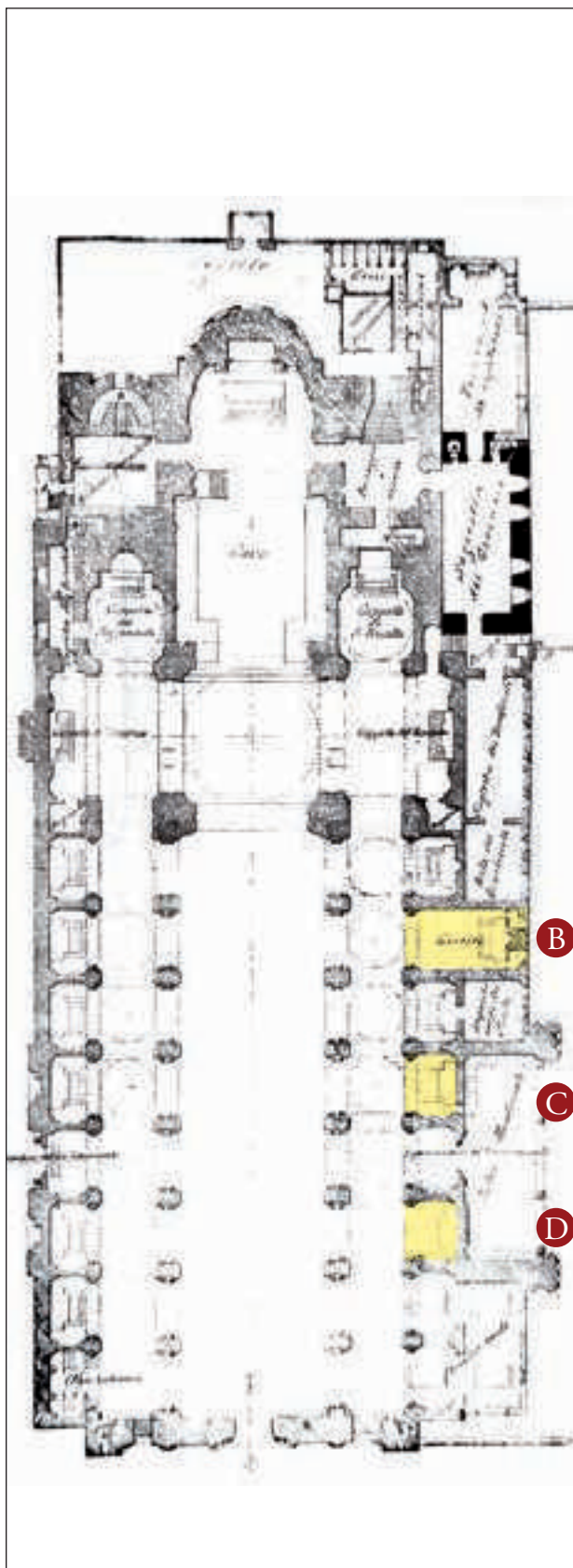
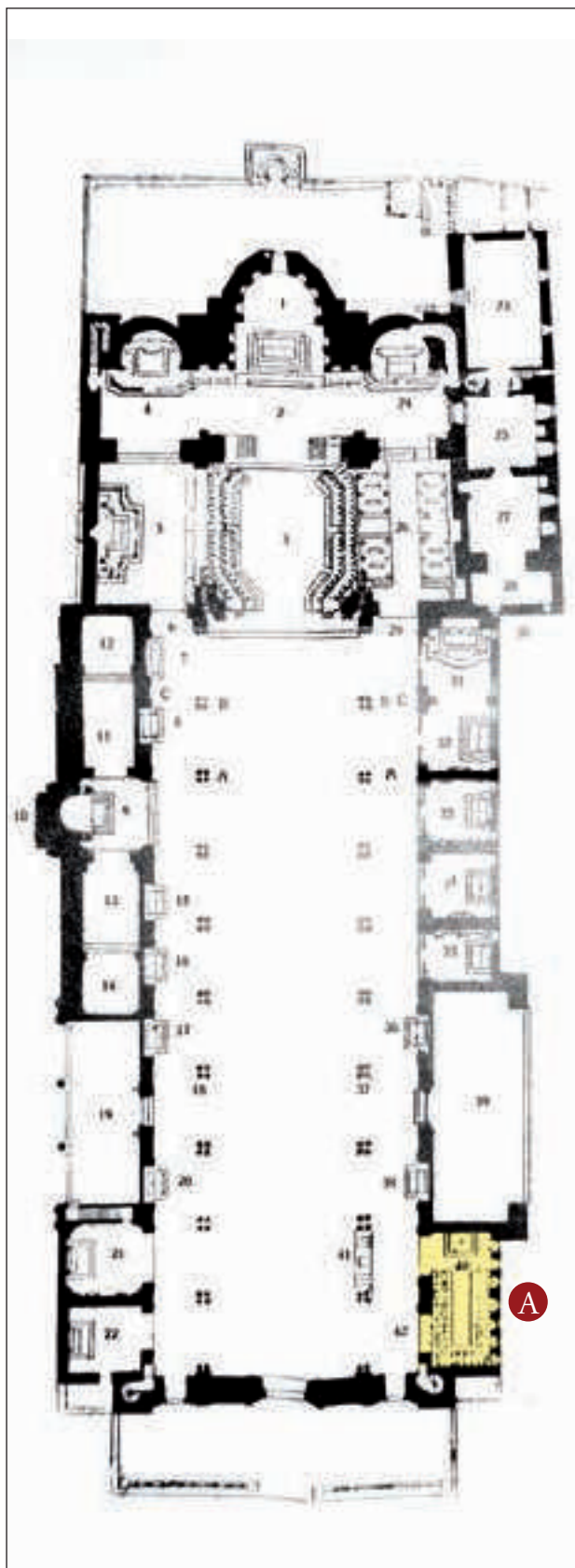


Fig. 28a-b – Pianta della Cattedrale di Palermo prima e dopo gli interventi tardo-settecenteschi (1781-1801), in cui sono evidenziate le diverse collocazioni del dipinto (da N. Basile, *La Cattedrale di Palermo...*, Firenze 1926, Tav. I, Figg. I e III): A. Coretto antico (Cappella S. Atanasio); B. Coretto nuovo; C. Cappella S. Ignazio; D. Cappella S. Cristina, poi della Madonna della Lettera.

vultu venustior. [...] Patris in edificio nate fiunt imperio tres fenestre, non gemine sub Trinitatis nomine. [...] Binis fenestris tertiam ad Trinitatis gloriam addit, qui fons est luminis et lumen omnis hominis»⁶⁰.

Uscita miracolosamente dalla prigione per sfuggire alla condanna a morte a motivo della sua fede pronunciata dal prefetto Marciano, viene catturata perché tradita da un pastore (che vide per punizione divina le sue pecore mutate in scarabei) e, insieme a Giuliana, dopo due giorni di atroci tormenti (tra cui flagellazione con verghe, trasformate in piume di pavone, uccello presente come attributo iconografico nell'affresco romano di S. Maria Antiqua, VIII secolo⁶¹), decapitata proprio dal padre, che fu a sua volta incenerito da un improvviso fulmine. Le sue reliquie nell'XI secolo giunsero da Costantinopoli a Venezia e furono deposte nel monastero benedettino femminile di San Giovanni Evangelista a Torcello, o, secondo un'altra versione, nella cattedrale di Rieti intorno alla metà del X secolo⁶².

A ben guardare, gli elementi principali della citata *passio* potrebbero essere tutti qui rappresentati: oltre alla torre con le due finestre più grandi e la terza aggiunta, le navi nere appena fuori dal porto della città turrata ideale sul fondo – modello Magdeburgo, capitale del Sacro Romano Impero, sull'Elba?⁶³ – (Figg. 24-25), su cui sarebbe salito Dioscuro, o che avrebbero portato il corpo della martire nella sede del futuro culto (Venezia e Rieti sono entrambe lambite dall'acqua, dell'Adriatico la prima, e del fiume Velino la seconda); forse il pastore delatore a cavallo – più un cacciatore o un giullare, veramente – accompagnato da uccelli e seguito da un cane, che si scorge sul margine sinistro in basso (Fig. 26); sulla zona apicale del ramo di palma, simbolo del martirio, il restauro ha riscontrato delle ridipinture, che potrebbero nascondere una trasformazione dell'originaria penna di pavone (come in coevi esemplari di scuola di Anversa) (Fig. 27); la perdita del margine inferiore della tavola, sacrificato per l'inserimento nell'attuale ottocentesca cornice a mezza canna con palmette, ci impedisce infine la visione dei piedi (che pure si intuiscono tra le fitte pieghe della sottoveste), di un'eventua-

le iscrizione identificativa e/o dedicatoria, o della figura del persecutore pagano sottomesso, come nella tavola di Cosimo Rosselli (*Santa Barbara tra i Ss. Giovanni Battista e Matteo*, 1470 ca.), dalla cappella dei Ss. Barbara e Quirico della “Nazione teutonica” nella basilica della Ss. Annunziata, oggi alla Galleria dell'Accademia di Firenze⁶⁴.

Ma c'è di più. Senza ombra di dubbio si riferiscono al nostro dipinto i membri della *Deputazione della Matrice Chiesa* (mons. Pietro Boccone, comm. Antonio Salinas e cav. Bernardo Leone, rispettivamente *Marammiere ecclesiastico*, *Marammiere secolare* e *Regio subeconomo*), redattori di un inventario datato 4 ottobre 1898, in occasione della consegna al nuovo tesoriere can. mons. Salvatore Di Bartolo, quando, tra gli oggetti aggiunti al patrimonio della Cattedrale nel 1867 rispetto al precedente inventario del 1848, descrivono al numero progressivo 565 «il quadro di S. Ignazio Lojola, in detta cappella, a sinistra S. Francesco di Paola ed a destra Santa Barbara»⁶⁵. (Fig. 28a-b)

Ricapitolando:

1848	non compare nell'inventario dei beni della <i>Maramma</i>
metà sec. XIX	Cattedrale di Palermo: spostamento dal nuovo “coretto” alla cappella di S. Ignazio
1858	parete laterale della cappella di S. Ignazio
1862	parete sinistra della cappella di S. Ignazio
1867	parete destra della cappella di S. Ignazio, identificazione con S. Barbara
1899	parete destra nuova cappella di S. Cristina (già di S. Benedetto)
1943	tra le opere ricoverate a S. Martino delle Scale per la guerra
1952	parete laterale della cappella della Madonna della Lettera (già di S. Cristina)
1952	spostamento nell'eponima sala del Museo Diocesano

Una *Santa Barbara* di Cristoforo Faffeo riscoperta

Dunque, l'opera fu realizzata nell'ultimo quarto del '400, mentre regnavano su Spagna e Sicilia i "re cattolici" Ferdinando d'Aragona (1479-†1516) ed Isabella di Castiglia (†1504). Nel 1495 sbarcava sull'Isola con gran parte del suo patrimonio mobile, dopo l'abdicazione, Alfonso II, già duca di Calabria e per un solo anno re di Napoli, colto e raffinato committente anche di Cristoforo Faffeo⁶⁶, fuggendo dalla capitale partenopea occupata dal re di Francia Carlo VIII⁶⁷, e nell'agosto del 1500 Giovanna d'Aragona, regina vedova del figlio di quello, Ferdinando II o Ferrandino. Alla carica di vicerè si succedevano due Giovanni Lanuza da Valencia⁶⁸, padre e figlio (mentre la storiografia siciliana riconosce tutti i 12 anni di governo solo al figlio), rispettivamente Juan de La Nuça y Garabito (1495-1498), e Juan de la Nuça y Pimentel (1498-†

Napoli 1507), al secondo dei quali è dovuto un restauro del soffitto trecentesco della *sala magna* ed il *re-styling* rinascimentale del proprio appartamento privato, compresa la cappella di S. Giorgio, nello Steri, commissionato alla bottega di Antonello Crescenzo (1504-1507)⁶⁹. Era, inoltre, arcivescovo di Palermo il benedettino catanese Giovanni Paternò (1489-†1511)⁷⁰, giurista detto "doctor fundamentalis", più volte (1494?, 1506, 1509) nominato Presidente del Regno in assenza dei vicerè *pro tempore*, che contrattò con Antonello Gagini le sculture marmoree della famosa "tribuna" della Cattedrale⁷¹.

Ciascuno di questi citati personaggi avrebbe avuto le carte in regola per giocare il ruolo di committente e/o donatario della tavola in questione, portandola con sé o importandola da Napoli – Terra di Lavoro (Alfonso, Giovanna, il Paternò), magari nel ricordo di una devozione patria (i Lanuza, ad esempio, rispetto alla cappella della Cat-



Fig. 29 – Giuseppe Gagini, *Santa Barbara*, 1575, Chiesa di S. Domenico, Palermo.



Fig. 30 – Giacomo e Antonino Gagini (attr.), *Santa Barbara*, 1540 o 1579, Chiesa di S. Maria della Catena, Palermo.

tedrale di Valencia e all'antica, prestigiosa *Cofradia Real de Santa Barbara* istituita all'interno della locale chiesa di *San Juan del Hospital*⁷²), ma non abbiamo alcun indizio in merito.

La prima attestazione documentaria "ufficiale" della presenza del nostro dipinto all'interno della Cattedrale palermitana è invece, lo ribadiamo, intorno alla metà del XIX secolo. È legittimo chiederci a questo punto dove esso fosse in precedenza e le motivazioni di un eventuale trasferimento. Era forse già nell'antico coretto (odierne cappelle della Madonna della Lettera e delle tombe imperiali e reali) e fu trasferito insieme con tutti gli arredi nel nuovo (odierna "cappella delle reliquie"), realizzato durante i lavori 1781-1801, dopo il ventennio di "cattività" nella chiesa del Gesù? In questo caso dovremmo però ammettere una grave dimenticanza da parte dei *marammieri*, che non lo includono negli inventari.

Si potrebbe pensare, in secondo luogo, alla donazione da parte di un arcivescovo, visto che da Matteo Basile (1736) a Ferdinando Maria Pignatelli (1839-†1853) si succedettero sulla cattedra palermitana quasi ininterrottamente presuli napoletani o comunque italo-meridionali. In particolare, la potente famiglia di quest'ultimo porporato, imparentata coi Carafa, vantava investiture feudali proprio su molti dei luoghi frequentati dal Faffeo (Napoli, Aversa, Laurino, Novi Velia, Vitulano)⁷³. In alternativa, potrebbe essersi trattato di un atto di liberalità regia alla chiesa madre della città "Prima sedes Corona regis et Regni caput", essendo documentate per il XIX secolo a più riprese donazioni borboniche di tal genere ad istituzioni di Napoli e Palermo⁷⁴.

Ma tentiamo pure una terza strada: oramai acclarato che si tratti di una *Santa Barbara*, e smascherata l'errata identificazione come *Santa Cecilia*



Fig. 31 – Bottega geginiana (Antonio Vanella e Andrea Mancino?), *Santa Barbara*, 1496, Museo Diocesano di Palermo (da S. Barbara "la sottana").



Fig. 32 – Pace de Francisco, *Santa Barbara*, 1557, Chiesa di S. Anna a Rua Formaggi, Palermo (da Ss. Barbara, Teodoro e Crocifisso di Tavola Tonda).



Fig. 33 – Loggia delle statue, Museo Diocesano di Palermo (1952 ca.).

introdotta dal Di Marzo, la provenienza della tavola potrebbe individuarsi invece in un luogo sacro cittadino in cui fosse celebrato da almeno tre secoli il culto della Santa Martire.

Bisogna ricordare anzitutto che Ella era a Palermo tra i “patroni ordinari eletti dal Senato” (1648)⁷⁵; le era dedicata una cappella nel chiostro del convento di S. Domenico, abbellita dal valente medico e anatomista Gian Filippo Ingrassia con il denaro offertogli dall’amministrazione cittadina riconoscente per la sua attività professionale in occasione della peste del 1575⁷⁶, in cui era una scultura marmorea di Giuseppe Gagini (1575) commissionata da Ercole Ingrassia, nel contesto di un più articolato monumento funebre in onore del padre, che vi sarà sepolto nel 1580⁷⁷. (Fig. 29)

Una seconda statua marmorea della Santa – insieme alle Ss. Margherita, Ninfa e Oliva – dovuta come le altre verosimilmente alla collaborazione tra Giacomo e Antonino Gagini (1540, 1579), è all’interno della cappella della Madonna delle Grazie in S. Maria della Catena⁷⁸. (Fig. 30)

Villabianca attesta che «Nino Tagliavia <barone di Castelvetro>, ch’ebbe sua casa in Palermo, in essa vi tenne insieme la chiesa che fiorì sotto il titolo di Santa Barbara [...] <nel 1399> assentata sopra di un tonno l’anno sopra le tonnare regie de’ mari di Palermo»⁷⁹.

Altre chiese con quel titolo di antica origine erano rispettivamente: “all’alloro”, nella via omonima, e presso il Castellammare (alla seconda delle quali era stato donato un palazzo con giardino adiacente nella seconda metà del ‘300 da Matteo Sclafani⁸⁰, in rovina nel XIX secolo), entrambe abbattute dai bombardamenti del 1943⁸¹; alla Galca, “la soprana”, distrutta nel 1648 per la costruzione di uno dei bastioni del Palazzo Reale rivolti verso la città (a loro volta demoliti nel 1848), e “la sottana”, altrimenti detta dei Ss. *Barbara e Teodoro*, o solo *S. Barbara*, all’interno dell’antico *Seminario dei Chierici* (che ospita attualmente la Facoltà Teologica di Sicilia), in sostituzione di quella demolita nel 1582 dall’arcivescovo Cesare Marullo per edificare l’immobile, nella quale, secondo Di Marzo, era un gonfalone intagliato e dorato, per conto dei confrati Filippo e Federico Perdicaro, fratelli giureconsulti, dai mastri Giacomo de Garita “il guercio”, Bartolomeo Zamparrone e Giovanni Gambera, con figure «di Santa Barbara ed altre [...], che vincessero in bellezza quelle degli altri gonfaloni in Palermo, specialmente di quello della chiesa di San Giovanni a porta Carini», dipinte da Guglielmo <da> Pesaro (1477-1478)⁸².

Gaspere Palermo attesta che «nell’angolo settentrionale vicino la scala, è la Chiesa di S. Barbara, eretta dopo la fondazione del Seminario, oggi <1816> non più coltivata», che vi fossero tre cappelle, e che in una nicchia sull’altare maggiore fosse la statua marmorea della Titolare, di bottega geginiana (Antonio Vanella e Andrea Mancino?), proveniente dall’antica chiesa demolita, la quale recava sul piedistallo i nomi dei committenti,

i rettori della confraternita *pro tempore* (Giulio Ranzano, Giovanni Antonio Perdicaro e Antonio Scolaro), e la data 1496⁸³. Trasferita al Museo Diocesano, trovò posto nella “pottiniana” “Loggia delle statue” in compagnia dei marmi dismessi della Cattedrale e di quelli recuperati da chiese cittadine danneggiate dalla guerra⁸⁴. (Figg. 31, 33)

Sull’altare maggiore della «chiesa di S. Barbara, S. Teodoro e Ss.mo Crocifisso di Tavola Tonda sita nel largo del Real Castello di Palermo» si venerava nel 1845 una statua lignea «lunga palmi 7 con corona, castello e palma di ferro indorati»⁸⁵, forse quella policroma transitata successivamente in S. Anna a Rua Formaggi, che la La Barbera assegnava ad intagliatore siciliano degli inizi del XVIII secolo⁸⁶. Solo un accurato restauro scientifico potrebbe appurare se, sotto ridipinture ed interventi recenziori e privata dell’originario «piedistallo storiato al di sotto», vi si possa riconoscere o meno quella statua che Di Marzo, documenti alle mani, dice realizzata nel 1557 dall’intagliatore Pace d’Impacio (*alias*: “de Francisco”, o “da Prizzi”, doc. 1557-1576), trapanese, ma cittadino palermitano e residente a Corleone, per la medesima confraternita su modello della S. Agata “delli Scorruggi”⁸⁷, come recentemente proposto da Antonio Cuccia⁸⁸. (Fig. 32)

A S. Barbara “la soprana” in via Alloro, contigua al palazzo dei Marchesi di Bonagia, sull’altare maggiore in marmo (attribuito al Marabitti), fino al 1929 vi è «un magnifico dipinto (P. Novelli) in ottimo stato»⁸⁹, mentre è verosimilmente da identificare con quella descritta sopra, l’antica statua marmorea della Santa di pertinenza della maestranza degli *Stagnai* (o *Stagnatari*), la stessa «trovata nelle rovine dell’antica chiesa dell’Itria <ossia della Pinta> nel 1666»⁹⁰, che secondo il Palermo avrebbero trasportato dall’antica chiesa demolita insieme all’immagine della Madonna della Grazia⁹¹.

Un «quadrono denotante il martirio di Santa Barbara che merita ristorarsi»⁹², quindi, ancora una volta, non il nostro, era infine sul primo altare entrando a destra all’interno della chiesa dei Ss. Elena e Costantino nel piano del Palazzo Reale (1587)⁹³, «proprio dei bombardieri, ossia artiglieri civici»⁹⁴.

Ma perché indicare non più Riccardo Quarta-

raro, bensì Cristoforo Faffeo, pressoché sconosciuto in Sicilia, come autore della nostra tavola?

Già la Di Natale (1980) proponeva di spostare opere attribuite a Mario di Laurito nell’ambito di Cristoforo Faffeo e Francesco Cicino da Caiazzo: la *Madonna in trono col Bambino*, già nella chiesa di San Francesco delle Monache, oggi nei depositi del Museo di Capodimonte, «come può mostrare il paragone con la *Madonna e Santi Pietro e Paolo* della chiesa di san Paolo Maggiore a Napoli [...], ed ancor più con la *Pala di Drusia Brancaccio* [...], conservata pure nei depositi del Museo di Capodimonte. Il dolce fare melozzesco (non si dimentichi che quest’opera fu attribuita allo stesso Melozzo) sembra ripetersi nelle tre *Madonne* dall’identica espressione del volto, che ha lo stesso ovale e lo stesso taglio dei lineamenti e in cui si ripetono le fogge e le pieghe degli abiti, panneggiati alla stessa maniera», e il *Polittico della Collegiata di Santa Maria Maggiore* di Laurino, dove, «oltre ai modi antoniazzeschi e melozzeschi, si nota [...] l’influsso spagnolo-valenzano, parlate queste tutte comuni del resto ai tre pittori»⁹⁵.

A Ferdinando Bologna si deve la ricostruzione puntuale dei rapporti intercorsi tra Valenza-Ferrara, Valenza-Urbino-Ferrara e Valenza-Lombardia tra il XV e i primi decenni del XVI secolo, coinvolgendo tramite Pedro de Aponte pure Roma⁹⁶. Riguardo agli intensissimi rapporti tra Roma e Napoli, dove vige il «clima più fecondo di cultura fiandro-iberica e padovano-ferrarese-squarcione-sca, ma con meditazioni alla Melozzo»⁹⁷, è proprio Faffeo il pittore che, secondo la Di Dario Guida, può definirsi «il capofila della tendenza»⁹⁸.

A tal proposito, così argomenta Francesco Abbate, riassumendo nuove acquisizioni documentarie ed attribuzioni sul pittore: «Il filone umbro-laziale di Antoniazzo Romano e di Cristoforo Faffeo pare attecchire piuttosto in “provincia” che nella capitale: [...] il Faffeo lascia le sue prove ad Aversa, nel duomo (1495)⁹⁹, a Novi Velia (1497) e a Laurino nel Cilento <1482>. Eppure il pittore aveva certo frequentato assiduamente anche Napoli: il trittico aversano di San Michele arcangelo [...] è quasi una copia libera dell’altro trittico di san Michele, eseguito [...] dal “Maestro di san Michele e Omobono”



Fig. 34 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo (part.).



Fig. 35 – Cristoforo Faffeo, *Annunciazione*, 1482, Chiesa dell'Annunciata, Vitulano (part.).



Fig. 36 – Cristoforo Faffeo, *Polittico della Collegiata* (part. con *Sant'Elena di Laurino*), 1482, Museo Diocesano, Vallo della Lucania (dalla Collegiata di S. Maria Maggiore di Laurino).



Fig. 37 – Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono con il Bambino*, 1489, Museo di Capodimonte, Napoli (dalla chiesa di S. Francesco delle Monache, Napoli).



Fig. 38 – Cristoforo Faffeo, *Trittico di San Michele arcangelo*, 1495, Cattedrale, Aversa.



Fig. 39 – Cristoforo Faffeo, *Adorazione dei pastori*, 1497, Chiesa di Santa Maria dei Lombardi, Novi Velia (part.).



Fig. 40 – Bernardino di Vetto, detto "il Pinturicchio", *Presepe*, 1482 o 1488-1490, Cappella della Rovere, S. Maria del Popolo, Roma (part.).



Fig. 41 – Cristoforo Faffeo, *Adorazione del Bambino* (part.), 1501, Museo di Capodimonte, Napoli (dal Carmine Maggiore, Napoli).



Fig. 42 – Cristoforo Faffeo, *Madonna col Bambino e Santa Caterina*, ante 1503, Chiesa di San Francesco di Paola, Cosenza (da Santa Maria di Loreto).

[...]. A Napoli, inoltre, esiste almeno un'opera del Faffeo, la *Madonna col Bambino* già in San Francesco delle Monache. [...] Per quanto si sforzasse di adeguarvisi <ai modi del Maestro di san Michele> Faffeo non poteva raggiungere quei vertici e allora si prova in una traduzione calligrafica, intesa a perseguire eleganze di linee e preziosismi di superficie, lontana comunque dal naturalismo struggente dei paesaggi bagnati di luce nella loro sfogata lontananza e dalla fisica concretezza dei personaggi del trittico napoletano»; nei *Ss. Pietro e Paolo* di Riccardo Quartararo, invece, «ai sedimenti valenzani si sovrappone, assai più decisa, la componente ferrarese, ancora ben viva nel suo capolavoro, la puntata *Incoronazione della Vergine* [...], in cui la pittura madida e piena di umori svela il ricordo delle prove di Cristoforo Faffeo, ma soprattutto di Paolo da San Leocadio e del “Maestro di Sant’Omobono”¹⁰⁰.

A questo punto, però, seppur in punta di piedi per le conseguenze su una più che secolare tradizione, concordo con il Serra¹⁰¹ e la Pugliatti¹⁰² (sulla scorta, anche stavolta, delle considerazioni tecnico-



Fig. 43 – Cristoforo Faffeo e aiuti, *Assunzione della Vergine*, post 1506, Pinacoteca Provinciale, Salerno (part.).

esecutive del recente restauro) nel dubitare fortemente dell'attribuzione al Quartararo di questo suo supposto “capolavoro”, della cui storia antecedente l'appartenenza al Museo dell'Università¹⁰³ non si sa nulla – che Salinas (1875) diceva di scuola messinese e inizialmente Di Marzo (1899) dava a ignoto pittore spagnolo, prima di lasciarsi convincere dal Mauceri, primo a riferirlo al pittore saccense su un superficiale raffronto con i *Ss. Pietro e Paolo* –, attribuzione che ha falsato a catena gli studi successivi su parte della pittura siciliana e italo-meridionale tra fine XV e primo decennio del XVI secolo, mettendo in campo anche influenze provenzali, oltre a quelle napoletane. Così come, anche nel S. Michele di collezione privata americana che Zeri pubblicò riferendolo al Quartararo, sono piuttosto da individuare elementi della pittura del Faffeo¹⁰⁴.

Ma torniamo proprio a quest'ultimo, «il più valido interprete della poetica di Antoniazio Romano, che [...] arricchisce ulteriormente di portati iberici, desunti da Francesco Pagano e da Paolo da San Leocadio: una stesura pittorica liquida e sensibile, tocca-

ta da piccole vibrazioni luminose e impreziosita da lumeggiature dorate di tradizione pinturicchiesca, che lo contraddistinguono da [...] Francesco Cicino da Caiazzo, gradevole ma modesto apparatore di calibrate pale d'altare, di tranquilla e devota compostezza <come la *Madonna in trono tra i Santi Giovanni Battista e Caterina* del museo di Capodimonte>. [...] Il rapporto della “periferica” Calabria <ma potremmo aggiungere anche Sicilia> con i “centri” Napoli e Messina appare molto più dialettico. Da Napoli [...] Cristoforo Faffeo invia un trittico (*Madonna col Bambino, santa Caterina e san Sebastiano*) per la chiesa di San Francesco di Paola a Cosenza. La qualità più bassa che si intravede nelle tavole cosentine rispetto allo *standard* solito al pittore non sarà dovuto tanto a un “tirar via”, che talvolta in effetti capita a chi invia opere in provincia (ma Faffeo lavorò moltissimo, e con assoluta “professionalità” per zone assai lontane da Napoli), ma piuttosto al non buono stato di conservazione dei dipinti¹⁰⁵.

Il suo catalogo, ormai fissato grazie ai contributi di diversi studiosi, conta un discreto numero di opere, documentate o attribuite, ancora esistenti, una volta stralciate quelle del *Maestro dell'Adorazione di Glasgow*, identificabile probabilmente con Alessandro Buono: prime tra tutte l'*Annunciazione*, dall'eponima chiesa francescana di Vitulano (Fig. 35), ed il polittico, già nella Collegiata di Santa Maria Maggiore di Laurino (*Madonna col Bambino, San Girolamo e S. Vincenzo Ferrer*; in alto *Incoronazione della Vergine, Sant'Elena di Laurino* (quest'ultima pressochè sovrapponibile alla nostra Santa Barbara) e *Santa Caterina d'Alessandria*, nella predella *gli Apostoli e il Cristo in pietà tra la Madonna e San Giovanni Evangelista*) e oggi ricomposto nel Museo Diocesano di Vallo della Lucania (Figg. 34, 36), opere giovanili (1482), quando è al servizio del duca di Calabria Alfonso II d'Aragona passato da Roma e ancora risente dell'influenza di Melozzo e Antoniazio, con ascendenze fiammingo-catalane unite a monumentali composizioni umbro-toscanes; seguono: la *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria della Rotonda, già a San Francesco delle Monache, oggi a Capodimonte (Fig. 37); il trittico per la congregazione dei “sutores” con *San*

Michele Arcangelo tra i Santi Giovanni Battista e Giacomo Maggiore Apostolo e, nella lunetta, la *Madonna col Bambino tra gli Evangelisti Matteo e Luca* nella Cattedrale di Aversa (1495) in cui i riccioli “metallici” dell'arcangelo guerriero (Fig. 38) richiamano palesemente quelli del nostro angelo musico e del giovane pastore della *Natività* di Novi Velia; la citata *Adorazione dei Pastori* nella chiesa parrocchiale di Santa Maria dei Lombardi a Novi Velia, già nel monastero di San Gregorio di quel centro (1497), esemplato sul *Presepe* romano di Pinturicchio (1482 o 1488-1490) in Santa Maria del Popolo (Figg. 39-40); l'*Adorazione del Bambino*, con la *Resurrezione* sulla lunetta, dal Carmine Maggiore di Napoli, oggi nei depositi di Capodimonte (1501) (Fig. 41); la *Madonna col bambino tra i SS. Giovanni Battista e Gennaro, con donatore*, della Cappella Di Forma poi spostata nell'attigua dei Caracciolo nella Cattedrale di Napoli¹⁰⁶; la citata *Madonna col Bambino e Santa Caterina* (il *San Sebastiano*, terzo pannello del trittico, non sarebbe di sua mano) per la chiesa di San Francesco di Paola a Cosenza, già in Santa Maria di Loreto (*ante* 1503), ancora pinturicchiesche (Fig. 42); un secondo *San Michele*, dall'altare maggiore della chiesa di S. Angelo a Segno di Napoli, già attribuito a Francesco Pagano o a suo collaboratore, oggi al Museo Diocesano di Napoli (1490-1495), gli è assegnato con qualche perplessità, mentre al maestro affiancato da aiuti, dopo il recente restauro, è stata riferita un'*Assunzione della Vergine tra angeli musici e monaco committente (olivetano o certosino?)* della Pinacoteca provinciale di Salerno (*post* 1506), che sposterebbe l'attività dello stesso fino al primo decennio del XVI secolo, prima dell'affermazione della “maniera moderna”¹⁰⁷. (Fig. 43)

Proprio dalla condivisione e piena corrispondenza tra le conclusioni del raffronto tipologico-stilistico, nel nostro caso, e di quello tecnico-esecutivo effettuato da Sebastianelli, *infra*, fra le opere citate di acclarata paternità faffea, specialmente con il polittico di Laurino, le Madonne e il trittico aversano, e la nostra, siamo incoraggiati nella nuova attribuzione e datazione, in attesa che futuri apporti documentari intervengano a confermarle.

Note

- 1 Cfr. E. PANOFSKY, *History of Art as a Humanistic Discipline*, in *Meaning in the Visual Arts*, London 1933, p. 44.
- 2 Per i problemi posti ed i risultati ottenuti durante il restauro, si rimanda a M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 3 A. MONGITORE, *La Cattedrale di Palermo*, ms. del XVIII secolo della BCPa, ai segni Qq E 4, pp. 331-332.
- 4 Cfr. G. DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, vol. III, Palermo 1862, pp. 113-114, 116, 118, 120, 156. Lo stesso autore, alle pp. 68-95, aveva citato anche la tavola con l'*Incoronazione della Vergine*, allora nel Museo dell'Università e oggi a Palazzo Abatellis, finora attribuita a Riccardo Quartararo, addirittura come opera della «prima maniera» di Antonello da Messina, così come, a suo dire, la *Disputa di san Tommaso* della chiesa di S. Cita, anch'essa oggi nella medesima collezione, opera unanimamente assegnata a Mario di Laurito. Sul (o sui) Crescenzo, si vedano, essenzialmente: G. DI MARZO, *La pittura a Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Palermo 1899, pp. 123-156; V. ABBATE, *Revisione di Antonello il Panormita*, in "B.C.A.Sicilia", a. III, nn. 1-4, 1982, pp. 39-68; S. TEDESCO, *Crescenzo Antonio (o Antonello)*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, (Pittura), vol. II, a cura di M.A. SPADARO, Palermo 1993, pp. 114-116; T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale*, Napoli 1998, pp. 119-136; M. G. PAOLINI, *La pittura a Palermo e nella Sicilia Occidentale negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo mostra (Chiesa di S. Cita, Palermo, 21 settembre – 8 dicembre 1999), a cura di T. Viscuso, Palermo 1999, pp. 170-177. V. ABBATE (*La decorazione cinquecentesca dello Steri*, in *Lo Steri dei Chiaromonte a Palermo. I – Significato e valore di una presenza di lunga durata*, a cura di A.I. LIMA, Bagheria 2015, pp. 217-227) ha recentemente precisato l'intervento del pittore e della sua bottega all'interno dello Steri, negli anni 1504 e 1506-1508 (soffitto della *Camera maior*, appartamento privato del viceré, cappella di S. Giorgio).
- 5 Si rimanda, essenzialmente, per la problematica, a P. PALAZZOTTO, *L'architettura neogotica nella Sicilia occidentale nella prima metà del XIX secolo: le ragioni degli artisti e il ruolo della committenza*, in *Il Duomo di Erice tra Gotico e Neogotico*, atti della giornata di studi a cura di M. VITTELLA, Erice 2008, pp. 95-123.
- 6 Cfr. G. DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia...*, 1862, *ibidem*.
- 7 Trattasi del matematico e astronomo (1790-†1851) allievo di Scinà e Piazzi, professore di ruolo e vicerettore nella Regia Università di Palermo, membro della Suprema Deputazione dei pesi e delle misure, Vice Presidente dell'Istituto di incoraggiamento, Giudice dell'alta Corte Ecclesiastica, Deputato ai luoghi pii, Canonico *marammiere* della Cattedrale e Socio, Segretario generale, ed infine Presidente, dell'Accademia di Scienze e Lettere di Palermo. Testimoniano la sua attività di zelante amministratore della fabbrica del Duomo i suoi scritti, tra cui: *Su la tomba di Santo Cosma di proprietà della Chiesa Cattedrale di Palermo che trovasi attualmente collocata nella villa del duca di Serradifalco all'Olivuzza*, Palermo 1846; *Del sotterraneo della Chiesa cattedrale di Palermo*, Palermo 1849; *Sopra un messale, ed un breviario giusta il rito gallo-siculo di proprietà della chiesa cattedrale di Palermo*, Palermo 1850 (si vedano, a riguardo: G. DI MARZO-FERRO, *Elogio storico del sacerdote dr. D. Alessandro Casano*, Palermo 1851, e G. BOZZO, *Elogio di Alessandro Casano, Presidente dell'Accademia [...]*, in "Atti dell'Accademia di Scienze e lettere di Palermo", Palermo 1853, vol. II, Nuova serie, pp. 259-277).
- 8 Cfr. G. DI MARZO-FERRO, *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del cav. D. Gaspare Palermo [...]*, Palermo 1858, rist. Palermo 1984, p. 653, nota 1.
- 9 P. PALAZZOTTO, *Palazzotto Francesco Paolo*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani*, (Architettura), vol. I, a cura di M.C. RUGGIERI TRICOLI, Palermo 1993, pp. 333-334.
- 10 A. ZANCA, *La Cattedrale di Palermo (1170-1946)*, Palermo 1952, rist. anast. Palermo 1989, p. 323. Il primo riferimento è a S. DI BARTOLO, *Monografia sulla Cattedrale di Palermo*, Palermo 1903.
- 11 F. CALAMIA - A. CATALANO, *La cattedrale di Palermo, otto secoli di vicende architettoniche*, introduzione di R. LA DUCA, Palermo 1981, pp. 163, 164 nota 236.
- 12 G. MELI, *Sui pittori, che lavorarono nella cappella di S. Cristina nell'ultimo anno del secolo XV, e sulla S. Cecilia, unico quadro, che oggi ne esiste*, in "Archivio storico siciliano", a. IX, nuova serie, 1884, pp. 212-217.
- 13 G. DI MARZO, *La pittura a Palermo...*, 1899, pp. 125ss., 155, 181. Documenti editi sull'attività di Quartararo, oltre a quelli resi noti dal Di Marzo, in F. MELI, *Documenti su Riccardo Quartararo*, in "Arte Antica e Moderna", n. 31-32, luglio/dicembre 1965, pp. 375-384. Si veda S. LA BARBERA, *Di Marzo e la pittura in Palermo nel Rinascimento*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003), a cura di S. LA BARBERA, Palermo 2004, pp. 168-180, in part.

pp. 172-174. Sono in corso di pubblicazione uno studio di Paola Scibilia, che si avvale di nuovi documenti inediti sulla vita e l'attività professionale del pittore, e di Fiorella Sricchia Santoro con novità sulla pittura italo-meridionale di questo periodo, in cui tratta anche dell'*Incoronazione della Vergine* di Palazzo Abatellis.

- 14 G.M. AMATO, *De principe templo Panormitano libri XIII [...]*, Palermo 1728, p. 129.
- 15 A. MONGITORE, *La Cattedrale di Palermo...*, XVIII sec., pp. 662-665.
- 16 N. BASILE, *La Cattedrale di Palermo. L'opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della tribuna di Antonello Gagini*, Firenze 1926, p. 194, che cita G. M. AMATO, *De principe templo...*, 1728, p. 16, e A. MONGITORE, *La Cattedrale di Palermo...*, XVIII sec., pp. 662-663.
- 17 G. DI MARZO, *La pittura a Palermo...*, 1899, p. 184.
- 18 Si veda, a riguardo, *Restauro di una croce dipinta medioevale e di un affresco quattrocentesco con sinopia*, Palermo 1979, a cura di V. ABBATE, M.G. PAOLINI e V. SCUDERI.
- 19 Si veda M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 20 BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA DI VENEZIA (BNMVE), ai segni *Lascito Cavalcaselle*, It. IV, 2032 (=12273), fasc. I/2 (Sicilia, Palermo e provincia), *Disegni e appunti*, c. 136r, disegno già riprodotto e commentato, ma con trascrizione degli appunti parziale e talora errata, da D. MALIGNAGGI (*Giovan Battista Cavalcaselle e il Rinascimento in Sicilia*, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, pp. 99-113, in part. pp. 105-106 e nota 34). Cfr. J. A. CROWE – G.B. CAVALCASELLE, *A New History of Painting in Italy from the II to the XVI century*, London 1871, p. 111: «a S. Cecilia in the cappella Sant'Ignazio of the Duomo», identificata ed attribuita al Crescenzo verosimilmente sulla scorta di Di Marzo, il quale d'altronde cita la loro opera (*History of Painting in North Italy*, London 1871, vol. I, p. 376) a proposito di influenze del ferrarese Francesco Bianchi Ferrari riscontrabili nella nostra tavola. Sul viaggio siciliano del pittore/conoscitore: R. DE GENNARO, *Cavalcaselle in Sicilia: alla ricerca di Antonello da Messina*, in "Prospettiva", n. 68, 1992, pp. 73-86 e relativa bibliografia. Ringrazio la dott.ssa Susy Marcon, curatrice del Dipartimento Manoscritti di quella Biblioteca, per aver reso possibili in tempi brevissimi la riproduzione dei disegni e la loro pubblicazione. Anche G. DENNIS (*Handbook for travellers in Sicily*, London 1864) cita la nostra tavola nella quarta cappella della navata destra della Cattedrale, insieme ai dipinti del Novelli (*Ss. Ignazio Loyola e Francesco Xavier e S. Francesco di Paola in adorazione*), dicendo che è una «Madonna (= trad. di un generico Vergine?) of the

early German school» (p. 29); la seconda cappella della navata Nord a partire dal transetto (S. Agata) «contains a small panel picture of the Virgin and Child, with St. John and angels, which demands attention. It is of the close of the 15th cent., and apparently of the Milanese school. It is most carefully and delicately painted, but its chief charm is the exquisite beauty and sweetness of the Virgin, who, like most of Raphael's, is a conception of loveliness never realised» (p. 81); riguardo all'*Incoronazione della Vergine*, infine, così la descrive al *second room* del Museo della *Regia Università degli Studi*, dopo la *Galleria de' Gessi*: «Antonello da Messina: the Coronation of the Virgin by her Son, a very quaint and curious picture. The two principal figures are surrounded by angels, all with wings raised in the air. The Almighty with a Pope's mitre and in a red disk hovers above in the green heavens, which are full of angels dimly visible. The richness and force of colour in this picture, and the elaboration of the jewellery and armour, are wonderful for that early period» (p. 89).

Si veda S. INTORRE, *Una visita alla Quadreria della Regia Università. Il percorso espositivo del secondo piano dell'ex Casa dei Teatini nelle guide di metà '800*, in *Il Museo dell'Università. Dalla Pinacoteca della Regia Università di Palermo alla Galleria di Palazzo Abatellis*, catalogo Mostra (Palermo, Steri, Sala delle armi, 21 giugno -25 luglio 2016), a cura di G. BARBERA e M.C. DI NATALE, Palermo 2016, pp. 59-73.

- 21 Per il rapporto tra pittura fiamminga e Rinascimento, si rimanda allo storico studio di P. PHILIPPOT, *Le problème de la Renaissance dans la peinture du Pays-Bas*, trad. it. *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, a cura di P. ARGAN, Torino 1970.
- 22 http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=IA33000293.
- 23 G. MELI, *Su i pittori...*, 1884, pp. 212-217.
- 24 Cfr. A. VENTURI, *La S. Cecilia del Duomo di Palermo [...]*, in "L'Arte", 1898, p. 88, n. IX. Si veda a riguardo S. LA BARBERA, *Dalla connoisseurship alla nascita della Storia dell'Arte in Sicilia: il ruolo di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'ONOFRIO, Modena 2008, pp. 309-328, in part. p. 313.
- 25 Cfr. E. MAUCERI, *Quadro della Santa Cecilia nel Duomo di Palermo*, in "L'Arte", 1898, p. 220, n. IX. Per le diverse posizioni di Mauceri sull'argomento, si rimanda a C. BAIAMONTE, *Il "lavoro attivo e tenace" di Enrico Mauceri per "L'Arte" di Adolfo Venturi*, in *Enrico Mauceri (1869-1966) storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del Convegno Internazionale di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S.

- LA BARBERA, Palermo 2009, pp. 255-266, in part. pp. 257-259.
- 26 E. MAUCERI, *Arte retrospettiva: Riccardo Quartararo*, in "Emporium", a. XVIII, n. 108, pp. 466-473; Id., *Riccardo Quartararo a Napoli*, in "L'Arte", a. VI, pp. 128-130. Oltre ai fondamentali studi di M. ANDALORO (*Riccardo Quartararo dalla Sicilia a Napoli*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte", Università di Roma, 1977, in part. pp. 82-99) e F. BOLOGNA (*Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, *passim*), aggiungono opere, in particolare meridionali, al catalogo del pittore saccense: S. BOTTARI, *Da Tuccio di Gioffredo a Riccardo Quartararo*, in "Arte Antica e Moderna", n. 5, gennaio/marzo 1959, pp. 170-172; I. TOESCA, *Un'opera del Quartararo*, in "Paragone. Arte", a. IV, n. 41, maggio 1953, pp. 38-39; F. ZERI, *Un "San Michele Arcangelo" di Riccardo Quartararo*, in "Paragone. Arte", nuova serie, a. XIII, n. 151, luglio 1962, pp. 52-54; M.C. DI NATALE GUGGINO, *Echi antonelleschi nella pittura palermitana tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo*, estratto da *Antonello da Messina*, atti del convegno (29 novembre – 2 dicembre 1981), Messina 1984, in particolare pp. 11-13. Ipotizza un soggiorno ferrarese, al seguito del Marchese di Castelbuono, V. ABBATE, *Castelbuono: il mecenatismo artistico dei Ventimiglia nel secondo Quattrocento e una ipotesi per il percorso di Riccardo Quartararo*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di L. DEROSA e C. GELAO, Foggia 2011, pp. 239-249. P. SANTUCCI (*Su Riccardo Quartararo. Il percorso di un maestro mediterraneo nell'ambito della civiltà aragonese*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", n. 2, maggio 1996, pp. 32-57, in part. p. 53) mette in rapporto la pittura di Quartararo non solo con quella di Costanzo de Moysis, ma anche con Francesco Del Cossa, Angiolillo Arcuccio, Jacomart Baço, Francesco Pagano, Antoniazzo Romano, Angelo di Antonello da Capua, Paolo da San Leocadio, Nicolò <da> Pettineo, il *Maestro dell'Ascensione Piccolomini*, il *Maestro valenzano della Madonna di Valverde* e il *Maestro della Dormitio Massari*; a proposito della nostra tavola, nota infine la presenza di un «paesaggio di fondo, vagamente nordicizzante», alla maniera bolognese di Francesco Francia, e di architetture di tipo catalano-provenzali.
- 27 T. PUGLIATTI, *Nicolò da Pettineo pittore. Su una firma ignorata e su alcuni rapporti culturali nella pittura siciliana fra XV e XVI secolo*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di G. BARBERA, T. PUGLIATTI e C. ZAPPIA, Roma 1997, pp. 111-118.
- 28 M. ANDALORO, *Riccardo Quartararo...*, 1977, in part. pp. 82-99; EADEM, scheda 8, in *X Mostra di opere d'arte restaurate*, a cura di V. ABBATE, Palermo 1977, in part. p. 62.
- 29 F. POTTINO, *Il Museo Diocesano di Palermo*, II edizione Palermo 1969, pp. 16-17.
- 30 G. MENDOLA, *Le tavole di San Crispino e Crispiniano*, in *Il Restauro della Chiesa di San Giacomo dei Militari a Palermo*, a cura della SOPRINTENDENZA PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI DI PALERMO, Palermo 2015, pp. 67-76.
- 31 M.C. DI NATALE, *Mario di Laurito*, Palermo 1980, n. 35, pp. 138-139; EADEM, *Capolavori d'arte del Museo Diocesano di Palermo. Ex sacris imaginibus magnum fructum...*, in *Capolavori d'arte del Museo Diocesano di Palermo. Ex sacris imaginibus magnum fructum...*, catalogo mostra (Palermo, Salone Filangieri del Palazzo Arcivescovile, 27 aprile – 31 maggio 1998), a cura di EADEM, pp. 81, 87; T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale (1484-1557)*, Napoli 1998, pp. 122, 124, 149; M. G. PAOLINI, scheda 36, in *Vincenzo degli Azani...*, 1999, pp. 312-314.
- 32 Cfr. ASDPa, *Archivio Pottino-Collura*, n. 5, *Inventari e guide del museo*, carte sciolte.
- 33 M.C. DI NATALE, scheda 8, in *XIV Catalogo di opere d'arte restaurate (1981-1985)*, a cura di V. ABBATE, Palermo 1989, pp. 48-53, tavv. XXXIII-XXXV; T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento...*, 1998, p. 283 e relativa bibliografia.
- 34 Si veda M. SEBASTIANELLI, *infra*.
- 35 Cfr. ASDPa, *Archivio Pottino-Collura*, n. 8, *Restauro e mostre*, carte sciolte.
- 36 MONS. F. POTTINO, *Il Museo Diocesano di Palermo*, I edizione, Palermo 1952, p. 8; IDEM, *Il Museo Diocesano...*, 1969, pp. 16-17.
- 37 Cfr. *Inventario del Museo Diocesano compilato dal secondo direttore Mons. Paolo Collura 1985*, n. 23, in ASDPa, *Archivio Pottino-Collura*, n. 5, *Inventari e guide del museo*. Sui limiti e le difficoltà oggettive nella direzione del Museo Diocesano da parte di mons. Paolo Collura, si rimanda a P. PALAZZOTTO, *Il "Fondo Pottino-Collura". Per una storia delle collezioni del Museo Diocesano di Palermo*, in *Storia & Arte nella scrittura. L'Archivio Storico Diocesano di Palermo a 10 anni dalla riapertura al pubblico (1997-2007)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palermo, 9-10 novembre 2007), a cura di G. TRAVAGLIATO, Santa Flavia 2008, pp. 247-284. Sulla corporazione palermitana dei musicisti e i suoi oratori: R. PAGANO, *Le origini e il primo statuto dell'Unione dei musicisti intitolata a santa Cecilia di Palermo*, in "Rivista italiana di musicologia", vol. X (1975), pp. 545-563, in part. pp. 548, 562-563; U. D'ARPA, *Notizie e documenti sull'unione dei musicisti e sulla musica sacra a Palermo*

- tra il 1645 e il 1670, in "Quaderni del conservatorio" a cura di G. COLLISANI e D. FICOLA, n. 1, Palermo 1988, pp. 19-36, in part. 20-23; A. TEDESCO, *La ciudad como teatro: rituales urbanos en el Palermo de la edad moderna*, in *Musica e cultura urbana en la edad moderna*, a cura di A. BONDI, J. J. CARRERAS e M. A. MARIN, Valencia 2005, pp. 219-242, in part. p. 231; F. MILAZZO, *La musica e i musicisti a Palermo nel Settecento attraverso le fonti dell'Archivio Diocesano di Palermo*, tesi di laurea in D.A.M.S. indirizzo Musica, relatrice prof.ssa A. Tedesco, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 2006-2007, in part. pp. 203-207.
- 38 Cfr. L. DI GIOVANNI, *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo*, ms. del 1827 ca. della BCPa, ai segni 2QqA49, c. 4r, per cui si rimanda all'edizione, con trascrizione e commento, a cura di S. LA BARBERA, Palermo 2000, p. 86. Sul dipinto si veda P. PALAZZOTTO, *Antonino Alberti detto il Barbalonga, Santa Cecilia con tre putti musicanti*, in *Musica picta. Immagini del suono in Sicilia tra Medioevo e barocco*, catalogo mostra (Siracusa, 16 novembre 2007 – 7 gennaio 2008) a cura di C. VELLA, Palermo 2007, p. 160.
- 39 T. PUGLIATTI, *Musica picta*, in *Musica picta...*, 2007, pp. 25-35, in part. p. 30 e fig. 12.
- 40 EADEM, *Pittura del Cinquecento...*, 1998, in part. pp. 41-45, figg. 27-32, note 112-120, p. 305.
- 41 Cfr. F. POTTINO, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 18.
- 42 R. DELOGU, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma 1962, p. 40.
- 43 Cfr. M.C. DI NATALE, *Capolavori d'arte...*, 1998, in part. pp. 62-64; EADEM, (da) *Pettineo Nicolò, Quartararo Riccardo e Ruzzolone Pietro*, in L. SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani* (Pittura), vol. II, a cura di M.A. SPADARO, Palermo 1993, pp. 409-410, 433-435 e 470-472; EADEM, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006 (II ed. 2010), p. 54.
- 44 Cfr. M.G. PAOLINI, *La pittura a Palermo...*, 1999, pp. 149-190, in part. pp. 157-158. Per l'assenza da Palermo del solo pittore, quindi anche della moglie, e l'ipotetico viaggio del 1502-1503, si veda C. GUASTELLA, *Cerchia di Riccardo Quartararo, inizi del sec. XVI, Croce dipinta, Enna – Chiesa Madre*, in *Opere d'arte dal XII al XVII secolo. Interventi di restauro ed acquisizioni culturali*, catalogo mostra, a cura di V. ABBATE, Palermo 1987, pp. 47-58, in part. p. 57, nota 24. Si veda inoltre M.G. PAOLINI, *Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in "Bollettino d'arte", a. XLIV, fasc. II, aprile-giugno 1959, serie IV, pp. 122-140, in part. p. 140, nota 27.
- 45 *Passio Ceciliae*, in H. DELAHAYE, *Étude sur le légendier romain: les saints de novembre et de décembre*, in "Subsidia hagiographica", n. 23, Bruxelles 1936, pp. 194-220.
- 46 Sulla *passio*, l'invenzione e la recognizione delle reliquie, il sepolcro nel cimitero di Callisto, il patronato sulla musica e l'iconografia, si rimanda a: G. KAFTAL, *Saints in Italian art. Iconography of the Saints in Tuscan painting*, Firenze 1952 (rist. 1998), coll. 249-258; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tomo III (*Iconographie des Saints*), vol. I, Paris 1958, pp. 278-284; E. JOSI, M.C. CELLETTI, *Cecilia, santa, martire di Roma*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. III (BERNO - CIRO), Roma 1963, coll. 1064-1086. Tra le opere con questo soggetto elencate nell'ultimo testo, anche la nostra, riprodotta in foto Alinari: «Nel 1500 ca., Riccardo Quartararo dipingeva, per la Cattedrale di Palermo, Cecilia e un angelo musicante».
- 47 P.E. CARAPEZZA, L. FEO, *Cecilie di Sicilia*, in *Musica Picta...*, 2007, pp. 65-69, in part. p. 65.
- 48 J. GARDNER, *Il polittico Baroncelli per Santa Croce. Gli ultimi anni a Firenze*, in *Giotto, l'Italia*, catalogo mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), a cura di S. ROMANO e P. PETRAROIA, Milano 2015, pp. 140-153.
- 49 M. EPIFANI, *Padre Resta e la fabbrica dei Santi Apostoli: precisazioni su Melozzo da Forlì e un progetto di Francesco Fontana dall'Archivio Riario Sforza*, e A. MELOGRANI, *In margine alla ripubblicazione degli scritti di Stefano Tumidei: conferme per la datazione del ciclo di Melozzo ai Santi Apostoli*, in "Bollettino d'arte", serie VII, n. 95 (2010), 2011, pp. 21-34, 35-44.
- 50 X. COMPANY I CLIMENT, *Componentes formales e iconográficos de los ángeles de la catedral de Valencia*, in *Rinascimento italiano e committenza valenzana. Gli angeli musicanti della cattedrale di València*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 24-26 gennaio 2008), a cura di M. MIGLIO e A.M. OLIVA, Roma 2011, pp. 89-103; F. SRICCHIA SANTORO, *Francesco Pagano e Paolo da San Leocadio nella cattedrale di Valenza*, in *Napoli e l'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, atti delle giornate di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2008), a cura di A. ZEZZA, Napoli 2010, pp. 51-62. Non entro nel merito dell'identificazione o meno, rimandando, in ultimo, ad A. CONDORELLI, *La leyenda del «mestre Riquart y de Riccardo Quartararo»*, in "Archivo Español de Arte", LXXIV, 2001, pp. 285-291, e EADEM, *Problemi di pittura valenzana. Il maestro Riquart e Francesco Pagano*, in *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea*, a cura di M.A. MALLEO, Palermo 2006, pp. 67-81, nonché ai citati testi dello stesso Company e della Sricchia Santoro. Rimando infine a G. TOSCANO, *Faffeo, Cristoforo*, e G. DE SIMONE, *Pagano, Francesco e Quartararo, Riccardo*,

- in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, voll. 44 (1994), 80 (2014) e in corso di stampa.
- 51 Si veda D. REBUFFA, *Il liuto: storia e costruzione attraverso immagini e trattati*, Palermo 2012, *passim*. Ringrazio l'amico musicologo Filippo Milazzo per la cortese segnalazione. Si rimanda, inoltre, a G.P. DI STEFANO, *Strumenti musicali in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, in *Musica Picta...*, 2007, pp. 43-53. Sono grato, per le loro competenti opinioni di esperti di pittura italiana, fiamminga e tedesca tra '400 e '500, anche ai dottori Mathias Ubl e Duncan Bull del Rijksmuseum di Amsterdam.
- 52 M.C. DI NATALE, *La pittura pisana del Trecento e dei primi del Quattrocento in Sicilia*, in *Immagine di Pisa a Palermo*, atti del convegno di studi sulla "Pisanità a Palermo e in Sicilia nel VII centenario del Vespro" (Palermo – Agrigento – Sciacca, 9-12 giugno 1982), a cura dell'ISTITUTO STORICO SICILIANO, Palermo 1983, pp. 267-334, in part. pp. 281-282; EADEM, *Capolavori d'arte...*, 1998, in part. pp. 47-53; EADEM, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2006 (II ed. 2010), pp. 42-45; G. TRAVAGLIATO, *Le mécénat artistique des confréries dans la Palerme du Moyen-Âge*, in *Les confréries de Corse. Une société idéale en Méditerranée*, a cura di M. MATTIOLI e M.E. POLI MORDICONI, Corte 2010, pp. 400-409, in part. p. 402; L. BUTTÀ, *La pittura tardogotica in Sicilia. Incontri mediterranei*, Palermo 2008, pp. 28-32.
- 53 R. DELOGU, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Roma 1962, p. 40.
- 54 La seconda delle sei «appresso gli antichi [...] maniere de' muri», quella «di terra cotta, o quadrello». Cfr. A. PALLADIO, *Studio elementare degli ordini di Architettura*, Livorno 1820, p. 9.
- 55 F.A. ANGELI – E. BERTI, *La casina del cardinal Bessarione. L'area archeologica, gli interventi medioevali, la trasformazione rinascimentale*, in "Medioevo.Roma. Architettura, Urbanistica, Letteratura, Rassegne", Roma 2007.
- 56 A. GHISSETTI GIAVARINA, *Un'architettura del quattrocento in Napoli: il Palazzo Como (con una notizia su Francesco Laurana)*, in "Opus. Quaderno di Storia dell'architettura e restauro", n. 12, 2013, pp. 51-62.
- 57 Cfr. S. BORMANS, *Seigneuries féodales de l'ancien pays de Liège, Crupet*, in "Bulletin de l'Institut Archéologique liégeois", tomo IX, Liège 1868, pp. 243-247, in part. p. 245. Si veda inoltre V. MORYSSE, *Genealogie des Seigneurs de Crupet*, in *La Seigneurie de Crupet, "Crup'Échos, Recueil spécial 10 ans"*, n. 40, Crupet 1996, pp. 55-56; J.-L. JAVAUX, *Le "donjon" de Crupet, image emblématique d'une maison forte du Moyen Âge*, in *Crupet. Un village et des hommes en Condroz namurois*, a cura di J. GERMAIN, J.-L. JAVAUX E H. LABAR, in collaborazione col comitato di redazione di "Crup'Échos", Namour 2008, pp. 129-139.
- 58 *La pittura nei Paesi Bassi*, a cura di B.W. MEIJER, Milano 1997, pp. 213-214.
- 59 G. TRAVAGLIATO, «...Ultra vestimenta seu ornamenta ecclesiastica que etiam dedi eidem ecclesie...». *Tracce di un'eredità palermitana dell'arcivescovo Jehan de Carondelet (1520-1544)*, in *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane e collezionismo europeo nell'età degli Asburgo*, a cura di M.C. DI NATALE, Milano 2016, in corso di stampa.
- 60 *In primis vespis beate Barbare [Officium de S. Barbara – I e II Vespri]*, tratto dal ms. 162 D della Biblioteca Centrale "Louis Aragon" di Amiens, cc. 42v-45v, edito in P. WOETMANN CHRISTOFFERSEN, *Songs for funerals and intercession. A collection of polyphony for the confraternity of St Barbara at the Corbie Abbey. Amiens, Bibliothèque Centrale Louis Aragon, MS 162 D*, Copenhagen 2015, vol. 2, n. 23, pp. 247-253.
- 61 Si veda a riguardo: *Medioevo al Foro. La chiesa di Santa Maria Antiqua*, catalogo mostra (Roma, 9 marzo – 11 settembre 2016), a cura di M. ANDALORO, G. BORDI, G. MORGANTI, Milano 2016.
- 62 Sulla *passio*, il culto e l'iconografia, si rimanda a: G. KAFTAL, *Saints in Italian art...*, 1952 (rist. 1998), coll. 125-128; L. RÉAU, *Iconographie...*, 1958, pp. 169-177; G.D. GORDINI, R. APRILE, *Barbara, santa, martire*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. II (ANS - BERN), Roma 1962, coll. 750-767.
- 63 Una nota xilografia, dovuta a Michael Wohlgemut, della vista aerea della città di Magdeburgo (*Madeburga*) bagnata dal fiume è in H. SCHEDEL, *Liber Chronicarum*, Nurnberg, tip. Anton Koberger, dicembre 1493, cc. CLXXIXv-CLXXXr.
- 64 A. PADOA RIZZO, *La cappella della Compagnia di Santa Barbara della "Nazione Tedesca" alla Santissima Annunziata di Firenze nel secolo XV. Cosimo Rosselli e la sua "impresa" artistica*, in "Antichità viva", a. 26 (1987), n. 3, pp. 3-18.
- 65 Cfr. ASDPa, *Capitolo*, [Inventario dei beni mobili della Maramma della Cattedrale], n. di corda 256bis, non cartulato.
- 66 D. SALVATORE, *Dipinti d'influenza romana a Napoli nella seconda metà del Quattrocento. Novità su Cristoforo Faffeo*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", classe di Lettere e Filosofia, IV serie, nn. 9/10.2000 (2002), pp. 135-143.
- 67 B. BIANCARDI ALIAS D. LALLI, *Le vite de' Re di Napoli [...]*, Venezia 1737, pp. 361-368.
- 68 *Lanuza*, in J.F. GONZALEZ, *Cronica de la Provincia de Zaragoza*, in *Cronica general de Espana [...]*, Madrid 1867, n. IX, pp. 85-88.

- 69 V. ABBATE, *La decorazione cinquecentesca dello Steri...*, 2015, pp. 217-227.
- 70 G.E. ORTOLANI, *Giovanni Paternò*, in *Biografia degli uomini illustri della Sicilia [...]*, Tomo III, Napoli 1819, senza numeri di pagina.
- 71 V. AURIA, *Historia cronologica delli signori vicere di Sicilia [...]*, Palermo 1697, pp. 24-27; G.E. DI BLASI, *Storia cronologica dei vicerè luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia [...]*, Palermo 1842, in part. pp. 129-141.
- 72 P. ESCLAPÉS DE GUILLÓ, *Resumen historial de la fundacion y antigüedad de la ciudad de Valencia [...]*, Valencia 1805, in part. p. 103.
- 73 G. TRAVAGLIATO, *Arti decorative di committenza arcivescovile nel tesoro della Cattedrale di Palermo*, in "O.A.D.I. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia «Maria Accascina»", n. 7, giugno 2013. Si rimanda inoltre a G. TRAVAGLIATO, *Pignatelli di Monteduni Ferdinando Maria*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. NAPOLEONE, Parma 2006, pp. 787-788.
- 74 Sull'argomento si rimanda a P. PALAZZOTTO, *La realtà museale a Palermo tra l'Ottocento e i primi decenni del Novecento*, in *Enrico Mauceri...*, 2009, pp. 227-237.
- 75 F. POLLACI NUCCIO, *Di Santa Rosalia e Santi Patroni della Città di Palermo*, in "Nuove Effemeridi Siciliane", vol. VI, serie III, 1876, pp. 261-264.
- 76 G.F. INGRASSIA, *Informatione del pestifero, et contagioso morbo [...]*, Palermo 1576, ed. a cura di A. SALERNO, A. GERBINO, M. BUSCEMI, T. SALOMONE, R. MALTA, Palermo 2012, p. XLIX, che riportano la bibliografia precedente.
- 77 Attribuita a partire dal Di Marzo alla bottega di Antonello (H.W. KRUFF, *Antonello Gagini und seine sohne*, Munchen 1980, p. 405, e relativa bibliografia), in quanto identificata con una scultura di analogo soggetto realizzata nel 1533 per la basilica di S. Francesco non più esistente, dobbiamo le corrette informazioni ad un recente studio di A. PETTINEO (*Inediti gaginiani fra Calabria e Sicilia*, in "Paleokastro", n.s., a. III, n. 4, dicembre 2012 - aprile 2013, pp. 11-22, in part. pp. 21-22).
- 78 L. DI GIOVANNI, *Le opere d'arte...*, 2000, pp. 212-213: «scuola del Gaggino»; G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo 1880, rist. anast. Palermo 1980, p. 508: Giacomo Gagini; H. W. KRUFF, *Antonello Gagini und seine sohne*, Munchen 1980, p. 407: bottega di Antonello e Antonino Gagini; M. GENOVA, *Le opere d'arte nella chiesa di S. Maria della Catena*, in *La chiesa di Santa Maria della Catena* a cura di C. TORCIVIA, S. Martino delle Scale 2003, pp. 51-83, in part. pp. 55-56.
- 79 Cfr. F. M. EMANUELE E GAETANI MARCHESE DI VILLABIANCA, *I palazzi regi di Palermo. Monasteri e cappelle private. Le nuove fabbriche del Duomo*, a cura di A. MAZZÈ, in "Opuscoli del Marchese di Villabianca", collana diretta da S. DI MATTEO, Palermo 1991, pp. 98-99.
- 80 G. MENDOLA, *Da Calatamauro allo Spasimo: gli Olivetani a Palermo*, in *L'Abbazia di Santa Maria del Bosco di Calatamauro*, a cura di A.G. MARCHESE, Palermo 2006, pp. 381-410, che riporta V. DI GIOVANNI, *La topografia antica di Palermo dal secolo X al XV [...]*, Palermo 1889.
- 81 M. GUIOTTO, *I monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra: protezioni, danni, opere di pronto intervento*, Palermo 1946 (ried. Palermo 2003); F. POTTINO, *Chiese di Palermo distrutte a cause della guerra negli anni 1941-1943*, Palermo 1974 (opera postuma).
- 82 G. DI MARZO, *La pittura in Palermo...*, 1899, pp. 72-73, citato da A. CUTRERA, *Gonfaloni processionali della Sicilia e il gonfalone di Forza d'Agrò*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", a. V, s. II, n. 5, novembre 1925, pp. 216-224., in part. pp. 216-218.
- 83 G. PALERMO, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal siciliano, che dal forestiere tutte le magnificenze, e gli oggetti degni di osservazione della città di Palermo Capitale di questa parte de' Regi Domini [...]*, Palermo 1816, vol. IV, pp. 347-348.
- 84 F. POTTINO, *Il Museo Diocesano...*, 1969, p. 26; IDEM, *Chiese di Palermo...*, 1974, p. 20; M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano...*, 2010, pp. 68-69.
- 85 Cfr. ASDPA, *Diocesano, Sacre Visite*, n. di corda 1182, fasc. 10, carte sciolte.
- 86 S. LA BARBERA, scheda III, 22, in *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, catalogo mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 3-15 maggio 1993), a cura di M.C. DI NATALE, Palermo 1993, pp. 206-207. Si rimanda pure, all'interno dello stesso catalogo, a F. LO PICCOLO, schede VII, 19, *Confraternita di S. Barbara e S. Teodoro a Castellammare*, e VII,50, *Confraternita di S. Barbara all'Alloro*, pp. 296 e 301-302.
- 87 G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura...*, 1880, p. 697.
- 88 A. CUCCIA, *Scultura in legno nella Sicilia occidentale tra Cinque e Seicento*, 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. 43-141, in part. p. 105. Si veda inoltre G. MENDOLA, *Maestri del legno a Palermo tra tardo Gotico e Barocco*, in *Manufacere...*, 2012, pp. 143-195, in part. pp. 159-161.
- 89 Cfr. ASDPA, *Diocesano*, n. di corda 1897 bis (antica segnatura "CH. 131"), carte sciolte.
- 90 G. PALERMO, *Guida istruttiva...*, 1816, vol. III, p. 67.
- 91 *Ivi*, vol. II, pp. 303-304.

- 92 Cfr. ASDPA, SS. *Elena e Costantino e Compagnia della Carità*, n. di corda 84, carte sciolte.
- 93 Si veda, a riguardo, P. PALAZZOTTO, *Palermo. Guida agli oratori*, Palermo 2004, pp. 96-100.
- 94 Cfr. G. DI MARZO-FERRO, *Guida istruttiva...*, 1858, pp. 508-509, nota 1. Sulle diverse antiche chiese palermitane dedicate alla Santa, si rimanda il lettore alla consultazione di F. M. EMANUELE E GAETANI, MARCHESE DI VILLABIANCA, *Il Palermo d'oggiorno, o sia topografia sicola storica della città di Palermo [...]*, in *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia*, vol. XIII, III della II serie, *Opere storiche inedite sulla Città di Palermo ed altre città siciliane [...]*, a cura di G. DI MARZO, vol. III, Palermo 1873, pp. 166-167, 334-336, 363-364.
- 95 M. C. DI NATALE, *Mario di Laurito*, Palermo 1980, pp. 26-28, schede 30 e 32, pp. 131-134.
- 96 F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee...*, 1977, *passim*.
- 97 Cfr. V. ABBATE, *Il palazzo, le collezioni, l'itinerario*, in G.C. ARGAN, V. ABBATE, E. BATTISTI, *Palermo. Palazzo Abatellis*, Palermo 1991, pp. 14-119, in part. p. 83; IDEM, *La cultura figurativa a Palermo e in Sicilia e la congiuntura flandro-iberica nell'età di Ferdinando il Cattolico*, in *Matteo Carnilivari, Pere Compte. 1506 – 2006. Due maestri del gotico nel Mediterraneo*, catalogo mostra (Noto, Palazzo Trigona, maggio – luglio 2006), a cura di M.R. NOBILE, Palermo 2006, pp. 37-46 e relativa bibliografia.
- 98 M.P. DI DARIO GUIDA, *Svolgimenti e collusioni sull'asse Roma-Napoli nella pittura tra Quattro e Cinquecento*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. ABBATE e F. SRICCHIA SANTORO, Catanzaro 1995, pp. 127-135.
- 99 F. ABBATE, *Appunti su tre restauri napoletani*, in "Prospettiva", n. 39 (1984), pp. 46-52, in part. pp. 46-47.
- 100 Cfr. F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998, pp. 198-199, 233.
- 101 L. SERRA, *Su Riccardo Quartararo*, in "Rassegna d'Arte", dicembre 1909, p. 204.
- 102 T. PUGLIATTI, *Riccardo Quartararo: una personalità da rivedere*, in "Arte d'Occidente", n. 3 (1999), pp. 1063-1070.
- 103 Si veda, a riguardo, M.C. DI NATALE, *Dal 'meraviglioso' alla scienza del vedere. Il Regio Museo dell'Università di Palermo*, in *Organismi. Il Sistema Museale dell'Università di Palermo. Percorsi – saggi – schede*, a cura di A. GERBINO, coordinamento di V. AGNESI, premessa di R. LAGALLA, Bagheria 2012, pp. 77-95; P. PALAZZOTTO, *Aspetti museologici del Regio museo dell'Università di Palermo*, in *Cinquantacinque racconti per i Dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del CENTRO STUDI SULLA CIVILTÀ ARTISTICA DELL'ITALIA MERIDIONALE "GIOVANNI PREVITALI", coord. scientifico F. ABBATE, Sovieria Mannelli 2013, pp. 705-718; M.C. DI NATALE, *La Pinacoteca del Regio Museo dell'Università di Palermo...* 2016, pp. 13-23.
- 104 F. ZERI, *Un San Michele Arcangelo di Riccardo Quartararo*, in "Paragone. Arte", nuova serie, anno 13, n. 151 (1962), pp. 52-54.
- 105 Cfr. F. ABBATE, *Storia dell'arte... Il Cinquecento*, Roma 2001, pp. 10-11, 337.
- 106 D. SALVATORE, *Dipinti d'influenza romana...*, 2002, pp. 135-143.
- 107 IDEM, "Fisionomie peruginesche", in *Assunzione della Vergine di Cristoforo Faffeo e bottega*, Salerno 2013, pp. 13-16.

La tavola di *Santa Barbara (olim Cecilia)* del Museo Diocesano di Palermo: la tecnica, la storia e il restauro per una possibile attribuzione a Cristoforo Faffeo

Mauro Sebastianelli

Collocazione	<i>Depositi</i> , Museo Diocesano, Palermo
Soggetto	<i>Santa Barbara (olim Cecilia)</i>
Oggetto	Dipinto a olio su tavola con cornice lignea dorata
Tecnica	Olio su supporto ligneo
Datazione	Ultimo quarto del XV secolo
Autore	Cristoforo Faffeo (attivo dal 1482 al 1506) (attr.)
Provenienza	Cattedrale di Palermo
N. inv. ente preposto	23 (scheda 41)
Formato	Rettangolare verticale
Misure	h: 211 cm; l: 132 cm, s: 3 cm (senza cornice) h: 232 cm; l: 152 cm; s: 16,5 cm (con cornice)

Uno studio multidisciplinare per la ricerca dell'autore

Il restauro del dipinto su tavola raffigurante *Santa Barbara* (più nota negli studi come *Cecilia*), databile all'ultimo quarto del XV secolo, temporaneamente conservato presso i depositi del Museo Diocesano di Palermo, è l'esempio emblematico di uno studio molto accurato e finalizzato alla ricerca critica e tecnico-scientifica per verificarne l'attribuzione¹. In passato, infatti, la tavola è stata oggetto di interesse da parte di molteplici studiosi i quali hanno ampiamente dibattuto sull'identità dell'autore senza giungere ad una proposta univoca; persino il soggetto della rappresentazione ha suscitato nel tempo alcune perplessità a causa della presenza di elementi iconografici ambigui (Fig. 1).

Dalla fine dell'Ottocento ad oggi gli storici dell'arte si sono divisi tra i possibili nomi di artisti locali da associare alla pregevole opera del Museo Diocesano per cui se ne vuole qui sintetizzare il quadro storico di riferimento: T. Pugliatti ricorda le più antiche attribuzioni ad Antonio Crescenzo, indicate alla fine dell'Ottocento, mentre la prima identificazione della Santa come opera del Quar-

tararo si deve a Gioacchino Di Marzo, il quale nel 1899 la confrontava con la tavola raffigurante i *Santi Pietro e Paolo*, oggi conservata presso la Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis di Palermo; la Pugliatti riporta anche i nomi di alcuni storici dell'arte che nei primi anni del Novecento mantenevano il Quarataro come artefice della tavola, non senza alcuni pareri discordanti da riferire alla metà del secolo. La stessa studiosa, così come M.C. Di Natale, indica una differente attribuzione del dipinto a Ni-



Fig. 1 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, *recto* prima dell'intervento di restauro.

colò da Pettineo proposta nel 1962 dallo storico dell'arte Raffaello Delogu, il quale identificava la figura come *Santa Barbara*, probabilmente per la presenza della torre alle spalle della santa. Pertanto, sulla base dei precedenti studi, T. Pugliatti preferisce mantenere un carattere di opera ibrida nella rappresentazione della tavola, con l'angelo musico quale tipico attributo iconografico della *Santa Cecilia* e la torre da associare invece a *Santa Barbara*; allo stesso modo ribadisce l'indeterminata attribuzione dell'opera, riferita ora a Crescenzo ora a Quartararo². Per ulteriori approfondimenti sulle vicende attributive relative al dipinto e sulla corretta iconografia si veda G. Travagliato, *infra*.

Le ragioni di tali incertezze potrebbero risiedere, come spesso accade, nella frammentarietà della documentazione antica e soprattutto nella condizione conservativa dei manufatti, spesso coinvolti da incaute puliture o da interventi invasivi del passato che ne interessano la forma e l'immagine; ciò rende arduo il compito di uno storico dell'arte che, in assenza di fonti certe, si cimenta nella ricerca di un'attribuzione esatta attraverso confronti iconografici e raffronti stilistici tra vari autori, spesso conosciuti solo da uno o due dipinti accertati e identificati talvolta con appellativi generici.

Non è poi da sottovalutare la natura stessa dell'opera in esame che, sia sul piano stilistico sia su quello tecnico, appare come un vero e proprio insieme di culture diverse, italiane e straniere, nonché quale espressione di una caratteristica che da sempre contraddistingue un contesto geografico particolare come il Meridione e che ne riflette un preciso momento storico: infatti nel Sud Italia, soprattutto in Sicilia, tra il Quattrocento e il Cinquecento la peculiarità della produzione artistica e della cultura in generale è proprio la compresenza di opere importate e di influenze esterne, spesso legate agli avvicendamenti politici, al susseguirsi delle dominazioni e agli scambi commerciali o culturali, che si fondono con la creatività e l'originalità dei maestri locali.

In questo senso il caso della tavola in questione è sicuramente un esempio simbolico di sinergia tra

le discipline che si intersecano positivamente per favorire la ricerca scientifica e aggiungere un'altra nota nel pentagramma della storia dell'arte e della tecnica artistica meridionale: si tratta infatti della dimostrazione di come il restauro, inteso quale intervento diretto sul manufatto, sia in realtà il punto culminante di una ricerca più complessa e variegata, che si muove liberamente tra le osservazioni tecniche, i pareri storico-artistici e i contributi delle indagini scientifiche. Certamente le operazioni dirette sono essenziali per il recupero dell'opera, per garantire la conservazione materica e la *trasmissione al futuro* del messaggio artistico, ma altrettanto importante è la ricerca che ne accompagna ogni fase. Pertanto la finalità del presente restauro è stata sia il recupero del prezioso manufatto sia lo studio dell'opera per approfondirne l'eventuale attribuzione anche sul piano tecnico.

Per il nostro capolavoro (che da questo momento chiameremo *Santa Barbara*), quindi, si è preferito mettere in atto un approccio di tipo multidisciplinare che ha coinvolto diverse professionalità, con formazione sia umanistica che scientifica. Si è pertanto condotto un attento studio preliminare con una ricca documentazione schedografica, fotografica (generale e di dettaglio, in formato digitale) e grafica, mediante l'elaborazione di rilievi e tavole tematiche specifiche per ciascun livello di analisi. La ricerca ha previsto la consultazione di materiale bibliografico di riferimento, fonti antiche, documenti d'archivio e letteratura recente, nonché la comparazione di immagini fotografiche storiche che mostrano l'evoluzione conservativa del dipinto in esame.

Si sono effettuati poi dei test scientifici di laboratorio e delle indagini multispettrali e sono state prese in considerazione analisi più complesse, di tipo sia non invasivo che microdistruttivo, per ottenere nuove informazioni e ricavare conferme alle osservazioni visive eseguite prima e durante l'intervento di restauro.

Nello specifico lo studio è stato condotto partendo dalla storica ipotesi che riferiva l'opera al pittore siciliano Riccardo Quartararo (Sciacca 1443 - Palermo 1506) ed è stato indirizzato prin-

cialmente ai materiali costitutivi e alle tecniche esecutive per un eventuale sostegno alla teoria più accreditata sull'autore; si è proceduto mediante una lettura analitica di tipo stratigrafico che ha portato ad un'indagine progressiva sul manufatto, dal supporto e dalla struttura di sostegno fino agli strati pittorici e alle finiture superficiali.

È stato effettuato un confronto dal punto di vista tecnico-scientifico con le altre opere attribuite con certezza all'artista e conservate presso la Galleria di Palazzo Abatellis per individuare dei punti di convergenza o delle possibili discordanze³. Pur non tralasciando le possibili implicazioni e le influenze originate, acquisite e maturate nei numerosi spostamenti del maestro siciliano nonché tramite gli scambi o i contatti con altri artisti nordici, l'analisi ha evidenziato l'assenza di significative sovrapposizioni tecniche che potessero sostenere l'ipotesi di partenza sulla paternità dell'opera.

Pertanto si è esteso il campo di indagine alla pittura del periodo soffermandosi in particolare sul contesto artistico e storico-geografico in cui Quarataro era validamente inserito: l'Italia tra il Quattrocento e il Cinquecento era animata da nuovi fermenti intellettuali e da personalità di grande spessore culturale che, anche attraverso reciproci e costanti intrecci con le correnti straniere, hanno dato origine ad una vera e propria svolta epocale in ogni ambito o sfaccettatura dell'espressione artistica.

In questo contesto emergono certamente le figure dei capiscuola del Rinascimento italiano ma lo stravolgimento culturale fu tale che non può essere ricondotto esclusivamente a voci soliste ma ad una manifestazione corale di gusti e tendenze che segnarono definitivamente il corso della storia. A partire dai grandi maestri i nuovi orientamenti si diffusero rapidamente grazie ad una fitta rete di interazioni tra i numerosi artisti locali che li traducevano nell'ambito territoriale, non sempre coincidente con il proprio contesto di origine.

In particolare la pittura meridionale del periodo manifestava svariati punti di contatto con la corrente di matrice umbro-laziale che vedeva ruotare una grande cerchia di artisti intorno alle personalità maggiori di Perugino, Pinturicchio e

Antoniazio Romano. Nel Lazio ad esempio spiccavano le figure di Lorenzo da Viterbo e Antonio Del Massaro detto "il Pastura", nell'Italia centro-meridionale emergeva il veronese Cristoforo Scacco, nelle Marche operavano Francesco da Tolentino e Lorenzo D'Alessandro detto "il Severinate", nell'area campana primeggiavano Cristoforo Faffeo e Andrea Sabatini da Salerno, mentre per la Sicilia si evidenziava il nome di Riccardo Quartararo⁴.

Occorre comunque precisare che il Meridione fu anche segnato dall'arrivo a Napoli nel 1442 del re di Spagna Alfonso d'Aragona che intensificò gli scambi politici e commerciali tra il Sud Italia, le Fiandre e le regioni iberiche, con evidenti conseguenze in ambito artistico e socio-culturale.

Tale contesto ha quindi sostenuto l'indagine sulle caratteristiche stilistiche e tecniche della *Santa Barbara* le quali effettivamente riprendono la pittura dei più rilevanti artisti dell'Italia centrale, a loro volta fortemente connessi ai grandi maestri del Rinascimento oltre che alle scuole catalano-spagnola e fiamminga. In definitiva, da quanto emerso dalle ricerche, la paternità del Quartararo per la tavola del Museo Diocesano è risultata piuttosto opinabile, in quanto la pellicola pittorica presenta una sequenza di velature, trasparenze e sfumature non sovrapponibili alla corposità delle pennellate pastose riscontrata in altre opere riferite all'artista siciliano; analogamente, non si sono ritrovate corrispondenze per quanto concerne altri dettagli tecnici e pittorici emersi in occasione del restauro qui presentato; al contrario, evidenti similitudini sono state invece individuate nel *modus operandi* di Cristoforo Faffeo (doc. Napoli 1489 - 1497) - in seguito alle sollecitazioni di Giovanni Travagliato -, già citato come altra figura vicina ai pittori dell'Italia centrale e in particolare del filone umbro-laziale di Pinturicchio e Antoniazio Romano grazie al caratteristico tratto del disegno, alla stesura cromatica limpida e vivace e alle singolari lumeggiature dorate⁵. Nonostante l'innegabile parallelismo tra i due autori, la tavola del Museo Diocesano di Palermo è apparsa quindi più associabile alle ombreggiature a tratteggio del disegno e della pellicola pittorica, alle incisioni, alle stesure fluide e sottili, alla costruzione calligrafica

dei profili marcati, delle anatomie e dei dettagli e in generale alla tecnica esecutiva del Faffeo piuttosto che a quella del Quartararo il quale, essendo siciliano, risentiva dell'influenza iberica in modo certamente più spiccato.

In merito alla *Santa Barbara* si è poi analizzato lo stato di conservazione, riconoscendo tutte le forme di alterazione presenti e soprattutto investigando le cause che hanno determinato il degrado: ciò ha portato alla valutazione esatta delle modalità e delle procedure da seguire nel restauro diretto e alla programmazione di una consona attività di conservazione preventiva e manutenzione ordinaria.

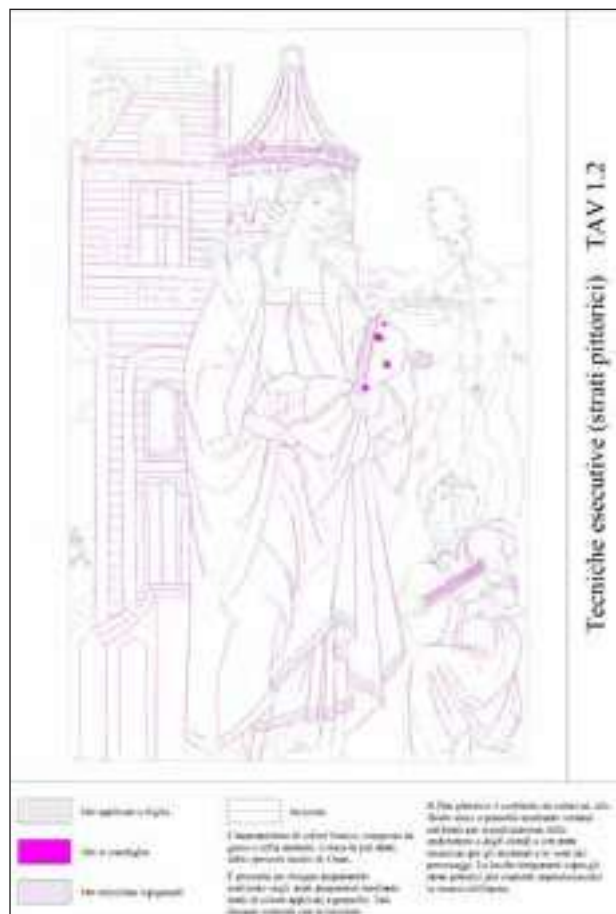
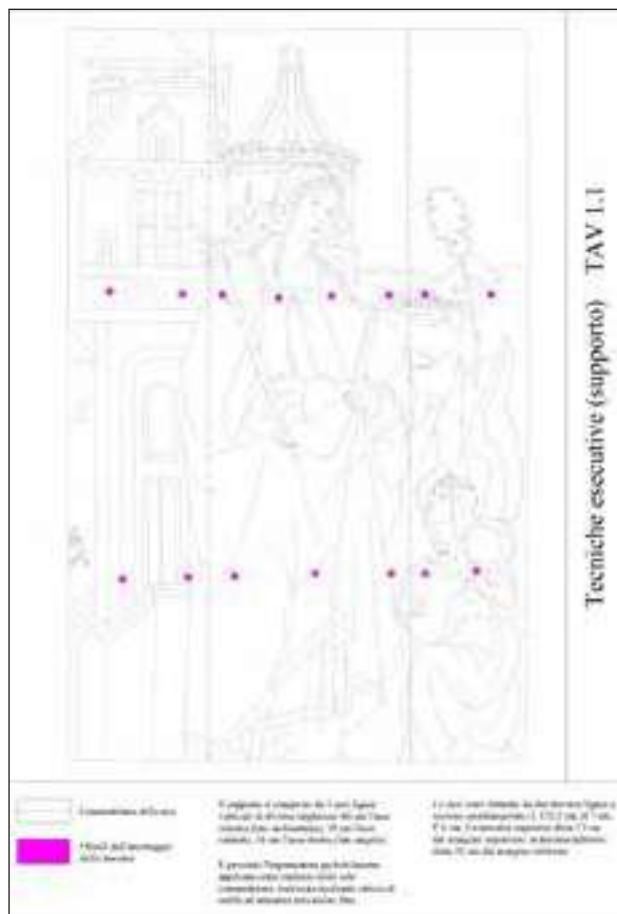
Una fase della ricerca degna di nota è quella relativa agli interventi precedenti, che in questo caso hanno segnato in modo determinante la storia stessa dell'opera e, in qualche modo, anche il suo stato di conservazione. L'individuazione dei trattamenti subiti in passato ha quindi fornito un valido supporto sia per lo studio della tavola e la programmazione dell'intervento conservativo, sia

per l'incremento delle conoscenze sulla storia della conservazione in Sicilia.

Infine, si è programmato ed eseguito un restauro adeguato al recupero delle peculiarità del manufatto, che ne rispettasse la preziosità e l'elevata qualità tecnica ma che considerasse al tempo stesso il vissuto dell'opera, testimonianza storica e illustre dell'evoluzione di un luogo e di un tempo.

Materiali costitutivi e tecniche esecutive

L'opera oggetto di studio è un dipinto di medio formato, rettangolare verticale, realizzato con la tecnica della pittura a olio su supporto ligneo, le cui misure complessive sono di 211 cm per l'altezza, 132 cm per la larghezza e 3 cm per lo spessore (TAVV. 1.1 - 1.2)⁶. La tavola raffigurante *Santa Barbara* e proveniente dalla Cattedrale di Palermo, pur non essendo datata e firmata o documentata con inequivocabile certezza, è stata precedente-



mente riferita al Quartararo ma trova oggi maggiori affinità con la pittura di Cristoforo Faffeo (vedi G. TRAVAGLIATO, *infra*).

Il capolavoro in esame è conservato presso i depositi del Museo Diocesano di Palermo con il numero di inventario 23 (scheda 41), in attesa di trovare una degna collocazione nel definitivo allestimento espositivo del museo, attualmente in fase di ultimazione.

Lo studio tecnico dell'opera ha previsto una lettura stratigrafica condotta mediante costanti raffronti tra la tavola di *Santa Barbara* e le opere sia di Quartararo che di altri artisti coevi con riferimento specifico a Faffeo.

Struttura di sostegno e supporto

Il dipinto è costituito da un supporto originale, a sezione rettangolare, probabilmente in legno di Latifoglia, della famiglia delle *Salicaceae*, appartenente al genere *Populus* sp. conosciuto con il nome comune di pioppo, così come ipotizzato dall'analisi visiva e al microscopio ottico della specie legnosa⁷. L'utilizzo di questo legno come supporto per il manufatto in esame risulta in perfetta coerenza con la tradizione italiana, in quanto è ormai ampiamente risaputo che la quasi totalità dei dipinti su tavola (circa il 90%) era realizzato da artisti e artigiani proprio con tale materiale, sia per la maggiore reperibilità delle specie sul territorio sia per le effettive buone caratteristiche di lavorabilità e discreta resistenza meccanica⁸. A conferma dell'ampia diffusione tra gli artisti dell'area centrale della penisola, il pioppo è stato riscontrato attraverso le osservazioni tecniche condotte per l'intervento di recupero sia dell'*Assunzione della Vergine*, realizzata nei primi anni del XVI secolo da Cristoforo Faffeo e aiuti, oggi custodita presso la Pinacoteca Provinciale di Salerno, sia della pala raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino* eseguita dallo stesso pittore nel 1489 e conservata nei depositi del Museo di Capodimonte⁹; la medesima specie lignea è stata identificata nell'ambito dello studio e del restauro delle tre tavole riferite al Pastura, raffiguranti la

Madonna con il Bambino e Angeli, *San Pietro* e *San Francesco* e databili tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, esposte presso il Museo Interdisciplinare Regionale Agostino Pepoli di Trapani¹⁰.

Sul verso della *Santa Barbara* sono stati riscontrati dei segni riconducibili a strumenti di lavorazione del legno che tuttavia sarebbero da riferire al parziale assottigliamento del supporto verificatosi in un momento successivo all'esecuzione dell'opera, per cui se ne rimanda la trattazione al paragrafo *Interventi precedenti*.

Così come osservato a luce visiva e radente il manufatto è composto dall'assemblaggio di tre assi verticali, di taglio tangenziale, caratterizzate da dimensioni differenti (Fig. 2): quella centrale, più ampia, misura 58 cm mentre le due laterali, di minore estensione, sono larghe rispettivamente 40



Fig. 2 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, *recto* osservato a luce radente: l'immagine rende riconoscibili le tre assi verticali che costituiscono il supporto della tavola.



Fig. 3 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, *verso*: l'immagine mostra la struttura di sostegno originale composta da due traverse lignee a sezione quadrangolare disposte orizzontalmente rispetto all'orientamento verticale del dipinto.



Fig. 4 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare a luce radente che mostra il sistema di vincolo (di tipo fisso) delle traverse lignee, incollate e inchiodate al supporto mediante chiodi metallici infissi dal *recto* e ribattuti sul *verso*.

cm (quella sinistra ad un'osservazione dal *recto*) e 34 cm (quella destra)¹¹. I tre elementi costitutivi sono vincolati tramite il sistema di incastro definito *a giunti vivi*, ovvero la più semplice ed antica tecnica di assemblaggio delle tavole basata sulla giustapposizione delle assi lignee, incollate tra loro mediante adesivi organici di origine animale o caseinato di calcio, frequente soprattutto per le tavole medievali¹²; inoltre, considerate le dimensioni del dipinto, è ragionevole ipotizzare la presenza di cavicchi lignei posti all'interno e inseriti lungo lo spessore delle assi in prossimità sia del centro che delle estremità. Tale assemblaggio è sostenuto dalla struttura di sostegno originale che fornisce un rinforzo alla giunzione delle tavole ed è costituita da due traverse orizzontali, presumibilmente in legno di pioppo, a sezione quadrangolare, le cui dimensioni sono di 132 cm in lunghezza, 7 cm in larghezza e 6 cm nello spessore; le due assi, disposte orizzontalmente rispetto all'orientamento verticale del dipinto, sono collocate sul *verso* e distano 73 cm dal margine superiore (la prima) e 50 cm da quello inferiore (la seconda). Le traverse sono applicate secondo un vincolo di tipo fisso, ovvero risultano accostate alla superficie del supporto, incollate e vincolate mediante chiodi metallici a sezione quadrata e fattura artigianale, 8 per l'asse superiore e 7 per quella inferiore, infissi dal *recto* e poi ribattuti sul *verso* (Figg. 3-4)¹³.

Sul dipinto non sono stati rintracciati chiari segni dell'antico sistema di ancoraggio ad un'eventuale parete espositiva né sul supporto né sulle traverse lignee; tuttavia risultano presenti alcuni elementi metallici a sezione quadrata e testa circolare piatta, di fattura artigianale, parzialmente infissi lungo i margini superiore e inferiore della tavola, la cui funzione è da ricondurre ad un sistema di collegamento dell'opera alla cornice originale o, con maggiore probabilità, ad un precedente ancoraggio del manufatto (Fig. 5)¹⁴.

Strati preparatori

La cura e la perizia manifestate dall'artista nella realizzazione dell'opera sono rintracciabili in

ogni livello di analisi del manufatto: infatti, così come già indicato per il supporto ligneo, anche per gli strati preparatori l'osservazione ravvicinata del dipinto connessa all'intervento di restauro ha reso possibile il riconoscimento di diverse stesure e di materiali differenziati che rivelano un'attenzione particolare nei confronti della resa tecnica ed estetica dell'opera e della conservazione futura.

La preparazione di un dipinto ha infatti il duplice ruolo di garantire il giusto grado di protezione sia al supporto sottostante sia alla delicata pellicola pittorica e di fornire una corretta base fisico-materica ed estetico-cromatica per la definitiva realizzazione dell'immagine, ovvero del mesaggio stesso dell'opera.

Pertanto, seppure si tratti di uno strato effettivamente "invisibile" all'osservatore, la meticolosa attenzione rivolta agli strati preparatori da parte dei trattatisti e delle fonti del passato non è stata trascurata per l'esecuzione della *Santa Barbara*. Per quanto concerne gli strati preparatori, infatti, la tavola del Museo Diocesano presenta un accorgimento tecnico del tutto conforme alla tradizione ma piuttosto raffinato: le lacune degli strati pittorici, in particolare tra l'asse centrale e quella sinistra, hanno infatti rivelato la presenza dell'*impannatura* esclusivamente in corrispondenza delle committiture (Fig. 6)¹⁵; in questo caso l'artista ha fatto uso di strisce di tessuto in fibra di lino, ad armatura *tela* e riduzione molto serrata, incollate mediante adesivi organici (colle animali)¹⁶.

Il dipinto presenta inoltre il caratteristico strato di *ammannitura*, ovvero la preparazione a base di solfato di calcio e colla animale di colore bianco stesa sull'intera superficie fino ad uno spessore medio di circa 1 mm, secondo applicazioni successive eseguite a pennello¹⁷: ancora una volta il pittore ha manifestato una discreta adesione alla tradizione realizzando uno strato preparatorio composto da un inerte e da un legante miscelati alle adeguate proporzioni. Inoltre rispetto alle complesse preparazioni medievali di epoca trecentesca descritte dal trattatista Cennino Cennini, in cui sono chiaramente distinguibili il *gesso grosso* e il *gesso sottile*, in questo caso la tavola risulta in linea



Fig. 5 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare di uno dei margini della tavola che mostra un chiodo metallico da ricondurre al sistema di raccordo con la cornice o ad un precedente ancoraggio.



Fig. 6 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare di una lacuna che lascia intravedere l'*impannatura* costituita da strisce di tela di lino ad armatura *tela* e riduzione molto serrata, applicate in corrispondenza delle committiture.



Fig. 7 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare ripreso a luce radente che mette in evidenza i segni del pennello impiegato per la stesura dello strato preparatorio bianco in tutte le direzioni.

con le opere più tarde del XV secolo di carattere specificatamente rinascimentale: lo strato preparatorio infatti appare più semplificato e ridotto nello spessore, sebbene ancora ottenuto da stesure sovrapposte applicate secondo tutte le direzioni, così come viene evidenziato dall'osservazione dei particolari a luce radente e delle stratigrafie relative ad alcuni frammenti pittorici (Fig. 7).

La natura della preparazione a base di gesso e adesivo organico di origine animale è stata ipotizzata sulla base delle indagini visive e successivamente confermata dall'analisi di Fluorescenza ai Raggi X (XRF) condotta sull'opera: da ciascun punto di misura (in totale 12) è risultata la presenza del Ca riconducibile al solfato di calcio, ovvero al gesso comunemente miscelato alla colla animale per la realizzazione della maggior parte delle preparazioni italiane (Tab. 1)¹⁸. Un'ulteriore verifica è stata fornita dall'analisi al Microscopio Elettronico a Scansione fornito di sonda per microanalisi chimica qualitativa e quantitativa con rivelatore a dispersione di energia (SEM-EDS)¹⁹: è stato osservato il campione SCQ04, prelevato da una lacuna del cielo sul margine destro in prossimità della chioma di un albero, il quale ha mostrato i picchi caratteristici della preparazione composta da gesso e colla animale (Fig. 8).

Dall'esame delle sezioni stratigrafiche, inoltre, è emersa la presenza di un'ulteriore stesura, per cui

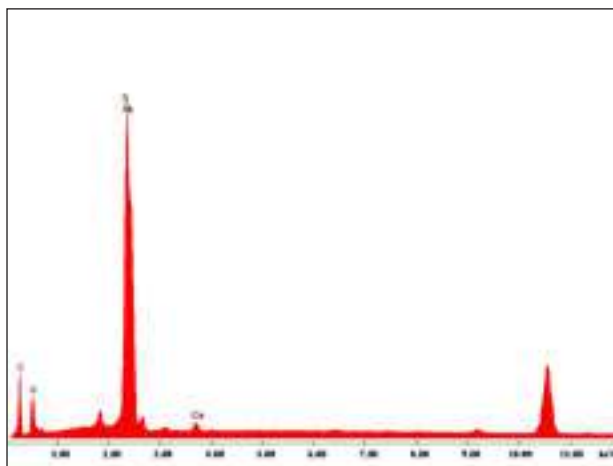


Fig. 8 – Spettro di analisi SEM-EDS del campione SCQ04 (area profonda) che mostra i picchi caratteristici della preparazione a base di solfato di calcio e colla animale.

si è approfondita l'indagine ricercando la caratteristica *imprimitura* oleosa mediante spot test; tale considerazione è scaturita dalla consapevolezza che sulle opere coeve non è inusuale ritrovare la sperimentazione da parte degli artisti nell'utilizzo dell'olio per la preparazione delle imprimiture, dal momento che proprio la fine del XV secolo rappresenta il momento di transizione per la tecnica esecutiva delle tavole dipinte, con il passaggio dalle tradizionali stesure a base di gesso o carbonato di calcio e colla a quelle composte da olio e inerti e/o pigmenti siccativi²⁰. Si è quindi eseguito il test sul campione SCQ08, prelevato da una lacuna in corrispondenza della campitura chiara della copertura della torre, attraverso ammonio idrossido concentrato e acqua ossigenata (80 vol.) per la ricerca di sostanze saponificabili riconducibili a leganti di natura oleosa: l'esito positivo della prova, riconoscibile dalla formazione della tipica effervescenza persistente, ha confermato la presenza di un ulteriore strato preparatorio in aggiunta alla stesura proteica, ovvero un'imprimitura oleosa di colore ocre chiaro e dallo spessore molto sottile (Fig. 9)²¹.

La sussistenza di tale strato può essere dovuta ad esigenze pratiche, legate alla necessità di limitare l'assorbimento del legante oleoso della pellicola pittorica da parte della preparazione, nonché a motivazioni di tipo estetico, connesse alla volontà di realizzare una base cromatica per le campiture so-

SEZIONI STRATIGRAFICHE E TEST MICROCHIMICI			
Nome campione	Descrizione	Punto di prelievo	Sezione / Spot test
SCQ02	Strati preparatori e pigmento azzurro cielo	<i>Recto</i> , margine superiore dell'asse centrale in prossimità della commettitura sinistra (architettura)	· Sezione stratigrafica
SCQ07	Strati preparatori e pigmento rosa veste angelo	<i>Recto</i> , veste dell'angelo in prossimità del margine inferiore, al di sotto del ginocchio	· Sezione stratigrafica
SCQ08	Strati preparatori e pigmento chiaro copertura torre	<i>Recto</i> , parte centrale della seconda (da sinistra) nervatura della copertura, al di sopra della grande lacuna	· Sezione stratigrafica · Spot test per sostanze saponificabili - <i>Reazione</i> : NH ₃ e H ₂ O ₂ - <i>Risultato</i> : effervescenza persistente - <i>Conclusione</i> : imprimitura oleosa
SCQ09	Strati preparatori e pigmento blu manto santa	<i>Recto</i> , parte superiore della lesione dell'asse centrale, in linea con la mano dell'angelo	· Sezione stratigrafica · Spot test per carbonati - <i>Reazione</i> : HCl - <i>Risultato</i> : effervescenza persistente - <i>Conclusione</i> : Azzurrite
SCQ11	Strati preparatori e pigmento rosso veste santa	<i>Recto</i> , margine di un foro di sfarfallamento sulla zona destra della porzione inferiore della veste	· Sezione stratigrafica · Spot test per sostanze saponificabili - <i>Reazione</i> : NH ₃ e H ₂ O ₂ - <i>Risultato</i> : effervescenza persistente - <i>Conclusione</i> : legante ad olio
SCQ18	Stratigrafia completa (dagli strati preparatori alla reintegrazione plastica)	<i>Recto</i> , commettitura sinistra, in corrispondenza della spalla della santa	· Sezione stratigrafica
ANALISI DI FLUORESCENZA AI RAGGI X (XRF)			
Punti di misura	Descrizione	Elementi principali identificati	Conclusioni
SCD	Colore rosso veste della santa	Ca, Fe, Cu, Zn, Hg, Pb, Sr	Preparazione di gesso e colla con colore di fondo ocre chiara e pigmento di cinabro in biacca
SCD1	Colore viola risolto manto della santa	Ca, Fe, Cu, Hg, Pb	Preparazione di gesso e colla con colore di fondo ocre chiara e pigmento di azzurrite e cinabro in biacca
SCD2	Colore blu manto della santa	Ca, Fe, Cu, Pb, Sr	Preparazione di gesso e colla con colore di fondo ocre chiara e pigmento di azzurrite in biacca
SCD3	Colore incarnato collo della santa	Ca, Fe, Hg, Pb	Preparazione di gesso e colla con colore di fondo ocre chiara e pigmento di cinabro in biacca
SCD4	Colore incarnato viso della santa	Ca, Fe, Hg, Pb	Preparazione di gesso e colla con colore di fondo ocre chiara e pigmento di cinabro in biacca
SCD5	Colore azzurro cuffietta della santa	Ca, Fe, Cu, Hg, Pb	Preparazione di gesso e colla con colore di fondo ocre chiara e pigmento di azzurrite in biacca e tracce di cinabro in biacca
SCD6	Colore blu cielo	Ca, Fe, Cu, Pb	Preparazione di gesso e colla con colore di fondo ocre chiara e pigmento di azzurrite in biacca
SCD7	Colore ocre liuto dell'angelo	Ca, Fe, Hg, Pb	Preparazione di gesso e colla con ocre chiara in biacca
SCD8	Colore veste dell'angelo	Ca, Fe, Cu, Pb	Preparazione di gesso e colla con ocre chiara e pigmento di azzurrite in biacca
SCD9	Colore giallo ala dell'angelo	Ca, Fe, Pb	Preparazione di gesso e colla con ocre chiara e pigmento di giallo di piombo
SCD10	Colore verde fondo	Ca, Fe, Cu, Pb	Preparazione di gesso e colla con ocre chiara e pigmento a base di rame
SCD11	Colore rosso ala dell'angelo	Ca, Fe, Cu, Hg, Pb	Preparazione di gesso e colla con colore di fondo ocre chiara e pigmento di cinabro in biacca con tracce di pigmento a base di rame

**MICROSCOPIA ELETTRONICA A SCANSIONE
CON SPETTROSCOPIA A DISPERSIONE DI ENERGIA (SEM-EDS)**

Nome campione	Elementi principali identificati (% in peso)											
	C	O	Mg	Al	Si	P	S	Cl	K	Ca	Fe	Pb
SCQ04	35.72	12.66	---	---	---	---	1.95	---	---	0.75	---	48.92
<i>Ammannitura</i>	<i>Interpretazione: strato preparatorio (ammannitura) a base di gesso (solfato di calcio) e adesivo organico di origine animale</i>											
<i>Ammannitura e imprimitura</i>	62.94	21.41	0.38	0.18	---	---	3.93	---	0.14	9.26	0.18	1.58
<i>Imprimitura e pellicola pittorica</i>	<i>Interpretazione: ammannitura costituita da gesso e colla animale e imprimitura composta da Biacca (siccativo) e pigmenti a base di ferro (Terre e Ocre)</i>											
<i>Imprimitura e pellicola pittorica</i>	51.02	21.40	0.51	0.44	4.47	0.53	0.79	0.18	0.50	13.37	1.17	5.62
<i>Imprimitura e pellicola pittorica</i>	<i>Interpretazione: imprimitura e pellicola pittorica a base di Biacca e pigmenti a base di ferro (Terre e Ocre)</i>											

INDAGINI MULTISPETTRALI

Analisi	Frames													
<ul style="list-style-type: none"> · Riflettografia infrarossa - IR1: 750 nm - 950 nm - IR2: 950 nm - 1150 nm · Infrarosso in falso colore FCIR1 · Visibile B/N · Visibile RGB - RGB: 400 nm - 700 nm · Fluorescenza ultravioletta UVFLU - UV: 365 nm 	r3c4			r2c4				r1c4						
	r2c3				r1c3									
	r2c2				r1c2									
	r2c1				r1c1									
r3c3 r3c2 r3c1														

**SPETTROSCOPIA INFRAROSSA
IN RIFLETTANZA TOTALE ATTENUATA (FTIR-ATR)**

Nome campione	Descrizione	Punto di prelievo	Risultato	Conclusioni
SCQ25	Stuccatura di profondità	<i>Recto</i> , lacuna della copertura della torre	2919/2850 cm ⁻¹ 1735 cm ⁻¹ 1473/1462 cm ⁻¹ 1168 cm ⁻¹ 731/719 cm ⁻¹	Cera d'api
SCQ26	Stuccatura di profondità	<i>Recto</i> , commettitura sinistra, in prossimità del margine inferiore	2919/2850 cm ⁻¹ 1735 cm ⁻¹ 1473/1462 cm ⁻¹ 1168 cm ⁻¹ 731/719 cm ⁻¹	Cera d'api

prastanti²². Dall'indagine XRF del dipinto e dall'analisi al SEM-EDS del campione SCQ04 è emerso che l'imprimitura, di colore ocre chiara, presenta una composizione a base di Biacca come siccativo e pigmenti a base di ferro come le Terre e le Ocre.

La tecnica esecutiva dell'autore del dipinto ha mostrato una notevole attenzione nei confronti del disegno preparatorio il quale è apparso molto curato nella definizione dei dettagli e differenziato nelle modalità di realizzazione in base ad esigenze specifiche. Così come suggerito dai principali trat-

tati dell'epoca, in questo caso infatti il disegno preparatorio rappresenta il primo atto creativo dell'autore e costituisce un vero e proprio abbozzo della rappresentazione nel suo complesso, fornendo così all'artista una guida da seguire accuratamente nella successiva fase pittorica.

Sulla tavola di *Santa Barbara* sono state individuate diverse tipologie di disegno preparatorio contraddistinte dall'utilizzo di materiali e strumenti differenti in relazione alle specifiche necessità del pittore: le tracce sono individuabili

li sull'intera superficie e testimoniano la volontà dell'esecutore di delineare in modo dettagliato anche i particolari più minuti della composizione, definendo già nella fase preliminare la prospettiva, le luci e le ombreggiature.

Attraverso l'analisi e la descrizione puntuale del disegno è possibile quindi comprendere a fondo la tecnica dell'artista e seguire la graduale costruzione dell'immagine, dalla sua prima ideazione alla stesura delle ultime finiture pittoriche.

In un primo momento, direttamente sull'*imprimatura* oleosa di colore chiaro, il pittore ha predisposto la struttura della scena eseguendo un disegno semplice ma completo, ottenuto a pennello facendo uso di un inchiostro a base di carbone, quindi probabilmente di pigmento Nero fumo o Nero d'ossa stemperato in leganti organici. La natura di questo disegno, visibile attraverso un'attenta osservazione della superficie pittorica, è stata confermata da un'analisi non invasiva condotta sul dipinto, ovvero la riflettografia ai raggi infrarossi²³; l'utilizzo del carbone, infatti, rende possibile la lettura ai raggi infrarossi del disegno, che al contrario risulterebbe invisibile con tale tecnica di indagine se fosse composto da pigmenti bruni a base di ossidi di ferro, come ad esempio le Terre. Inoltre la modalità di realizzazione di questo primo disegno, con una stesura a pennello, è stata verificata dall'analisi in riflettografia IR: nel particolare della balaustra visibile nell'angolo inferiore sinistro, ad esempio, è possibile riconoscere dei tratti irregolari e differenziati nello spessore, a testimonianza dell'utilizzo del pennello come strumento di lavorazione; più specificatamente laddove il pittore si è soffermato a lungo nella definizione del dettaglio i segni appaiono più spessi, dal momento che il pennello impiegato era maggiormente carico di colore a inchiostro, mentre nelle linee più lunghe il tratto risulta meno deciso e definito, riducendosi progressivamente nello spessore (Fig. 10).

In aggiunta all'indagine riflettografica, questa prima tipologia di disegno preparatorio è stata rintracciata dall'osservazione di alcune piccole lacune della pellicola pittorica che lasciavano intravedere la stesura sottostante ed è risultata visibile anche



Fig. 9 – Sezione stratigrafica del campione SCQ08 sottoposto ad uno spot test finalizzato alla ricerca delle sostanze saponificabili; la formazione di un'effervescenza persistente attesta l'esito positivo della prova e quindi la presenza di un'*imprimatura* oleosa.



Fig. 10 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare della balaustra osservato tramite riflettografia infrarossa (IR2 950 nm - 1150 nm): è possibile riconoscere il disegno preparatorio realizzato a pennello con inchiostro a base di carbone, il cui tratto risulta irregolare con ispessimenti dei segni grafici localizzati solo in certi punti.

attraverso la trasparenza delle velature di colore, a testimonianza dell'importanza attribuita alla composizione grafica del dipinto. L'autore ha così dapprima definito la rappresentazione generale dell'immagine, soffermandosi poi su alcuni det-



Fig. 11 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, dettaglio della mano di Santa Cecilia che evidenzia il primo disegno dipinto in corrispondenza del profilo.



Fig. 12 – Riccardo Quartararo, *Santi Pietro e Paolo*, 1494, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis (*Sala del Quartararo*), Palermo, particolare della mano di San Paolo in cui il disegno preparatorio emerge solo su un lato delle dita.

tagli e delineando numerosi particolari come le pieghe delle vesti, i volti dei personaggi e le ombreggiature; il disegno infatti risulta molto accurato con linee che seguono perfettamente le figure in ogni dettaglio anatomico, nei panneggi, nei particolari delle architetture, rivelando da parte dell'artista un interesse molto pronunciato nei confronti di questa fase esecutiva²⁴.

Come già accennato l'analisi della tecnica esecutiva del capolavoro di *Santa Barbara* ha previsto il confronto con opere coeve e analoghe soffermandosi in modo specifico sul disegno preparatorio, nella consapevolezza che il tratto grafico costituisca un elemento distintivo della personalità dell'artista. In un primo momento ci si è riferiti ai dipinti attribuiti a Riccardo Quartararo e conservati presso la *Sala del Quartararo* della Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis di Palermo: si tratta di tre manufatti che hanno per soggetto l'*Incoronazione della Vergine* (seconda metà del XV secolo), i *Santi Pietro e Paolo* (1494) e *Santa Rosalia ai piedi della icone della Vergine (ante 1507)*.

Dal momento che si è riscontrata un'assenza quasi totale del disegno dipinto, percepibile solo sui particolari delle mani (soprattutto per la tavola con i *Santi Pietro e Paolo* e, in misura minore, per quella con l'*Incoronazione della Vergine*), si è estesa la ricerca ad altre opere coeve.

Infatti l'attenzione alla definizione generale dell'immagine mediante un primo disegno realizzato a pennello risulta tipica della corrente pittorica di matrice umbro-laziale: a partire dai capolavori del Perugino fino alle composizioni del viterbese Antonio Del Massaro e del campano Cristoforo Faffeo, diverse sono le testimonianze di un abbondante utilizzo del tratto grafico propedeutico alla resa finale²⁵.

Il Faffeo in particolare si è rivelato un pittore molto interessato alla prima costruzione della rappresentazione tramite il disegno dipinto, come ha dimostrato l'osservazione ravvicinata di alcuni dettagli della *Madonna in trono con il Bambino* del Museo di Capodimonte: attraverso la trasparenza della pellicola pittorica, soprattutto sulle campiture chiare degli incarnati e del trono, è possibile scorge-

re distintamente il profilo delle figure, riconoscibile dal tratto nero-blu che delimita le sagome; analogamente alla *Santa Barbara* anche in questo caso il disegno non si limita ai contorni generali ma definisce ogni dettaglio, come le labbra, gli occhi e le mani sia della Vergine che del Bambino e persino il decoro laterale del trono, il quale tra l'altro appare del tutto sovrapponibile alla copertura della torre presente alle spalle della santa nella tavola del Museo Diocesano di Palermo (Figg. 11-15). Lo stesso disegno nero-violaceo appare su un'altra opera del Faffeo, ovvero il trittico raffigurante *San Michele Arcangelo tra i santi Giovanni Battista e Giacomo* (nella lunetta la *Madonna con il Bambino tra i santi Luca e Matteo*), datato 1495 e conservato presso la Cattedrale di San Paolo di Aversa²⁶: ancora una volta tale caratteristica tecnica può essere individuata maggiormente in corrispondenza dei particolari anatomici delle mani e dei volti.

Una volta eseguito il primo disegno, il pittore della *Santa Barbara* ha scelto di rinforzarne il tratto distinguendo la tecnica impiegata in rapporto alla zona da campire successivamente; egli ha così dimostrato di possedere l'abilità di un vero maestro, capace di prevedere il comportamento dei materiali e di pianificare la realizzazione di un'opera complessa ma curata in ogni dettaglio già dalla fase iniziale di elaborazione dell'idea.

Sulle aree da dipingere con colori di tonalità scura o con pigmenti molto compatti e coprenti, il disegno infatti sarebbe stato occultato dalla stesura pittorica, con la conseguente perdita di ogni riferimento per la definizione di un'immagine corretta e ben proporzionata. Con tale presupposto si può comprendere la presenza di una seconda tipologia di disegno, il quale è stato riconosciuto a luce sia diffusa che radente e ulteriormente messo in evidenza con le riprese ai raggi infrarossi; in questo caso il tratto grafico consiste in linee incise eseguite a mano libera tramite l'utilizzo di punte metalliche o attraverso l'ausilio di strumenti di precisione quali i regoli (Figg. 16-18): tali incisioni dirette risultano piuttosto abbondanti così da formare un disegno molto dettagliato e particolareggiato, come messo in evidenza dalla definizione puntuale



Fig. 13 – Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono con il Bambino*, 1489, Museo di Capodimonte (*Deposit*), Napoli, dettaglio della mano della Vergine che mette in luce il disegno preparatorio dipinto sul profilo, riconoscibile dal caratteristico tratto nero-blu.



Fig. 14 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, immagine a luce radente relativa alla copertura della torre alle spalle della santa.



Fig. 15 – Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono con il Bambino*, 1489, Museo di Capodimonte (*Deposit*), Napoli, particolare di un decoro del trono, analogo alla copertura della torre visibile sul dipinto del Museo Diocesano, in cui si osserva il caratteristico disegno preparatorio dipinto a pannello.



Fig. 16 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, dettaglio della veste della santa osservato mediante riflettografia infrarossa (IR2 950 nm - 1150 nm) in cui si può distinguere la definizione del primo disegno preparatorio, soprattutto in corrispondenza delle pieghe, nonché le incisioni a mano libera corrispondenti alla seconda tipologia di tratto grafico.



Fig. 17 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, ripresa ravvicinata che mette in evidenza la linea del disegno inciso a mano libera lungo il profilo di una piega del manto indossato dalla santa.

di tutte le pieghe dei panneggi relativi alla veste e al manto della santa, probabilmente effettuati a mano libera²⁷; analogamente le linee impresse direttamente sullo strato preparatorio forniscono una guida esatta per la realizzazione dell'architettura in corrispondenza della torre (effettuata tramite regoli), formando una vera e propria griglia per l'esecuzione dei mattoni rossi.

Le opere di Palazzo Abatellis hanno effettivamente mostrato la presenza di incisioni dirette eseguite a mano libera o con strumenti di precisione ma esse sono risultate alquanto limitate così da non sostenere la storica attribuzione della tavola oggetto del presente studio e restauro: le sporadiche linee incise sono presenti, ad esempio, solo lungo i profili esterni dei panneggi sulle tavole con *Santa Rosalia ai piedi della icone della Vergine*, i *Santi Pietro e Paolo* e maggiormente su quella con *l'Incoronazione della Vergine*, a testimonianza di come il pittore abbia suddiviso gli spazi generali con l'incisione per poi affidarsi alla fase pittorica con colori corposi per la costruzione completa dell'immagine (Figg. 19-21).

Al contrario si è riscontrato un significativo uso del disegno inciso nei dipinti dell'area culturale presa in esame (Figg. 22-25): in particolare nelle composizioni di Cristoforo Faffeo è evidente la corrispondenza con la *Santa Barbara* in merito alle incisioni del disegno su determinati dettagli figurativi, in cui si alternano efficacemente il tratto a mano libera e quello coadiuvato da regoli; esempi in questo senso sono ancora i dipinti raffiguranti la *Madonna in trono con il Bambino* del Museo di Capodimonte e *San Michele Arcangelo tra i santi Giovanni Battista e Giacomo* della Cattedrale di Aversa: per il primo vi sono ad esempio delle incisioni lineari, eseguite con regoli, in corrispondenza del trono nonché quelle eseguite a mano libera per le veste rossa e il manto blu della Vergine; per il secondo risultano molto abbondanti le linee incise a mano in corrispondenza delle vesti del San Michele e dei due santi che lo affiancano²⁸.

Una curiosa riprova dell'affinità tra la tecnica della tavola del Museo Diocesano e la mano Faffeo è fornita da un particolare del dipinto in esame in



Fig. 18 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, immagine a luce radente che rende visibili le incisioni effettuate tramite regoli in corrispondenza della balaustra.



Fig. 19 – Riccardo Quartararo e aiuto, *Santa Rosalia ai piedi della icone della Vergine*, ante 1507, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo, particolare di Santa Rosalia che mostra le limitate incisioni lungo i profili principali della figura.



Fig. 20 – Riccardo Quartararo (attr.), *Incoronazione della Vergine*, seconda metà del XV secolo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo, immagine del volto di Cristo ripreso a luce radente: si può osservare la quasi completa assenza del disegno inciso, ad eccezione dei contorni esterni in cui tra l'altro sono evidenti gli spessori delle pennellate corpose.



Fig. 21 – Riccardo Quartararo (attr.), *Incoronazione della Vergine*, seconda metà del XV secolo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo, dettaglio della corona posta sul capo della Vergine ripreso a luce radente che mette in evidenza la qualità della resa formale affidata in massima parte alla pellicola pittorica e limitatamente alle incisioni in corrispondenza della mano.

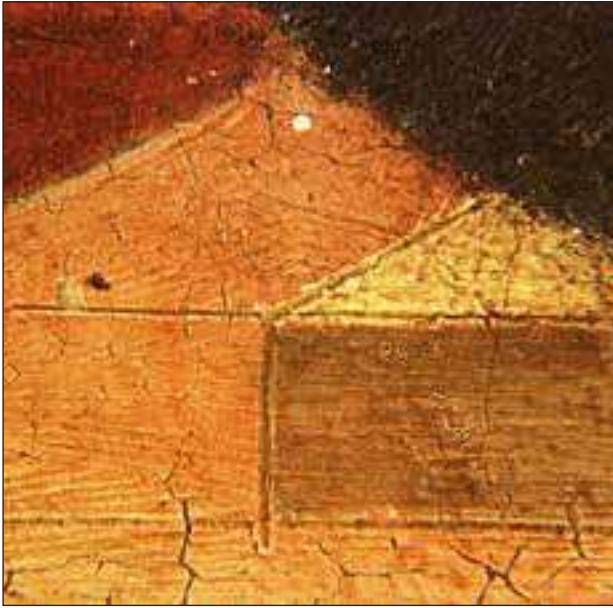


Fig. 22 – Antonio Del Massaro detto “il Pastura”, *Madonna con il Bambino e Angeli*, Fine XV - Inizi XVI secolo, Museo Interdisciplinare Regionale Agostino Pepoli, Trapani, dettaglio macro del disegno preparatorio ad incisione effettuato mediante una punta metallica ed un regolo.



Fig. 23 – Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono con il Bambino*, 1489, Museo di Capodimonte, Napoli, dettaglio del trono ripreso a luce radente in cui sono riconoscibili le linee di incisione eseguite mediante regoli.

cui il disegno preparatorio risulta assente (Fig. 26): sul paesaggio di fondo visibile sulle aree laterali della scena, soprattutto sul margine destro, non sono presenti i segni delle incisioni e appaiono anche molto limitati quelli del preliminare riferimento a inchiostro, a testimonianza di come l'artista abbia eseguito questa zona della composizione in massima parte direttamente con le campiture cromatiche, così come riscontrato nell'*Assunzione della Vergine* di Salerno nonché nella tavola con l'*Adorazione dei pastori* di Santa Maria Maggiore a Novi Velia (1497) che attingono ai modelli umbri di riferimento per il Faffeo, come ad esempio l'affresco del Pinturicchio per la Cappella della Rovere della basilica di Santa Maria del Popolo a Roma (fine XV secolo)²⁹.

In ogni caso la ricercatezza nel disegno della tavola di *Santa Barbara* rappresenta una testimonianza della perizia dell'autore il quale, nono-



Fig. 24 – Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono con il Bambino*, 1489, Museo di Capodimonte, Napoli, immagine a luce radente di un particolare del trono in cui è possibile notare una lieve modifica tra le incisioni del disegno (visibili come linee orizzontali) e la resa definitiva dell'immagine.



Fig. 25 – Cristoforo Faffeo, *San Michele Arcangelo tra i santi Giovanni Battista e Giacomo*, 1495, Cattedrale di San Paolo, Aversa (CE), particolare del panneggio di San Giovanni Battista in cui è riconoscibile l'incisione eseguita a mano libera lungo il profilo.

stante goda di una fama più ridotta rispetto ai maestri dei quali si fa interprete, può comunque classificarsi come un abilissimo artista e distinguersi da altri pittori locali le cui qualità tecniche risultano meno pronunciate; egli infatti mostra grande intelligenza e capacità creativa ed espressiva e a tali virtù si deve aggiungere la volontà di mantenere una formazione sempre aggiornata nonché la tendenza costante a seguire le novità provenienti dall'esterno e i mutamenti delle correnti artistiche³⁰.

In merito al dipinto in esame, se per i colori scuri l'autore ha rinforzato le linee sicure dei panneggi e della torre con le incisioni dirette, per le aree da campire con tonalità chiare e stesure molto fluide e diluite la tecnica del disegno è stata ulteriormente differenziata. In seguito alla prima composizione a inchiostro, in cui sono state indicate le forme di massima, per alcune zone e in particolare per i personaggi l'artista ha realizzato



Fig. 26 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, dettaglio del paesaggio sul lato destro osservato mediante riflettografia infrarossa (IR2 950 nm - 1150 nm) in cui si osserva l'assenza del disegno preparatorio.

dei segni e delle ombreggiature, sia per definirne i dettagli sia per conferire un notevole volume e una suggestiva tridimensionalità alle figure; in questo caso il dipinto presenta numerosi tratti paralleli, in corrispondenza delle ombre e dei dettagli, che rendono il disegno molto grafico e puntuale, quasi paragonabile a quello ottenuto dalle matrici incise.

Questa tipologia di disegno a tratteggio, così singolare e al tempo stesso molto efficace nella resa complessiva della verosimiglianza dell'immagine, è stata individuata su aree significative della composizione quali gli incarnati delle mani e soprattutto dei volti della santa e dell'angelo, ma non sull'architettura dove sono invece visibili le già menzionate incisioni (Figg. 27-28)³¹. Significative sovrapposizioni di questa tecnica possono essere ritrovate nelle rappresentazioni del Faffeo che a sua volta può averla assimilata dal maestro Pinturicchio: il disegno a tratteggio, infatti, si ritrova nelle due opere di Napoli e Aversa, per la definizione degli incarnati e in particolare del Bambino e della Vergine nella *Madonna in trono con il Bambino* del Museo di Capodimonte (Figg. 29-30). Come già accennato tale tecnica costruttiva della raffigurazione, in cui una parte significativa della resa estetica dell'anatomia è affidata al disegno a tratteggio, può essere stata ricavata dal Faffeo dalla conoscenza delle opere del caposcuola Pinturicchio, dal momento che la procedura è sta-



Fig. 27 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare dell'angelo che mette in evidenza il singolare disegno a tratteggio impiegato dall'artista per definire l'ombreggiatura sul collo.



Fig. 28 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare del volto della Santa Cecilia che mostra il disegno a tratteggio.

ta identificata anche nella tavola con la *Madonna con il Bambino, due angeli e il donatore* della Pinacoteca Civica “P. Tacchi Venturi” di San Severino Marche. Un ulteriore esempio notevole delle reciproche influenze tra i pittori dell'Italia centrale è il Polittico con la *Madonna con Bambino e Santi* (1496) realizzato da Lorenzo D'Alessandro detto “il Severinate” per la chiesa di San Francesco a Serrapetrona: il manufatto presenta il medesimo tratteggio sugli incarnati dei personaggi effigiati, soprattutto sugli arti e sui volti visibili sulla cimasa con *Cristo morto sorretto da angeli* (Fig. 31).

In linea con quanto già segnalato per le incisioni, le tavole della Galleria di Palazzo Abatellis, attribuite al Quartararo e indagate ai fini della presente ricerca, non hanno mostrato tracce di questa singolare grafica preparatoria a testimonianza di come l'artista siciliano, pur essendo vicino al filone umbro-laziale, fosse talvolta orientato in modo specifico verso le diverse influenze stilistiche dell'area mediterranea: in questi esempi, infatti, l'artista siciliano mostra di preferire le campiture corpose e la sovrapposizione delle ombre a livello della pellicola pittorica per rendere efficacemente l'eleganza e la verosimiglianza delle forme o la profondità delle figure rappresentate. Pertanto tale caratteristica costituisce uno degli aspetti più caratterizzanti per l'autore della *Santa Barbara* nonché uno degli elementi di maggiore distinzione tra il pittore campano Faffeo e il siciliano Quartararo³².

Analogamente a quello preliminare a inchiostro, anche il disegno a tratteggio della tavola in esame è realizzato a pennello, come è possibile riscontrare soprattutto nei dettagli anatomici dei volti; una particolarità è rappresentata dalle vesti rosse sia della santa che dell'angelo dal momento che, come si dirà in seguito, il disegno è ripreso con un tratteggio simile, in questo caso realizzato facendo uso di lacche. Tuttavia, ancora sul piano del disegno sottostante, un'ulteriore similitudine tra l'opera qui indagata e la procedura esecutiva di Cristoforo Faffeo è stata identificata nel trittico con *San Michele Arcangelo tra i santi Giovanni Battista e Giacomo* di Aversa: in questo



Fig. 29 – Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono con il Bambino*, 1489, Museo di Capodimonte, Napoli, immagine del volto della Vergine in cui si può riconoscere il disegno preparatorio in corrispondenza dell'incarnato.



Fig. 30 – Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono con il Bambino*, 1489, Museo di Capodimonte, Napoli, dettaglio del volto del Bambino che mette in evidenza il disegno a tratteggio utilizzato per enfatizzare le ombreggiature.



Fig. 31 – Lorenzo D'Alessandro detto "il Severinate", *Madonna con Bambino e Santi*, 1496, Chiesa di San Francesco, Serrapetrona (MC), particolare della cimasa raffigurante *Cristo morto sorretto da angeli* caratterizzato dal disegno a tratteggio.

caso il dettaglio più evidente è offerto dalla veste rossa del santo visibile sulla destra, in cui ogni piega presenta la caratteristica ombreggiatura a tratti paralleli (Figg. 32-34).

Infine sulla tavola del Museo Diocesano una quarta tipologia di tratto differenziato è risultata più localizzata e ancora una volta ha avuto lo scopo non solo di rafforzare il disegno preliminare a carboncino ma anche di partecipare attivamente alla resa finale della costruzione pittorica: sulle zone in ombra della veste rossa indossata dalla santa, specificatamente in prossimità dei piedi, è stata riscontrata la stesura dell'inchiostro in una campitura uniforme, ben distinta dal più definito tratteggio; tale disegno si presenta come una campitura scura di colore nero paragonabile ad una vera e propria acquarellatura sia nell'effetto visivo che nella tecnica esecutiva. La trasparenza della stesura pittorica soprastante e del legante oleoso ha infatti permesso all'artista di sfruttare tale traccia



Fig. 32 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, ripresa in riflettografia infrarossa (IR1 750 nm - 950 nm) in cui si osserva l'ombreggiatura a tratteggio relativo al disegno preparatorio realizzato per la veste dell'angelo.



Fig. 33 – Cristoforo Faffeo, *San Michele Arcangelo tra i santi Giovanni Battista e Giacomo*, 1495, Cattedrale di San Paolo, Aversa, particolare della veste del San Giacomo in cui è evidente il disegno a tratti paralleli impiegato per definire le ombre delle pieghe.



Fig. 34 – Riccardo Quartararo, *Santi Pietro e Paolo*, 1494, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo, dettaglio della veste di San Paolo: è possibile notare come l'artista si sia affidato alle pennellate corpose della pellicola pittorica per la resa formale delle ombre relative al panneggio.

per realizzare le ombre, limitandosi a riprendere cromaticamente queste campiture eseguite con inchiostro scuro già nella fase preparatoria.

In conclusione si può quindi affermare che sulla tavola dipinta raffigurante *Santa Barbara* sono presenti ben quattro tratti grafici, distinti nella funzione e differenziati nella tecnica, da non intendersi però come quattro disegni preparatori a tutti gli effetti ma solo come segni diversi di un'unica composizione. Di conseguenza ciò che appare rilevante e degno di nota è la compresenza di una ricca varietà di tratti, che testimoniano la competenza dell'autore e l'elevato livello di esecuzione tecnica. In aggiunta alla perizia nella concreta fase operativa, la tipologia di disegno dimostra anche una discreta cultura dell'artista, il quale era consapevole della tradizione tramandata di bottega in bottega non solo attraverso l'esperienza empirica ma anche mediante la lettura delle fonti scritte, come i trattati e i manuali di epoca immediata-

mente precedente. Una variante analoga ma più semplificata di tale procedura, infatti, era già stata suggerita nel Medioevo da Cennino Cennini il quale così si esprimeva: «[...] ma vuolsi leghare il carbone a una channuccia, over bacchetta, acciò che stia di lungi dalla figura, ché molto ti giova in nel comporre. E abbi una penna apresso, ché quando alchuno tratto non ti venissi ben fatto, che choi peli della detta penna possi torlo via e ridisegnarlo. Et disegna con leggier mano, e quivi aombra le pieghe e i visi chome faciessi col pennello o cchome faciessi con la penna che si disegna, a modo si peneg<i>asse. Quando ài compiuto di disegniare la tua fighura [...] lasciala stare per alchuno dì [...] Quando a tte pare stia presso di bene [...] staendo la fi[g]ura bene, abbi la detta penna, e a pocho a pocho fregbandola su per lo disegno [...] E ttogli [...] mezo d'acqua chiara e alchune ghocciole d'inchiostro; e cchon uno pennelletto di vario puntìo, va' rafermando tutto il tuo disegno. Poi abbi un mazetto delle dette penne, e spaza per tutto il disegno del carbone. Poi abbi un' acquerella del detto inchiostro, e con pennello mozetto di vario va' aombrando alchuna piegha e alchuna ombra nel viso. [...]»³³.

Pellicola pittorica

La fine del XV e gli inizi del XVI secolo rappresentano un periodo storico di intense sperimentazioni da parte degli artisti, soprattutto per quanto riguarda la tecnica di realizzazione delle preparazioni e delle pellicole pittoriche; il maggiore elemento di interesse da parte dei pittori e maestri dell'epoca è costituito dal legante oleoso che, rispetto alla tempera ad uovo, possiede delle specifiche proprietà filmogene, di trasparenza e luminosità che conferiscono alla pittura un carattere assolutamente peculiare³⁴. Tale aspetto ha certamente suscitato negli artisti una notevole volontà di sperimentarne l'utilizzo e le possibili combinazioni, così da ottenere effetti cromatici sempre innovativi e caratteristici. Pertanto la tavola del Museo Diocesano di Palermo, databile

all'ultimo quarto del XV secolo, rientra perfettamente in questo momento storico di grande fermento sul piano artistico e figurativo: la tecnica pittorica individuata è infatti quella dell'olio su supporto ligneo, in cui i pigmenti (prevalentemente inorganici ma con ricca presenza anche di quelli organici) sono stemperati in un *medium* di natura oleosa.

La presenza dell'olio come legante, ipotizzata sulla base delle caratteristiche tecniche e delle tipiche forme di alterazione, è stata confermata da un test microchimico effettuato sul campione SCQ11, prelevato da una lacuna in corrispondenza della veste rossa della santa: come già indicato per l'imprimitura la formazione di un'effervescenza persistente in risposta alla reazione con ammonio idrossido concentrato e acqua ossigenata (80 vol.) ha accertato l'esito positivo del test e, di conseguenza, l'utilizzo del *medium* oleoso nella pittura in esame (Fig. 35).

A riprova di come il passaggio dalla tecnica a tempera alla pittura ad olio sia stato progressivo e graduale e di come molteplici siano le varianti ottenute, si può ricordare ancora una volta l'opera



Fig. 35 – Sezione stratigrafica del campione SCQ11 sottoposto ad un test microchimico per verificare la presenza del legante oleoso: l'esito positivo dell'analisi ha confermato l'utilizzo dell'olio come *medium* della pellicola pittorica.

del Faffeo conservata alla Pinacoteca di Salerno: le analisi FT-IR hanno infatti evidenziato l'utilizzo del tuorlo d'uovo come legante principale, misto a colla animale, olio e resine vegetali (terpeniche) come la coppale al fine di comporre la cosiddetta tempera grassa³⁵. Per la *Madonna in trono con il Bambino* di Napoli, invece, la scheda di restauro segnala l'esclusiva pittura a tempera come tecnica esecutiva.

L'esame delle sezioni stratigrafiche relative ad alcuni campioni rappresentativi prelevati dalla *Santa Barbara* ha messo in luce una procedura caratterizzata da una pellicola pittorica molto sottile, in cui si susseguono non più di due stesure in corrispondenza delle diverse campiture cromatiche, ad ulteriore conferma dell'importanza del disegno preparatorio sottostante (Fig. 36).

Seguendo la cronologia delle campiture è possibile osservare come l'artista abbia progressivamente dato forma e profondità all'immagine, in un susseguirsi di ampie pennellate fluide e piccoli tocchi di colore più corposo che conferiscono un aspetto incisivo e luminoso.

Inizialmente l'autore ha realizzato le stesure di base, facendo uso di velature sovrapposte e di campiture leggere e sottili ma allo stesso tempo abbastanza uniformi e compatte: in questo modo sono stati realizzati nell'ordine le architetture e le geometrie della torre, il cielo, lo sfondo paesaggistico e le figure della santa e dell'angelo.

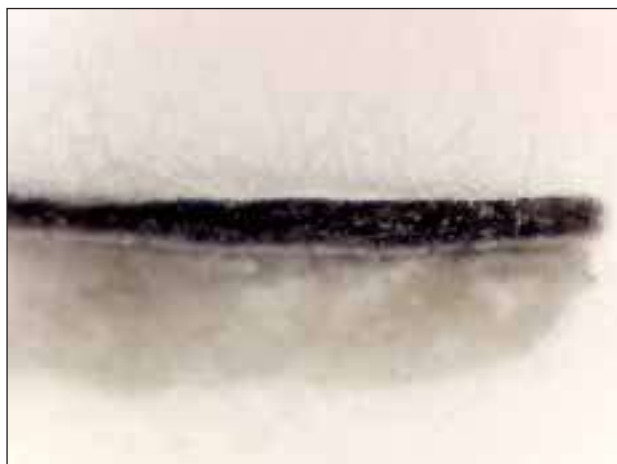


Fig. 36 – Sezione stratigrafica del campione SCQ07 prelevato dalla veste dell'angelo in prossimità del margine inferiore, al di sotto del ginocchio; l'immagine mette in evidenza lo spessore sottile della pellicola pittorica caratterizzata da poche sovrapposizioni delle stesure.

Le indagini multispettrali (in particolare le riprese fotografiche in Infrarosso Falso Colore - FCIR1) e l'analisi XRF, affiancate da spot test di laboratorio condotti su campioni rappresentativi, hanno permesso l'individuazione dei principali pigmenti impiegati dall'artista che si sono rivelati conformi alla tradizione pittorica di epoca rinascimentale³⁶.

Per la realizzazione degli incarnati, in particolare dei volti, il pittore ha applicato una stesura molto diluita composta da Biacca e Cinabro; il pigmento rosso è stato individuato sia in FCIR1, attraverso la risposta spettrale di colore arancio, sia in analisi XRF per la presenza di mercurio (Fig. 37). In questo caso la tecnica si è rivelata particolarmente interessante e singolare in quanto, pur avendo impiegato colori molto coprenti (soprattutto il Cinabro), lo spessore ridotto della stesura e l'abbondante uso di legante per diluire la velatura hanno permesso al pittore di mantenere la campitura di colore rosa molto pallido, con una trasparenza piuttosto evidente; l'artista ha potuto così sfruttare le ombreggiature già realizzate a livello del disegno preparatorio con la tecnica dei tratti paralleli. Una volta eseguita la stesura trasparente di base, il pittore ha poi rinforzato il tratteggio, questa volta a livello della pellicola pittorica, riprendendo il disegno con colore a olio e facendo uso di pigmenti a base di ferro, che in Infrarosso Falso Colore hanno dato la tipica risposta di tonalità verde. In ultimo ha definito i particolari anatomici quali ad esempio le labbra rosse (anche queste a base di Cinabro, così come suggerito dall'analisi FCIR1) e gli occhi, resi con campiture più corpose ma allo stesso tempo sempre piuttosto sottili (Fig. 38).

Anche le due vesti rosse della santa e dell'angelo hanno mostrato la presenza di Cinabro come pigmento di base (individuato con entrambe le tecniche di indagine non invasive); in questo caso però per conferire una maggiore profondità all'immagine l'artista ha rifinito le vesti con lacche rosse, ovvero con colori di natura organica dispersi in legante oleoso³⁷: le lacche infatti sono caratterizzate da un particolare effetto di luminosità, brillantezza e trasparenza e rendono quasi tangibile la preziosi-



Fig. 37 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare di Santa Cecilia ripreso in infrarosso in falso colore (FCIR1): l'immagine mostra la risposta spettrale di colore arancio relativa al pigmento rosso Cinabro, riconoscibile sia per la veste che per l'incarnato in miscela con la Biacca.



Fig. 38 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, ripresa ravvicinata dell'occhio dell'angelo che illustra le pennellate sottili impiegate per definire i dettagli anatomici.

tà della pellicola pittorica del dipinto in cui risaltano i colori squillanti e vivaci delle vesti indossate dai personaggi rappresentati.

Per il manto blu della santa, invece, la risposta della campitura all'Infrarosso Falso Colore ha orientato l'identificazione verso il pigmento Azzurrite³⁸; l'ipotesi è stata poi confermata dal test chimico di laboratorio condotto sul campione SCQ09 mediante l'utilizzo di acido cloridrico diluito per la ricerca di carbonati nella composizione del pigmento: dal momento che l'Azzurrite a livello chimico è costituita dal carbonato basico di rame, il risultato positivo del test (riconoscibile per la tipica effervescenza da ricondurre alla dissoluzione del pigmento e alla conseguente formazione di CO₂) ne ha confermato la presenza (Fig. 39).

Le indagini per l'identificazione dei pigmenti impiegati da Cristoforo Faffeo e aiuti, condotte in occasione del restauro della tavola con l'*Assunzione della Vergine*, hanno messo in luce una completa corrispondenza con il dipinto palermitano per quanto concerne alcune campiture specifiche: gli incarnati infatti sono il risultato di una miscela di pigmenti di origine minerale costituita da Biacca, ossidi e biossidi di ferro (Ocre e Brunì); le preziose vesti rosse hanno rivelato invece un'esclusiva presenza di lacche di natura organica, come la Lacca di Robbia o di Garanza; il manto blu della Vergi-

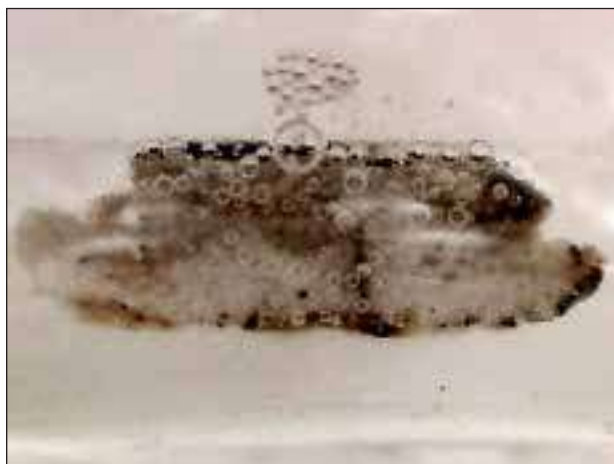


Fig. 39 – Sezione stratigrafica del campione SCQ09 sottoposto a spot test finalizzato al riconoscimento del pigmento: l'effervescenza formata in seguito alla reazione con acido cloridrico ha confermato la presenza di Azzurrite.

ne ha mostrato invece una composizione a base di Azzurrite³⁹.

Sulla *Santa Barbara* è poi particolarmente interessante la scelta del pittore per la realizzazione della campitura violacea relativa al risvolto interno del pannello in cui sono stati miscelati il rosso (Cinabro) e il bianco (Biacca) della veste con il blu (Azzurrite) del manto, così come è stato verificato dall'analisi XRF⁴⁰.

La medesima analisi ha poi riscontrato l'Azzurrite come stesura blu anche sul cielo di fondo e sulla veste dell'angelo (in miscela con la Biacca), l'Ocra gialla sul liuto e in miscela con Giallo di piombo sull'ala (campitura gialla), di Cinabro misto a Biacca e poche particelle di pigmento a base di rame sull'ala (colore rosso). Analogamente le vegetazioni verdi sullo sfondo paesaggistico sono risultate composte da un pigmento a base di rame (probabilmente Resinato di rame), impiegato al fine di ottenere un aspetto sfumato di grande profondità ed effetto prospettico⁴¹. L'osservazione al SEM-EDS del campione SCQ04 ha rivelato anche la presenza di pigmenti a base di ferro, come Terre e Ocre, nella composizione del cielo (Fig. 40).

L'analisi dettagliata della tecnica pittorica ha permesso di approfondire la conoscenza della procedura seguita dall'autore del dipinto la cui qualità elevata dimostrerebbe un'esperienza già fortemente sviluppata e delle influenze esterne ampiamente

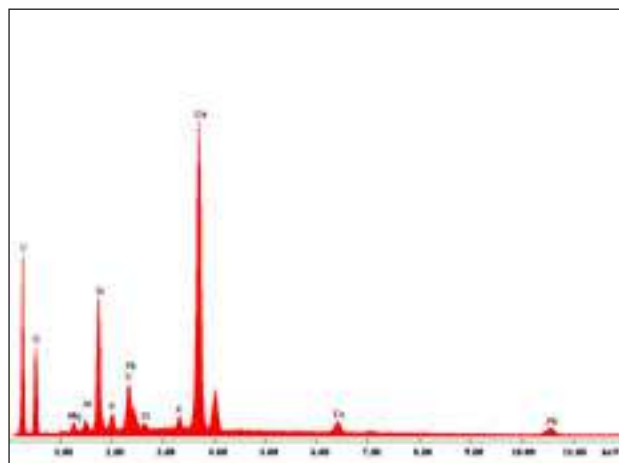


Fig. 40 – Spettro di analisi SEM-EDS del campione SCQ04 (area superficiale) che mostra i picchi relativi agli elementi che compongono le Terre e le Ocre.

assorbite, così da giungere ad un'evoluzione personalizzata e consapevole del proprio stile.

Dalla disamina del manufatto originata dalla storica attribuzione al Quartararo è emerso che le opere certe, esposte nella sala a lui dedicata della Galleria Regionale siciliana, mostrano una tecnica meno accurata, per cui il pittore si è soffermato meno sui dettagli con risultati pittorici certamente di grande livello ma non accattivanti come la rappresentazione quasi calligrafica della *Santa Barbara*: un esempio in questo senso è fornito dalla natura delle pennellate e delle campiture cromatiche, molto corpose per le tavole di Palazzo Abatellis e piuttosto fluide e sottili per l'opera del Museo Diocesano di Palermo.

A titolo esemplificativo si possono citare alcuni dettagli figurativi, come l'uso di un tratto scuro per delineare e marcare il contorno esatto delle figure o la resa tecnica e stilistica dei riccioli relativi alla capigliatura dell'angelo, il cui disegno così particolareggiato richiamerebbe la poetica rinascimentale dei grandi capiscuola dell'Italia centrale: proprio la figura dell'angelo musico visibile in primo piano sulla tavola di *Santa Barbara* può essere accostata a quelle delle opere attribuite a Cristoforo Faffeo, il quale a sua volta riprende fedelmente le eleganti forme del Perugino e soprattutto del Pinturicchio⁴².

Inoltre la presenza di architetture piuttosto definite e paesaggi sullo sfondo con rocce molto sfumate, catene montuose più o meno accennate, laghi e fiumi è una caratteristica comune della pittura italiana ma risulta anche distintiva di quella fiamminga e spagnola. Occorre ricordare che la cultura artistica originata nelle Fiandre e le innovazioni realmente all'avanguardia dei principali maestri di riferimento hanno fortemente influenzato tutta l'Europa tra il XV e il XVII secolo; nel corso del Quattrocento e del Cinquecento in particolare risultano molto sviluppati gli scambi e le influenze reciproche tra i pittori spagnoli e quelli fiamminghi, al punto che molte delle caratteristiche della pittura delle due scuole si fondono insieme e sono rintracciabili in entrambe le culture: una riprova di tale aspetto è confermata dall'incerta attribuzio-

ne di alcuni dipinti dei quali non è conosciuta la paternità in modo assoluto e che vengono infatti riferiti di volta in volta ad artisti di formazione o provenienza sia iberica che fiamminga. Tuttavia se le Fiandre restano comunque il punto di riferimento principale nella pittura dell'Europa occidentale, nel corso del Rinascimento non sono comunque da dimenticare le novità proposte dalla cultura italiana. Analogamente per il Sud Italia, principalmente in Campania e a Napoli oltre che in Sicilia, la presenza della dominazione spagnola già alla metà del XV secolo ha certamente contribuito a lasciare un'impronta molto significativa nella formazione e nello sviluppo della cultura locale. È pertanto del tutto comprensibile come gli artisti più abili e dediti alla ricerca e al progresso personale, da tradurre poi in un'effettiva evoluzione tecnica e stilistica, mostrassero influenze tratte da un mondo artistico del tutto eterogeneo e in pieno fermento.

Per quanto riguarda il contesto geografico e la provenienza della *Santa Barbara* dalla Cattedrale di Palermo, risulta interessante l'analisi della pittura del Cinquecento nella Sicilia occidentale in cui T. Pugliatti evidenzia gli aspetti eterogenei della cultura palermitana, confrontandoli con la linea più coerente della scuola messinese e argomentando tale differenza attraverso un dato specifico: infatti se a Messina tra l'ultimo decennio del XV secolo e il primo del XVI è ancora molto influente la scuola antonelliana, a Palermo non sussiste una figura così carismatica e rivoluzionaria, di riferimento per molti pittori, come quella di Antonello da Messina, per cui il capoluogo siciliano si mostra più aperto alle novità provenienti dall'esterno. Secondo la studiosa inizialmente sono accolte proprio le innovazioni originate nella vicina Napoli e a loro volta derivate dall'Italia centrale, poi le influenze spagnole e fiamminghe, le quali contribuiscono così a formare la variegata cultura della Sicilia occidentale sia tra gli artisti che tra i committenti. Ancora la Pugliatti afferma che Riccardo Quartararo, ad esempio, è il primo tra i pittori locali, alla fine dell'ultimo decennio del XV secolo, a diffondere nell'isola i caratteri di una cultura nuova, assimi-

lati in occasione del suo soggiorno a Napoli⁴³. In seguito anche gli altri maestri locali iniziano ad assorbire le influenze straniere restituendo, da parte loro, i tratti distintivi di una produzione originale. È opportuno precisare però che il crescente interesse verso gli ambienti esterni spingeva spesso i committenti a richiedere opere esplicitamente a maestri già affermati in altre regioni italiane, i quali spedivano i dipinti dai rispettivi luoghi di origine o li eseguivano direttamente in Sicilia. Ad arricchire il panorama siciliano della pittura su tavola tra la fine del Quattrocento e gli inizi del secolo successivo, infatti, non vi sono soltanto le opere commissionate e importate dall'esterno ma anche i pittori "straneri" direttamente attivi sull'isola: a tale proposito si ricorda il campano Mario Di Laurito, la figura emblematica di Vincenzo degli Azani da Pavia e il fiammingo Simone de Wobreck (che ebbe esperienza anche a Napoli)⁴⁴.

In questo scenario si deve quindi collocare il maestro Cristoforo Faffeo, la cui abilità personale ed il suo forte desiderio di aggiornamento non potevano certamente ignorare il continuo rapporto di scambi e influenze reciproche tra il Meridione e l'Italia Centrale, oltre che la Spagna e le Fiandre. Per il pittore campano, inoltre, non sono da escludere un soggiorno in Sicilia e possibili confronti con gli artisti locali, tra cui anche lo stesso Quartararo.

Sul dipinto in esame una testimonianza di quanto affermato è individuabile in molti dettagli come ad esempio la singolare tecnica di realizzazione delle ombre in corrispondenza delle anatomie relative sia alla santa protagonista sia all'angelo musico inginocchiato al suo fianco: è infatti chiaramente distinguibile un disegno quasi calligrafico (al di sotto della pellicola pittorica) e uno sviluppo delle ombreggiature riprese ad olio con una tecnica che può essere definita a *tratteggio incrociato*, già notata da Cavalcaselle (vedi G. TRAVAGLIATO, *infra*) ottenuta con piccoli tocchi di colore simili a tratti lineari che seguono l'andamento delle forme e dei volumi. Tali ombre tratteggiate sono state riscontrate in un artista certamente emblematico come Botticelli, anche se per il maestro fiorentino la raffinatezza dell'esecuzione rende la pittura più sfumata e indistinta; al



Fig. 41 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare dell'angelo musicista in cui si può distinguere la tecnica del tratteggio incrociato per la ripresa delle ombre a livello della pellicola pittorica.

contrario un tratteggio del tutto analogo a quello della tavola del Museo Diocesano, con tratti più decisi e pronunciati, può essere ritrovato nelle opere del Faffeo, mentre in quelle del Quartararo esso non risulta presente: in riferimento alle ombreggiature dei panneggi, soprattutto delle vesti rosse, una significativa sovrapposizione nella tecnica può essere ritrovata infatti tra la *Santa Barbara* e la *Madonna in trono con il Bambino* di Napoli del Faffeo, mentre il manto del San Paolo nella tavola con i *Santi Pietro e Paolo* o quello del Cristo nell'*Incoronazione della Vergine* attribuita finora al Quartararo risultano privi del caratteristico tratteggio (Figg. 41-43).

Ulteriore caratteristica della tecnica dell'autore in esame riguarda l'utilizzo di colori molto brillanti e vivaci come è possibile osservare nel dipinto di *Santa Barbara*, soprattutto per quanto riguarda le vesti della santa e la ricca varietà cromatica dell'angelo musicista; ancora una volta un richiamo di tale peculiarità è da ricercare nei dipinti di Faffeo oltre che nei coevi esemplari spagnoli: infatti le opere della penisola iberica rivelano una significativa ricchezza delle composizioni, che si affidano ai colori squillanti delle campiture e hanno già abbandonato l'uso della pastiglia in linea con un aggiornamento allo stile cinquecentesco⁴⁵.

In assenza delle decorazioni a rilievo, la preziosità del dipinto in esame è garantita ad esempio dall'attenzione rivolta ai dettagli più minuti, con



Fig. 42 – Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono con il Bambino*, 1489, Museo di Capodimonte, Napoli, dettaglio della veste della Vergine che presenta una tecnica pittorica con pennellate fluide analoghe a quelle del dipinto del Museo Diocesano di Palermo.



Fig. 43 – Riccardo Quartararo (attr.), *Incoronazione della Vergine*, seconda metà del XV secolo, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo, immagine del panneggio di Cristo ripreso a luce radente in cui si osservano le stesure ampie e corpose in corrispondenza delle ombre.



Fig. 44 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare della spilla.

riferimento specifico ai gioielli indossati dai personaggi: la spilla che adorna la veste della *Santa Barbara*, ad esempio, è del tutto affine a quella della Vergine nella *Madonna in trono con il Bambino* del Museo di Capodimonte e richiama i particolari del San Michele nel trittico di Aversa (Figg. 44-45). Meticolosa appare poi la definizione dei dettagli anatomici, resi con piccole campiture sottili ma corpose: in questo senso sono da interpretare i particolari dei volti che si stagliano su scollature prevalentemente squadrate, gli occhi a mezza luna, le ciglia e i panneggi⁴⁶.

Non meno cura è rivolta alle aree apparentemente più insignificanti, come la vegetazione del paesaggio di sfondo che l'artista sceglie di esaltare con l'utilizzo di pennelli dalla forma singolare testimoniato dai segni a cerchi concentrici visibili soprattutto a luce radente (Fig. 46). Allo stesso modo il pittore si rivela già un vero innovatore verso la dimensione rinascimentale escludendo l'uso dell'oro (tipicamente medievale) per la definizione delle aureole: come per Botticelli, anche in questo caso ne viene preferita una resa esclusivamente pittorica, dimostrando un forte dinamismo nella capacità dell'autore di aggiornarsi ed evolversi.

L'utilizzo dell'oro però non è del tutto abbandonato, in quanto sulla tavola di *Santa Barbara* è ancora rintracciabile in alcuni dettagli che impreziosiscono la composizione: è infatti presente una doratura eseguita con tecnica a missione in corrispondenza delle pagine del libro e delle de-



Fig. 45 – Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono con il Bambino*, 1489, Museo di Capodimonte, Napoli, dettaglio del gioiello.



Fig. 46 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare della vegetazione relativa al paesaggio sullo sfondo ripreso a luce radente: si possono distinguere i cerchi concentrici corrispondenti alle pennellate.

corazioni delle vesti (a foglia) e una a conchiglia con polvere d'oro applicata pura a pennello sulla vegetazione dello sfondo e sulle borchie del testo sacro tenuto in mano dalla santa (Figg. 47-49)⁴⁷.

Ma il vero accorgimento tecnico che rivela una particolare abilità dell'artista e una ricca capacità di inventiva consiste nell'utilizzo della polvere d'oro stemperata nel *medium* oleoso in unione al pigmento: tale espediente, riconoscibile solo ad un'osservazione molto ravvicinata o addirittura con ausilio di microscopio digitale, ha però un grande effetto nella resa finale della composizione in quanto conferisce una luminosità e una brillantezza tali da suscitare quasi un inconsapevole stupore e un effetto di meraviglia nei confronti dell'osservatore.

Il dettaglio del paesaggio e dei cespugli arricchiti dalla presenza di oro in polvere è quindi da considerare particolarmente importante e può essere inteso come un elemento distintivo per l'attri-



Fig. 47 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, immagine della doratura a missione con foglia d'oro applicata sulle pagine del libro e di quella a conchiglia in corrispondenza delle borchie.



Fig. 48 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, immagine della doratura che arricchisce le decorazioni delle vesti.



Fig. 49 – Cristoforo Faffeo, *Madonna in trono con il Bambino*, 1489, Museo di Capodimonte, Napoli, particolare della doratura che adorna il manto della Vergine.

buzione del dipinto a Cristoforo Faffeo piuttosto che al Quartararo. Dall'analisi dell'opera palermitana e dal confronto con quelle riferite ad entrambi gli artisti è emersa infatti un'evidente sovrapposizione con il *modus operandi* del maestro campano nella tecnica relativa allo sfondo con doratura a

conchiglia, che invece si discosta dalla pratica del pittore siciliano: nei *Santi Pietro e Paolo* di Palazzo Abatellis, le lumeggiature gialle che vivacizzano i cespugli sono rese pittoricamente dall'artista mediante tocchi di colore puro e corposo, mentre nel *San Michele Arcangelo tra i santi Giovanni Battista e Giacomo* della Cattedrale di Aversa lo stesso dettaglio è definito con la polvere d'oro, in perfetta conformità con quanto evidenziato sulla *Santa Barbara*. D'altra parte questo particolare è ripreso a sua volta dal Pinturicchio che, come già ricordato, rappresentava certamente un riferimento per il Faffeo e che aveva già sperimentato tale procedura nella *Madonna col Bambino, due angeli e il donatore* custodita a San Severino Marche nella Pinacoteca Civica "P. Tacchi Venturi" (Figg. 50-53)⁴⁸.

La vernice finale applicata dall'artista a scopo protettivo al di sopra della pellicola pittorica non è più analizzabile nella stesura e nella composizione perché rimossa in occasione di uno degli interventi successivi all'esecuzione originale del dipinto.



Fig. 50 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, dettaglio del paesaggio sullo sfondo in cui si distinguono i cespugli arricchiti dalla presenza dell'oro in polvere.



Fig. 51 – Cristoforo Faffeo, *San Michele Arcangelo tra i santi Giovanni Battista e Giacomo*, 1495, Cattedrale di San Paolo, Aversa, particolare dei cespugli decorati con polvere d'oro, secondo una tecnica del tutto analoga a quella riscontrata nella *Santa Cecilia*.



Fig. 52 – Riccardo Quartararo, *Santi Pietro e Paolo*, 1494, Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis, Palermo, immagine dei cespugli resi pittoricamente con tocchi di colore puro e corposo di tonalità gialla.



Fig. 53 – Bernardino di Betto detto "il Pinturcchio", *Madonna col Bambino, due angeli e il donatore*, 1490, Pinacoteca Civica "P. Tacchi Venturi", San Severino Marche, particolare delle lumeggiature con polvere d'oro che impreziosiscono la vegetazione.

Stato di conservazione

Dallo studio critico sulla tecnica esecutiva della tavola di *Santa Barbara* emergono la particolare abilità dell'artista e l'attenzione mostrata nella scelta accurata dei materiali, delle modalità di assemblaggio, delle metodologie di applicazione e degli strumenti di lavorazione. La consapevolezza, la competenza e la capacità tecnica manifestate dal pittore nella realizzazione del dipinto hanno certamente contribuito alla conservazione dell'opera nel corso del tempo preservandola da un eccessivo deterioramento per poco più di cinque secoli.

Tuttavia prima dell'intervento di restauro il manufatto si presentava in cattivo stato di conservazione in quanto erano presenti numerose forme di alterazione, alcune delle quali di grave entità, che coinvolgevano il dipinto dal punto di vista sia strutturale che estetico e che rischiavano di comprometterne l'integrità oltre che la fruibilità (TAV. 2).



Sebbene da un lato il degrado riscontrato sulla tavola sia da correlare all'inevitabile e naturale invecchiamento dei materiali costitutivi, dal supporto e dalla struttura di sostegno fino agli strati di finitura, dall'altro la principale causa del deterioramento va ricercata nel fattore antropico. Nel primo caso ci si riferisce a fenomeni naturali quali i movimenti e le deformazioni del supporto ligneo in risposta alle variazioni dei parametri ambientali, lo sviluppo di cretture in corrispondenza degli strati pittorici e l'alterazione delle stesure di finitura a causa dell'ossidazione della vernice. Nel secondo caso, tra i processi di degrado di origine antropica, si devono ulteriormente distinguere le alterazioni legate alla conservazione del dipinto in ambienti inadeguati e all'assenza di manutenzione ordinaria, come il biodeterioramento, la formazione di sollevamenti e difetti di adesione e l'accumulo di depositi superficiali, da quelle provocate da interventi diretti. Infatti, se alcune manomissioni e i restauri precedenti hanno parzialmente arrestato o rallentato il deterioramento del dipinto, altri hanno incrementato o addirittura innescato il degrado, dando origine ad esempio alle abrasioni della pellicola pittorica per puliture aggressive.

Per quanto concerne il supporto e le due travi lignee della struttura di sostegno il manufatto si trovava in cattivo stato di conservazione a causa di alcune deformazioni poco accentuate e soprattutto di una generale perdita di resistenza meccanica e di un indebolimento del materiale costitutivo.

Il dipinto ha mantenuto nel tempo una discreta planarità delle assi di supporto, sia per il taglio del legno sia, più probabilmente, per la presenza delle staffe metalliche applicate in uno degli interventi del passato. Dall'analisi attenta del manufatto è tuttavia emersa la presenza di un leggero imbarcamento della tavola centrale con la convessità sul lato dell'immagine, ovvero quello più protetto dagli strati pittorici⁴⁹.

Sull'asse sinistra, inoltre, si è riscontrato un lieve svergolamento che ha prodotto come conseguenza un leggero sfasamento dei piani⁵⁰: la deformazione era evidente sull'estremità superiore ed è stata provocata dalla parziale perdita di funzionalità della

traversa metallica non originale per la mancanza di una vite che ne assicurava l'adesione al supporto⁵¹.

Ai movimenti del legno si possono poi associare le due sconnessure di media entità che interessavano le giunzioni tra le assi e che si manifestavano per quasi tutta la lunghezza delle stesse con un'estensione media pari a circa 2 mm.

Simili nelle cause scatenanti ma diverse nella morfologia erano poi due lesioni piuttosto pronunciate e visibili sull'asse centrale del supporto: le due lesioni, in parte passanti, erano presenti rispettivamente sulla metà superiore e su quella inferiore del dipinto, sviluppandosi la prima dalla sommità fino alla grande lacuna della copertura sulla torre e la seconda dal profilo inferiore fino alla veste della santa (Fig. 54).

Una delle principali fonti di deterioramento del supporto era legata ad un consistente e pregresso attacco al legno da parte di insetti xilofagi, probabilmente appartenenti a una o più specie della famiglia degli *Anobiidae* (ordine dei Coleotteri). Il



Fig. 54 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare di una delle lesioni del supporto ligneo che ha avuto ripercussioni anche sugli strati pittorici.



Fig. 55 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, dettaglio del verso che mostra il biodeterioramento e le mancanze del legno di supporto.

degrado di tipo biologico si manifestava sul dipinto con la presenza di numerosi fori di sfarfallamento di forma tondeggianti e dal diametro medio di circa 2 mm, oltre che con camminamenti e gallerie maggiormente visibili nelle aree più danneggiate. L'attacco entomatico al legno, fortunatamente non più in atto, era quindi concentrato in massima parte sul verso del dipinto, lungo i margini perimetrali, in alcune aree limitate del supporto in prossimità del centro e sulle due traverse lignee orizzontali⁵².

Il biodeterioramento ha avuto ripercussioni anche sulla resistenza meccanica del materiale ligneo in quanto si sono riscontrate una diffusa fragilità delle fibre nonché alcune mancanze e lacune del supporto più o meno estese (Fig. 55). Le mancanze, di limitata estensione, erano localizzate principalmente lungo i margini perimetrali del dipinto, soprattutto su quello inferiore e in corrispondenza dell'angolo inferiore sinistro (osservazione dal verso); per quanto riguarda le lacune di lieve entità invece il degrado risultava diffuso sull'intera superficie, mentre quelle più estese erano concentrate sulla porzione centrale, tra i due elementi della struttura di sostegno originale, sull'estremità superiore dell'asse destra e sulle due traverse lignee orizzontali⁵³.

Sul recto si sono individuati alcuni difetti di adesione e sollevamenti di forma tondeggianti, che coinvolgevano gli strati superficiali o la sola pelliola pittorica, localizzati principalmente sull'asse sinistra in corrispondenza dell'architettura e in



Fig. 56 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, immagine a luce radente che mette in evidenza i numerosi sollevamenti e i difetti di adesione riscontrati sulla superficie.

prossimità dei margini superiore e inferiore dell'opera (Fig. 56)⁵⁴. Gli strati pittorici erano interessati anche da un fenomeno di crettatura di lieve entità, di origine meccanica con andamento reticolare irregolare, diffuso uniformemente sull'intera superficie del manufatto (Fig. 57)⁵⁵.

Sono state poi identificate numerose lacune della preparazione e della pellicola pittorica, generalmente di media e grave entità e di estensione variabile, localizzate principalmente sull'angolo inferiore sinistro, sulla metà superiore sinistra della torre (quelle di maggiore dimensione), sull'architettura, sulla metà superiore destra e sul manto della santa (le lacune più ridotte).

Erano presenti molteplici graffi e abrasioni della pellicola pittorica da ricondurre in massima parte a interventi di pulitura con metodi e materiali piuttosto invasivi e limitatamente a danneggiamenti di tipo meccanico come urti accidentali (Fig. 58)⁵⁶.

Una particolare forma di alterazione è stata riscontrata sul manto blu della santa la cui composizione è quasi esclusivamente a base del pigmento Azzurrite: in questa zona della pittura, tra l'altro già visibilmente danneggiata da diversi fenomeni di degrado, è stata riconosciuta una parziale alterazione del pigmento che non ha subito una vera e propria modifica sul piano chimico ma è risultato comunque virato verso una tonalità verdastra molto scura per avere inglobato le vernici protettive ingiallite all'interno della stesura.



Fig. 57 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, ripresa ravvicinata che mostra la crettatura di origine meccanica con andamento reticolare irregolare.

Sull'intera superficie era inoltre presente uno spesso strato di finitura non originale, applicato con spessori disomogenei, il quale aveva subito nel tempo un processo di ossidazione piuttosto avanzato; quest'ultimo si manifestava quindi come una pronunciata alterazione delle cromie originali (visibilmente mutate verso tonalità più scure) in forma di un diffuso ingiallimento (Fig. 59).

Infine sul manufatto erano evidenti i fenomeni di corrosione di tutti gli elementi metallici, soprattutto delle staffe applicate sul *verso*, nonché i depositi coerenti e incoerenti, costituiti prevalentemente da polvere accumulata in maggiore quantità sulle superfici orizzontali del margine superiore e delle traverse lignee.

Interventi precedenti

L'analisi degli interventi precedenti di un manufatto artistico, ovvero di tutti i trattamenti effettuati in seguito alla sua ideazione e realizzazione, rappresenta uno degli aspetti più interessanti e talvolta anche complessi dello studio e del restauro di un'opera d'arte, pur essendo allo stesso tempo una prospettiva di indagine molto trascurata o addirittura spesso del tutto ignorata.

È noto invece che le vicende conservative e storiche, che accompagnano il *tempus vitae* di un bene culturale, costituiscono una parte integrante del



Fig. 58 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare di alcune lacune che coinvolgono sia la preparazione che la pellicola pittorica.

manufatto perché riflettono l'evoluzione dell'opera nel corso dei secoli e raccontano i mutamenti della funzione, dell'importanza e del significato che di volta in volta le sono stati assegnati. Partendo dalla considerazione che raramente ci si trova di fronte ad un manufatto completamente privo di interventi successivi alla sua esecuzione originaria, che porta solo i segni del naturale trascorrere del tempo, risulta quindi evidente che una conoscenza vera e completa di un dipinto non può prescindere dallo studio delle sue vicende conservative e che queste sono in definitiva da considerare come uno degli aspetti costitutivi dell'opera. In questa prospettiva si dovrebbero interpretare tutte le operazioni connesse agli spostamenti che essa ha subito, dall'originario luogo di collocazione all'attuale ambiente di conservazione ed eventualmente di esposizione, così come i rifacimenti, le manomissioni e i riadattamenti legati alle modifiche del gusto, delle mode e della destinazione d'uso del manufatto o i trattamenti manutentivi e i restauri eseguiti a scopo conservativo: ognuno di questi dati, infatti, contribuisce a fare luce sulla storia dell'opera e fornisce dei chiarimenti su alcuni aspetti che talvolta, in sede di studio e restauro, possono suscitare perplessità sul piano tecnico e stilistico.

Un secondo aspetto da non trascurare nell'indagine sugli interventi precedenti di un dipinto è il contributo che può essere offerto alla ricerca e allo studio della storia del restauro e della conservazione. In rapporto al numero degli esecutori e



Fig. 59 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, immagine che mette in evidenza l'alterazione della vernice protettiva che si manifestava come un diffuso ingiallimento.

degli interventi effettivamente eseguiti, sono infatti molto limitate le notizie e le informazioni di cui si è a conoscenza; è quindi essenziale approfondire le esperienze sulle infinite varianti alle metodiche e alle procedure seguite in passato le quali, soprattutto nel Meridione, risultano estremamente mutevoli ma poco indagate da una ricerca sistematica⁵⁷. Per tali ragioni appare subito evidente che la corretta lettura degli interventi precedenti di un'opera d'arte può contribuire a sviluppare un'idea più chiara dell'evoluzione del restauro e delle pratiche in uso soprattutto nel Sud Italia.

In ultimo, ma non con minore importanza, la corretta individuazione dei trattamenti eseguiti su un manufatto è particolarmente utile ai fini della programmazione e dello svolgimento di un intervento di restauro: il riconoscimento delle operazioni condotte e soprattutto dei materiali impiegati è infatti essenziale per procedere adeguatamente alla loro eventuale rimozione, qualora necessaria, oppure alla scelta di mantenimento per ragioni conservative, funzionali e storiche, in quanto suggerisce le giuste indicazioni da seguire per un intervento corretto; allo stesso modo tale aspetto si rivela determinante nell'esecuzione diretta di un restauro perché la conoscenza delle condizioni conservative di un'opera evita l'insorgenza di incompatibilità tra le varie operazioni.

In questo senso il caso della tavola di *Santa Barbara* risulta emblematico in quanto il restauro

che viene presentato in queste pagine ha inevitabilmente valutato la presenza di interventi precedenti, distinguendoli per tipologia, attribuzione e datazione. Analogamente lo studio ha consentito un esame ponderato su quale dei trattamenti riconosciuti (o parte di essi) necessitava di una rimozione perché non più idoneo e quale invece poteva essere mantenuto in quanto ancora funzionale e ormai storicizzato. Lo studio del dipinto del Museo Diocesano è inoltre esemplare perché testimonia come, pur trattandosi di interventi non sempre documentati, si è riusciti comunque a ricostruire la storia dell'opera ed avanzare ipotesi plausibili sulla cronologia e sulla paternità dei trattamenti del passato.

Nel caso specifico sul manufatto in esame sono stati individuati almeno quattro interventi differenti: uno di epoca imprecisata, uno databile alla fine dell'Ottocento e due riferibili alla seconda metà del XX secolo. Di questi trattamenti solo il secondo, l'unico documentato, è da definire come un vero e proprio restauro condotto secondo criteri e canoni coerenti con l'epoca di riferimento, mentre gli altri non hanno coinvolto il manufatto nella sua interezza e si sono limitati ad operazioni localizzate⁵⁸.

Il primo intervento non è databile o identificabile in maniera esatta, probabilmente perché le tracce delle operazioni condotte sono state rimosse e occultate dai restauri successivi: l'unica testimonianza ancora presente era relativa a due stucature realizzate con un impasto presumibilmente a base di gesso e colla animale, di colore giallo ocra e dalla consistenza piuttosto tenace, unite a ridipinture di natura oleosa⁵⁹.

L'intervento del 1884 di Luigi Pizzillo

Il più complesso tra i trattamenti riconosciuti sulla tavola di *Santa Barbara*, che ha previsto un intervento totale sia sul supporto sia sugli strati pittorici, è databile al 1884 ed è riferibile a Luigi Aloysio Pizzillo, così come attestato da un documento di archivio che riporta sia la data di realizzazione sia il nome del suo esecutore⁶⁰.

Luigi Pizzillo (Palermo 1820-1830 circa - Palermo 1899) è stato uno dei protagonisti di maggiore rilievo nell'ambito del restauro di fine Ottocento nella Sicilia occidentale, in un'epoca in cui la figura del restauratore appariva talvolta ancora indistinta, soprattutto nel Sud Italia, confondendosi con quella dell'artista. Egli si formò a Roma come pittore ma raggiunse la fama nelle vesti non solo di restauratore ma anche di conoscitore e perito d'arte⁶¹: il riscontro ottenuto gli fece guadagnare il ruolo di collaboratore assiduo della Commissione di Antichità e Belle Arti e, di conseguenza, la possibilità di intervenire su opere di artisti del calibro di Anton van Dyck, Pietro Novelli, Simone De Wobreck, Vincenzo da Pavia, Tommaso De Vigilia, Pietro D'Asaro, Paolo Bramè, Gioacchino Martorana e il Maestro delle Incoronazioni; si occupò poi del celebre affresco del *Trionfo della Morte*, lavorò per conto del Museo Nazionale di Palermo e, come già accennato, eseguì un restauro sulla tavola di *Santa Barbara*⁶².

Per comprendere a fondo la figura di Pizzillo, è necessario contestualizzare i suoi interventi nel momento storico in cui si trovò ad operare; a questo proposito la studiosa M. Guttilla delinea un quadro abbastanza chiarificatore sul restauro in Sicilia nel XIX secolo, in cui Pizzillo svolse la propria attività a partire dagli '50: in questo scenario, tra gli attori principali, uno dei primi nomi da menzionare è quello di Giuseppe Mazzaresse, un pittore che *ritoccava le opere malmesse* e noto per l'intervento su un dipinto di Andrea Carreca, condotto a livello amatoriale e secondo la logica del ripristino pittorico⁶³; la Guttilla ricorda che nel 1862 il Mazzaresse veniva definito in un incarico *restauratore artista* mentre il Ruffino nel 1916 era chiamato *restauratore*, sottolineando così come a distanza di pochi anni in Sicilia si era già definita la figura professionale del restauratore⁶⁴.

L. Spatola, inoltre, offre un interessante confronto con Francesco Padovani, altro protagonista del restauro ottocentesco siciliano, mettendo in risalto le differenze nelle pratiche operative legate soprattutto alla diversa formazione dei due personaggi: Pizzillo infatti procedeva abbondantemente

nella pratica del ritocco pittorico adattandosi alla rappresentazione originale ed effettuando una ricostruzione mimetica per il ripristino del tessuto figurativo⁶⁵; Padovani appariva più aggiornato e conoscitore dei manuali di restauro pubblicati in quegli anni da Ulisse Forni e Giovanni Secco Suardo⁶⁶.

Pertanto, in perfetta adesione alle procedure in atto alla fine del XIX secolo, grazie anche alla diffusione dei manuali di Giovanni Secco Suardo e Ulisse Forni nell'Italia settentrionale (entrambi editi nel 1866) e di Giuseppe Mazzaresse per la Sicilia (1825), l'intervento del Pizzillo sulla tavola in esame (1884) si configura come un restauro che ha coinvolto il dipinto nella sua interezza, con operazioni e trattamenti anche piuttosto invasivi ma non estranei alle pratiche del tempo⁶⁷.

Per quanto riguarda il *verso* della *Santa Barbara* il Pizzillo ha previsto l'applicazione di tre staffe in ferro e di lunghezza pari alla larghezza della tavola, di cui una centrale e due in prossimità dei margini superiore e inferiore⁶⁸; è ragionevole ipotizzare che l'intervento di aggiunta di una nuova struttura di sostegno, senza la rimozione di quella lignea preesistente, abbia avuto lo scopo di fornire un ulteriore rinforzo al supporto, evidentemente interessato da profonde lesioni e da un generale fenomeno di fragilità e indebolimento strutturale dovuto all'attacco di insetti xilofagi al materiale costitutivo⁶⁹; analogamente le tre staffe metalliche hanno avuto la funzione di vere e proprie traverse per garantire la planarità del supporto e contenere le deformazioni o i naturali movimenti del legno⁷⁰. Ancora sul *verso*, in corrispondenza di tutte le lesioni, le giunzioni tra le assi e le mancanze del supporto, il restauro del 1884 ha previsto l'applicazione di un impasto a base di canapa e colla organica, presumibilmente di origine animale, con funzione di riempimento delle cavità e delle lacune del legno e con il compito di fornire maggiore resistenza meccanica e continuità alle aree più degradate o fortemente interessate dall'attacco entomologico (Fig. 60)⁷¹.

Sulla superficie pittorica il Pizzillo è intervenuto con un'operazione di pulitura piuttosto invasiva, utilizzando procedure e materiali molto aggressivi per l'integrità della pittura, che tuttavia



Fig. 60 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare della reintegrazione plastica del legno mediante impasto a base di canapa e colla organica relativa al restauro di Pizzillo del 1884.

non risultano analizzabili o documentati; il trattamento ha coinvolto l'intera superficie dipinta e ha prodotto una parziale alterazione dell'immagine e numerose abrasioni a causa del danneggiamento nei confronti di alcune finiture e delle velature più superficiali⁷².

Successivamente è stata eseguita la reintegrazione plastica delle lacune impiegando contemporaneamente due materiali differenti, che in alcuni casi si trovavano sullo stesso piano, in altri erano sovrapposti uno sull'altro senza alcun ordine: per le commettiture e per alcune lacune di profondità, una sulla copertura della torre ed altre di limitata estensione sul manto della santa, si è preferito un impasto di natura cerosa, impiegato a scopo riempitivo, il quale è stato sottoposto ad analisi chimiche di Spettroscopia Infrarossa in Riflettanza Totale Attenuata (FTIR-ATR) e identificato come cera d'api (Fig. 61)⁷³; per le stuccature superficiali delle stesse commettiture e della maggior parte delle la-

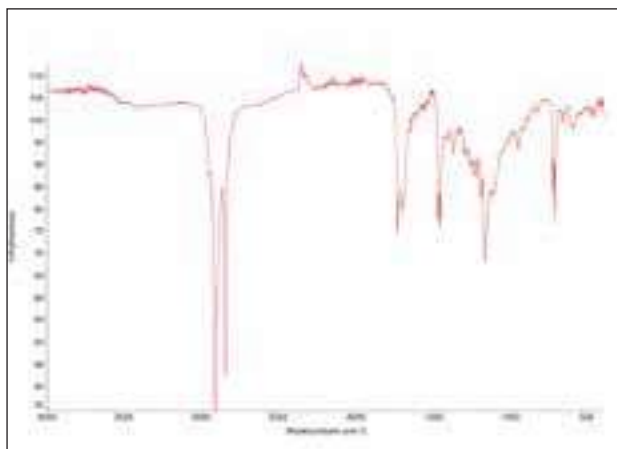


Fig. 61 – Spettro FTIR-ATR del campione SCQ26 identificato come cera d’api.

cune si è fatto uso di un composto pigmentato a base di gesso e colla animale di colore grigio scuro, meno tenace di quello giallo ocre del precedente intervento ma anch’esso parzialmente debordante sulla pellicola pittorica originale (Figg. 62-63)⁷⁴. Tale dato appare del tutto coerente con le pratiche maggiormente in uso tra la seconda metà del XIX e la prima del XX secolo, ovvero nel periodo in cui era molto frequente l’utilizzo di composti colorati per la reintegrazione delle lacune, costituiti sia da gesso e colla animale sia da inerti e leganti cerosi⁷⁵.

A differenza di quanto indicato dai più noti manuali dell’epoca, per la reintegrazione pittori-



Fig. 62 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, dettaglio della reintegrazione plastica relativa ad una delle commettiture: al centro è possibile distinguere la cera d’api utilizzata a scopo riempitivo mentre sui bordi è presente lo stucco grigio a base di gesso e colla animale.



Fig. 63 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, immagine di una delle stuccature superficiali eseguite con impasto pigmentato di colore grigio composto da gesso e adesivo organico.

ca si è fatto abbondante uso di colori irreversibili ad olio con ridipinture e ritocchi diffusi sull'intera superficie e non necessariamente corrispondenti a lacune degli strati pittorici⁷⁶. Tali riprese cromatiche erano concentrate in massima parte sulla metà superiore della tavola e più precisamente in corrispondenza del cielo azzurro, della copertura della torre, dei mattoni dell'architettura che nascondono gli sgocciolatoi e sulla parte terminale della palma tenuta in mano dalla santa (Fig. 64); in particolare l'intera porzione superiore, sul lato sinistro, ha subito una vera e propria trasformazione dal punto di vista figurativo in quanto le ridipinture hanno modificato visibilmente l'aspetto della rappresentazione originale: più precisamente la copertura dell'edificio di mattoni è stata del tutto ridipinta al punto che l'architettura ne è risultata completamente trasformata (TAV. 3).

A conclusione dell'intervento il restauratore ha quindi effettuato la stesura di uno strato protettivo sull'intera superficie pittorica, probabilmente applicato a pennello e identificabile come una vernice mastice, ancora una volta in accordo con le metodologie e i materiali più diffusi nei restauri ottocenteschi⁷⁷.

Il coinvolgimento della tavola nella mostra del 1953 su Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia

Un evento emblematico per la pittura locale, che ha segnato la storia dell'arte e la cultura della Sicilia, è certamente la fortunata mostra di *Antonello da Messina e la Pittura del '400 in Sicilia* realizzata nel 1953 nelle sale di Palazzo Zanca di Messina (sede del Municipio), con allestimenti dell'architetto Carlo Scarpa⁷⁸; in quell'occasione i curatori della mostra, oltre a riunire i capolavori del maggiore artista siciliano mai conosciuto, richiamarono da diverse città svariate opere d'arte e testimonianze della pittura locale del Quattrocento, molte delle quali erano conservate presso il Museo Diocesano di Palermo. Per la realizzazione della mostra, inoltre, furono commissionati alcuni restauri per le opere



Fig. 64 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, ripresa ai raggi ultravioletti che mette in evidenza le ridipinture.



destinate all'esposizione ma bisognose di necessari e tempestivi interventi di recupero, alcuni dei quali per la provincia di Palermo risultano documentati ed eseguiti da Ottemi Della Rotta.

Il famoso restauratore, formatosi presso il laboratorio di Mauro Pelliccioli (uno dei fondatori dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma) e appartenente alla corrente del *restauro critico*, rappresenta uno dei nomi più noti del restauro italiano alla metà del XX secolo e di lui restano famosi gli interventi per l'*Appartamento Borgia* nella Città del Vaticano, per gli affreschi (1969) di Masolino da Panicale nella Collegiata di Castiglione Olona (in provincia di Varese), per il dipinto con *Abramo ripudia Agar e Ismaele* di Guercino (1968), per il *Cenacolo* di Pieter Paul Rubens (1969) e per la *Sala delle Asse* (1954) affrescata da Leonardo da Vinci presso il Castello Sforzesco di Milano, solo per citarne alcuni tra i più celebri⁷⁹. L'attività del rinomato restauratore, sviluppata soprattutto a Milano, è però riconosciuta anche per la Sicilia, con riferimento specifico alla mostra messinese: infatti, se a Messina i lavori per le opere coinvolte nell'esposizione furono curati dall'Istituto Centrale per il Restauro (ICR) di Roma, a Palermo e Trapani la figura principale di riferimento era il Della Rotta; a tale proposito fu allestito un laboratorio di restauro a Palermo presso la nuova sede della Galleria Nazionale della Sicilia, il Laboratorio della Soprintendenza alle Gallerie, in cui Della Rotta e i suoi collaboratori eseguirono gli interventi conservativi sui dipinti custoditi presso il museo di Palazzo Abatellis e il Museo Diocesano di Palermo⁸⁰.

Per la Galleria Regionale, ad esempio, il Della Rotta condusse il restauro delle opere del Maestro delle Incoronazioni⁸¹; analogamente per la mostra del 1953 si occupò delle già citate tavole riferite a Riccardo Quartararo e raffiguranti i *Santi Pietro e Paolo* e l'*Incoronazione della Vergine*: sono riconoscibili infatti i trattamenti delle lacune attraverso stuccature bianche con impasto a base di gesso e colla animale e reintegrazione pittorica con colori reversibili a tempera.

Dall'analisi di questi interventi appare evidente che il Della Rotta era un restauratore piuttosto cau-

to e aggiornato, capace di mettere in atto i principi e gli esempi della *Teoria del Restauro* di Cesare Brandi, tra l'altro in quegli anni non ancora pubblicata⁸².

Per il Museo Diocesano di Palermo furono effettuati i restauri di numerosi dipinti del XIV e del XV secolo, destinati ad occupare un posto di rilievo nella mostra del 1953; le opere coinvolte furono il *Ruolo dei Confrati defunti* di Antonio Veneziano, il trittico con l'*Incoronazione della Vergine tra i Santi Giovanni Battista e San Nicola di Bari* e il dipinto di *Abramo e i tre Angeli* del Maestro delle Incoronazioni e il trittico con *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino tra i Santi Giovanni Evangelista e Giacomo Apostolo* di Iacopo de Michele detto Gera da Pisa⁸³. In particolare sulla tavola di Antonio Veneziano e su quella di *Abramo e i tre Angeli* sono stati rintracciati i trattamenti a *tinta neutra* per la reintegrazione delle lacune non ricostruibili⁸⁴.

Per la *Santa Barbara* presentata in questa sede, invece, le vicende conservative si discostano da quelle di altri manufatti coevi e destinati alla mostra su Antonello da Messina per cui è necessario condurre una trattazione differente.

In un documento datato due anni prima dell'inaugurazione, ovvero nel 1951, viene ricordata l'approvazione da parte del direttore del museo Mons. Filippo Pottino per la richiesta di prestito di alcune opere da destinare alla mostra messinese e da sottoporre eventualmente ad intervento di restauro. La nota di interesse è costituita da un avvenimento piuttosto singolare: nell'elenco dei dipinti del museo, richiesti due anni prima per l'esposizione di Messina, figura la tavola con *Santa Barbara* e in un secondo documento rintracciato e datato al 1953 sono specificate le opere effettivamente giunte a Palazzo Zanca ma tra queste non è più indicato il manufatto in esame, a testimonianza di un ripensamento nella concessione del prestito avvenuto nel breve arco temporale tra le due fonti documentali⁸⁵.

Occorre precisare che il 1952 è l'anno della seconda apertura del Museo Diocesano, voluta dal Cardinale Ernesto Ruffini e dal direttore dell'epoca Mons. Pottino; così come testimoniato dalle foto storiche del museo la tavola di *Santa Barbara*, allora

nota come *Santa Cecilia*, trovava una collocazione all'interno del nuovo allestimento e addirittura esisteva una sala espositiva, la *Sala di Santa Cecilia*, dove il manufatto aveva una posizione di rilievo⁸⁶. Questo dato rappresenta un'ulteriore riprova della mancata spedizione del dipinto presso la mostra messinese e, d'altra parte, è ragionevole ipotizzare che il Pottino non avesse potuto più rinunciare ad un dipinto così protagonista sia dell'allestimento che della guida ad esso correlata. Pertanto, nonostante gli accordi iniziali, probabilmente il dipinto non fu coinvolto nella campagna di restauri condotti da Ottemi Della Rotta per la mostra messinese.

Ipotesi sul terzo e quarto intervento della seconda metà del XX secolo

Gli interventi della seconda metà del XX secolo, sebbene più recenti, non risultano corredati di alcuna documentazione ma dall'analisi delle caratteristiche tecniche si possono avanzare alcune ipotesi sulle circostanze specifiche in cui sono stati eseguiti.

In relazione a quanto precedentemente affermato, infatti, si può supporre che nel 1952 sulla tavola di *Santa Barbara* non sia stato effettuato un restauro analogo a quelli delle opere coinvolte nella mostra messinese ma sia stato comunque eseguito un trattamento migliorativo in funzione dell'imminente esposizione presso il Museo Diocesano.

L'intervento ha previsto delle operazioni di consolidamento del supporto e di reintegrazione pittorica della superficie, tuttavia risulta meno invasivo rispetto a quello precedente del Pizzillo e certamente più conforme ai principi della Teoria brandiana e dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, fondato poco tempo prima ma già diventato un riferimento essenziale per gli operanti del settore.

Per quanto riguarda il *verso*, oltre alla già ricordata sostituzione dei chiodi con viti sulle traverse metalliche, il restauratore si è limitato all'applicazione di strisce di tela grezza in fibra vegetale (lino), ad armatura *tela* (con riduzione abbastanza serrata, simile ad una moderna *pattina*), larghe circa 8 cm, incollate mediante adesivo di origine ani-



Fig. 65 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare del *verso* che mostra l'applicazione di strisce di tela di lino in corrispondenza delle sconnessure e delle lesioni.

male in corrispondenza delle committiture, delle lesioni e di alcune aree localizzate, evidentemente alterate, con lo scopo di irrobustire ulteriormente le giunzioni tra le assi e fornire maggiore resistenza al supporto (Fig. 65)⁸⁷.

Sul *recto* invece, oltre allo strato di finitura, sono state mantenute le ridipinture oleose, riconoscibili anche in un'immagine fotografica del museo e nelle foto storiche dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza ai BB.CC.AA. di Palermo, databili alla metà del XX secolo (Fig. 66)⁸⁸; tuttavia si è effettuata la reintegrazione pittorica delle lacune, secondo tecnica tonale, facendo uso di colori a tempera applicati sia sulle lacune sia su tutte le abrasioni, i graffi e le microlacune⁸⁹.

Per quanto riguarda il quarto ed ultimo intervento, pur essendo il più recente tra quelli identificati, non sussistono documenti che ne attestino la committenza, la data di esecuzione o il nome



Fig. 66 – Fotografia storica databile alla metà del XX secolo che testimonia la scelta di mantenere le ridipinture oleose relative alla metà superiore del dipinto.

dell'operatore. Anche in questo caso però è possibile supporre che il trattamento sia stato eseguito prima del 1998, anno della mostra *Capolavori d'arte nel Museo Diocesano. Ex sacris imaginibus magnum fructum...*, quando le velinature a protezione delle cadute di colore erano già presenti, come risulta da foto dell'epoca (Fig. 2), mentre al 2004 si data l'ultima e attuale apertura del museo⁹⁰.

In questo breve arco temporale, nonostante il precedente restauro fosse relativamente recente, sul dipinto probabilmente si sono manifestati alcuni fenomeni di degrado che possono essere rapportati alle variazioni delle condizioni microclimatiche e agli spostamenti della tavola riconducibili all'allestimento dell'esposizione sopracitata; nello specifico le alterazioni erano identificabili in massima parte come difetti di adesione e sollevamen-

ti degli strati pittorici localizzati soprattutto sulla metà superiore.

L'intervento si è configurato quindi come un'operazione di manutenzione straordinaria a scopo conservativo che non ha previsto trattamenti sul supporto ligneo ma ha riguardato esclusivamente gli strati superficiali: per garantire la conservazione della preziosa materia antica ed evitare il rischio di caduta dei frammenti pittorici distaccati, in assenza delle risorse economiche e professionali necessarie si è scelto di procedere con una parziale velinatura della superficie dipinta; quest'ultima ha avuto quindi lo scopo di assicurare una corretta protezione alle stesure originali e consentire un'eventuale movimentazione senza eccessivi rischi per l'integrità del manufatto. A tale scopo sono stati applicati due fogli di carta da modelli di forma irregolare, incollati sulla superficie attraverso l'ausilio di un adesivo di natura organica (colla di origine animale) e localizzati uno in corrispondenza del volto della figura femminile e l'altro sulla porzione più alta della torre di mattoni rossi alle sue spalle.

Intervento di restauro

La metodologia di intervento pianificata per la tavola di *Santa Barbara* ha seguito rigorosamente i criteri di compatibilità dei prodotti impiegati con i materiali antichi e di selettività, controllabilità, riconoscibilità e reversibilità di ciascuna operazione effettuata. È stato così possibile garantire un intervento consono e adeguato per il manufatto, rispettoso dei due valori che il teorico Cesare Brandi chiamava *istanza storica* ed *istanza estetica* e che sono universalmente riconosciuti come i due aspetti intrinseci ed imprescindibili di un'opera d'arte⁹¹.

Si vuole qui ricordare che un recupero non solo *scientificamente* ma anche *eticamente* corretto presuppone una conoscenza profonda dell'oggetto artistico la quale richiede uno studio molto dettagliato e accurato di ogni sua caratteristica. Se Brandi definiva il restauro come il *momento metodologico*

del riconoscimento dell'opera d'arte ciò impone che la conoscenza del manufatto debba tradursi anche nella sua completa comprensione, nel riconoscimento appunto, ovvero nella piena consapevolezza del suo valore materico, storico ed estetico ma anche della sua funzione, di ciò che ha rappresentato in passato e del significato o ruolo che assume ancora oggi. Partendo da questi presupposti fondamentali è quindi possibile evitare il rischio di incorrere in scelte che, seppure effettivamente coerenti con i principi teorici e le leggi vigenti, spesso sono in realtà il frutto di un adeguamento più o meno consapevole ad una corrente di pensiero o ad una moda momentanea che predilige un prodotto piuttosto che un altro. È con simili fondamenti che è stato programmato ed affrontato l'intervento conservativo del capolavoro del Museo Diocesano di Palermo, secondo una procedura che ha messo in primo piano l'opera e non l'operatore e che, pur considerando e seguendo principi del restauro moderno,

ha anche valutato le scelte in funzione del contesto storico e geografico in cui essa oggi si trova.

La finalità principale dell'intervento diretto è stata la messa in sicurezza delle proprietà meccaniche e strutturali del dipinto, con operazioni mirate al consolidamento del supporto ligneo e al risanamento dei difetti di adesione e coesione o dei sollevamenti. Successivamente si è intervenuti sull'aspetto estetico per il recupero della leggibilità e dell'integrità del tessuto figurativo mediante le delicate fasi di pulitura e rimozione di tutte le sostanze non pertinenti con la materia antica, reintegrazione plastica e pittorica delle mancanze e delle lacune e verniciatura finale (TAV. 4).

L'operazione preliminare ha riguardato la spolveratura dell'intero manufatto per la rimozione meccanica dei depositi incoerenti. Sul verso del dipinto sono state poi rimosse le strisce di tela, applicate lungo le committiture e le lesioni in occasione di uno degli interventi precedenti, che costituivano un elemento non funzionale alla conservazione dell'opera oltre che un ostacolo ai naturali movimenti del supporto: per la pulitura della tavola e la solubilizzazione di ogni residuo di incollaggio è stata eseguita una rifinitura mediante acqua addizionata con tensioattivo non ionico alla percentuale del 2%, in forma gelificata⁹². I prodotti di corrosione del ferro, relativo alle staffe con funzione di traverse e a tutti i chiodi originali e non, sono stati trattati meccanicamente tramite utilizzo di spazzole metalliche e microtrapano al fine di rimuovere ogni possibile fonte di ulteriore degrado.

Per quanto concerne il *recto* la prima operazione necessaria è stata la rimozione della parziale velinatura che occultava il viso della santa e una porzione della torre alle sue spalle: pertanto i fogli di carta incollati sulla superficie sono stati inumiditi con acqua gelificata in modo da formare un composto applicabile a pennello; ciò ha consentito l'apporto del quantitativo di umidità strettamente indispensabile per l'intervento, la solubilizzazione della colla animale e la rimozione selettiva e controllata di tutti i residui di adesivo e di carta, oltre che la possibilità di una valutazione completa dello stato di conservazione della superficie pittorica.



Prima di procedere con la delicata fase di pulitura da tutte le sostanze soprammesse alterate si è rivelato essenziale prevedere la messa in sicurezza e il consolidamento dell'opera: in questo caso è stata effettuata una differenziazione tra i prodotti e le metodiche in relazione alle superfici da trattare (*verso e recto*), ai materiali costitutivi, alle caratteristiche tecniche, alle condizioni conservative di partenza e all'obiettivo da raggiungere.

Pertanto per il consolidamento del supporto e delle traverse lignee è stata selezionata una resina acrilica disciolta in solvente organico (acetone) alla percentuale del 10% e applicata sia ad iniezione attraverso i fori di sfarfallamento e le gallerie scavate da insetti xilofagi, le lesioni e le linee di giunzione tra le assi, sia a pennello sull'intera superficie del *verso*⁹³; l'operazione è stata condotta in modo graduale e progressivo secondo applicazioni ripetute fino a rifiuto in modo da garantire un consolidamento effettivo ed efficace fino in profondità.

Per la superficie pittorica, invece, la presenza di numerosi difetti di adesione che rischiavano di provocare la perdita di prezioso materiale originale ha richiesto un'attenzione particolare alla riadesione dei sollevamenti e dei frammenti parzialmente o del tutto distaccati. È stata quindi effettuata un'azione molto accurata e puntuale tramite ausilio di un adesivo acrilico sciolto in solvente organico (white spirit) alla concentrazione del 10% e applicato ad iniezione previo utilizzo del solo idro-

carburo con funzione di veicolante⁹⁴. La resina sintetica, così come la percentuale di utilizzo, è stata selezionata tra le numerose disponibili in commercio dopo un'attenta valutazione delle caratteristiche chimiche e delle proprietà meccaniche, al fine di individuare un prodotto rispondente alle esigenze tecniche e compatibile sia con la materia antica che con le successive fasi di intervento. L'adesivo è stato scelto anche in funzione della cera ancora presente sulla superficie per cui, dal momento che si tratta di una resina termoplastica, la corretta riadesione dei sollevamenti è stata coadiuvata dall'impiego di termocauterio; quest'ultimo, con il simultaneo apporto di un minimo quantitativo di calore e di una leggera pressione, ha permesso di sciogliere la cera e contestualmente di attivare il potere adesivo della resina, consentendo così un incollaggio uniforme di tutti gli strati pittorici.

Una volta assicurata la corretta solidità strutturale e l'idonea resistenza meccanica al manufatto oggetto di restauro, si è potuta pianificare la fase di pulitura della superficie pittorica mirata alla rimozione graduale e selettiva di tutte le sostanze soprammesse alterate che modificavano in modo significativo la percezione esatta dell'immagine dipinta. Per la messa a punto della procedura più consona sono stati eseguiti dei preliminari test di solubilità che hanno consentito l'individuazione del valore di f_d corrispondente alla vernice protettiva e al mezzo più efficace per



Fig. 67 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, immagine che mostra un tassello di pulitura della superficie dipinta.



Fig. 68 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare durante la rimozione della ridipintura oleosa che alterava visibilmente la rappresentazione originale.



Fig. 69 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, *recto* dopo la reintegrazione plastica delle lacune.

la sua solubilizzazione, dotato delle proprietà di controllabilità e selettività dell'azione pulente e compatibilità con la materia antica. Le prove di pulitura, così come le fasi successive, sono state condotte attraverso un confronto tra l'esame del dipinto ai raggi ultravioletti e le indagini multi-spettrali, allo scopo di riscontrare ulteriori conferme alle osservazioni visive. I risultati ottenuti dai test e dalle analisi non invasive hanno inoltre comprovato l'ipotesi della natura resinosa della vernice protettiva, che è stata quindi ricondotta al restauro ottocentesco del Pizzillo; pertanto, a seguito di un'opportuna valutazione, si è optato per l'azione chimica di una miscela leggermente basica⁹⁵: in questo caso per ridurre il contatto con la delicata superficie pittorica si è preferito gelificare il solvente, rimuovendolo ad azione ultimata



Fig. 70 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, particolare dell'angelo dopo la reintegrazione pittorica e l'equilibratura cromatica.



Fig. 71 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, *recto* prima dell'intervento di restauro.



Fig. 72 – Cristoforo Faffeo (attr.), *Santa Barbara*, ultimo quarto del XV secolo, Museo Diocesano di Palermo, *recto* dopo l'intervento di restauro.

prima con tampone asciutto e poi leggermente inumidito di una miscela neutra; quest'ultima si è rivelata efficace anche nei confronti di eventuali residui ancora presenti⁹⁶. Con il medesimo procedimento è stato inoltre possibile rimuovere le ridipinture effettuate con colori a tempera, permettendo così il raggiungimento di un primo livello di pulitura uniforme sull'intera superficie (Fig. 67).

Si è quindi scelto di approfondire l'azione pulente con un secondo livello, finalizzato alla rimozione delle ridipinture oleose che alteravano fortemente l'immagine autentica voluta dall'artista. A tale proposito, in seguito alle opportune prove di solubilità, si è fatto uso di dimetilsolfossido rimosso poi con etilacetato⁹⁷: per i residui particolarmente tenaci si è preferita un'azione meccanica condotta puntualmente a bisturi (Fig. 68).

Una volta conclusa la fase di pulitura, l'intervento di restauro è proseguito con la preverniciatura dell'intera superficie che ha avuto lo scopo di proteggere la pellicola pittorica e saturare i colori originali, in vista delle successive operazioni di stuccatura e reintegrazione delle lacune⁹⁸.

Per la reintegrazione plastica delle mancanze e delle lacune si è tenuto conto della loro estensione e della loro localizzazione; dal momento che esse risultavano perfettamente reintegrabili e che erano presenti tutti gli elementi necessari per una riconfigurazione esatta della rappresentazione, si è proceduto differenziando i materiali in relazione alla natura della superficie da trattare e della finalità da raggiungere. Per il supporto si è fatto uso di un impasto a base di polpa di cellulosa e colla di

coniglio pigmentato secondo la tonalità del legno, mentre per le lacune della superficie pittorica si è preferito il tradizionale stucco composto da gesso di Bologna e colla animale (Fig. 69).

La reintegrazione pittorica delle lacune precedentemente stuccate è stata effettuata con tecnica tonale mediante velature di colore reversibile ad acquarello fino al raggiungimento della tonalità simile a quella della campitura originale di riferimento. Tale operazione ha previsto anche l'utilizzo di colori reversibili a vernice, i quali sono stati impiegati per l'equilibratura cromatica delle abrasioni presenti (Fig. 70).

L'intervento si è concluso con la verniciatura finale del dipinto che ha avuto l'obiettivo di uniformare la superficie e fornire un'ulteriore protezione alla pellicola pittorica nei confronti degli agenti esterni⁹⁹.

Il restauro della tavola raffigurante *Santa Barbara* ha così permesso il recupero di un pregevole capolavoro della pittura meridionale e ha fornito l'occasione per mettere in atto un complesso studio ed un ricco approfondimento tecnico-scientifico dell'opera nonché di confrontarla con altri dipinti riferiti al noto artista Cristoforo Faffeo. In accordo con tale attribuzione, la presente ricerca può infatti consentire di delineare in modo più corretto e completo la personalità del celebre pittore, soprattutto per quanto riguarda la tecnica pittorica; lo studio inoltre fornisce utili informazioni e dettagliati dati tecnici in merito ad uno dei dipinti più discussi del panorama artistico locale e che, così restaurato, contribuisce ad arricchire le preziose collezioni del Museo Diocesano di Palermo (Figg. 71-72).

Note

- 1 L'intervento di restauro è stato programmato e condotto dal dott. Mauro Sebastianelli, Responsabile per la Conservazione e il Restauro delle Collezioni del Museo Diocesano e delle opere di pertinenza dell'Arcidiocesi di Palermo, con la Direzione Lavori del Vicedirettore e curatore scientifico del Museo Diocesano di Palermo prof. Pierfrancesco Palazzotto e sotto l'Alta Sorveglianza della Soprintendenza dei BB.CC.AA. di Palermo. Il restauro, eseguito da Giugno 2014 a Gennaio 2015, è stato finanziato da Banca Nuova - Gruppo Banca Popolare di Vicenza per la quale si ringrazia il Presidente Prof. Marino Breganze e tutti i collaboratori. Si desidera ringraziare inoltre la dott.ssa Delia Trentacosti per la partecipazione all'intervento, il dott. Giovanni Travagliato per gli studi storico-artistici, la dott.ssa Maria Elena Volpes, Soprintendente dei BB.CC.AA. di Palermo, la dott.ssa Maria Maddalena De Luca in qualità di Dirigente Responsabile e tutti i funzionari dell'U.O. 09 Sezione per i beni storico-artistici della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo per l'Alta Sorveglianza, Mons. Giuseppe Randazzo, Direttore del Museo Diocesano di Palermo, la dott.ssa Enza Cilia, Direttore del Centro Regionale per la Progettazione e per il Restauro e per le Scienze Naturali ed Applicate ai Beni Culturali (CRPR) di Palermo per le indagini scientifiche, la dott.ssa Rachele Lucido di Palermo, la dott.ssa Ludovica Brigida Villani di Marigliano, Valentina Nasca di Palermo, la dott.ssa Paola Minoja e Francesca Di Giandomenico di Roma per il prezioso supporto ai fini della ricerca storico-scientifica.
- 2 Cfr. il testo della studiosa che riporta la precedente bibliografia sull'argomento: T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale*, Napoli 1998, pp. 41-45 e p. 305 (note 112-114).
- 3 Si ringrazia il dott. Gioacchino Barbera, la dott.ssa Evelina De Castro e il dott. Salvatore Pagano, rispettivamente Direttore, Dirigente Responsabile dell'U.O. 02 Collezioni e esposizione, Responsabile per Segreteria tecnica direzione - Depositi beni artistici - Collaborazione mostre ed eventi dell'U.O. 02 della Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis di Palermo, per la disponibilità che ha reso possibile lo studio ravvicinato delle opere attribuite a Quartararo.
- 4 Cfr. D. LIGUORI, *Cristoforo Faffeo: una personalità del Rinascimento Meridionale*, in *Assunzione della Vergine di Cristoforo Faffeo e bottega (Pala lignea del XVI secolo)*. *Pinacoteca Provinciale di Salerno*, a cura del Settore Musei e Biblioteche della Provincia di Salerno, Salerno 2013, pp. 17-22; relazione di S. PETROCCHI presente nel capitolo del regesto *La rinascita delle arti: pittori e scultori nella Roma del Quattrocento – Antonio Del Massaro detto il Pastura*, in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Corso, 29 aprile – 7 settembre 2008) a cura di M. G. BERNARDINI, M. BUSSAGLI, Milano 2008, vol. II, pp. 236-237, cat. 159-160; *Pinacoteca Provinciale di Salerno. I dipinti dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M. A. PAVONE, M. ROMITO, Salerno 2001, pp. 22-25; *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo D'Alessandro e Ludovico Urbani*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo Servanzi Confidati, 28 luglio – 5 novembre 2001) a cura di V. SGARBI, S. PAPETTI, Milano 2001; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale. Il Cinquecento*, vol. 3, Roma 2001, pp. 10-16; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998, vol. 2; T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento...*, 1998, pp. 21-64; R. CANNATÀ, C. STRINATI, *La pittura*, C. STRINATI, *Lorenzo da Viterbo*, A. ZUCCARI, *L'attività viterbese di Antonio Del Massaro detto il Pastura*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra (Viterbo, Museo Civico, 11 giugno – 10 settembre 1983) a cura di R. CANNATÀ, C. STRINATI, Roma 1983, pp. 133-136, 179-201, 222-239.
- 5 A testimonianza di come il restauro si riveli spesso determinante per lo studio ed eventualmente per l'attribuzione di un'opera si può citare l'esempio della tavola con il *San Michele Arcangelo*, databile tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento e oggi conservata presso il Museo Diocesano di Napoli: analogamente al caso della *Santa Barbara*, anche l'opera napoletana ha subito un intervento di restauro nel 1997 in occasione del quale sono emersi numerosi dettagli tecnici che hanno permesso di riferirla a Cristoforo Faffeo e non più a Francesco Pagano, come storicamente riportato nella letteratura di riferimento. P.L. DE CASTRIS, *Scheda n. 5*, in *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di Fede e Arte*, a cura di P.L. DE CASTRIS, Napoli 2008, p. 68.
- 6 Le misure indicate si riferiscono al dipinto privo di cornice, mentre quelle relative all'opera corredata di incorniciatura non originale sono pari a 232 cm in altezza, 152 cm in larghezza e 16,5 cm nello spessore. Una certa analogia nelle dimensioni della tavola è stata riscontrata nella pala lignea di Cristoforo Faffeo, raffigurante l'*Assunzione della Vergine* (212 x 158,5 cm) e databile ai primi anni del XVI secolo, recentemente restaurata e conservata presso la Pinacoteca Provinciale di Salerno. Si ringrazia la dott.ssa Barbara Cussino, Responsabile della Pinacoteca Provinciale di Salerno, nonché la dott.ssa Silvia Pacifico, Funzionario coordinatore Sistema Museale della Provincia di Salerno, per la documentazione fornita.
- 7 Il supporto risulta abbastanza omogeneo in tutta la

- sua estensione con una presenza limitata di difetti e anomalie naturali del legno come il nodo circolare di maggiori dimensioni visibile in prossimità del centro. Cfr. UNI 11118:2004, *Beni culturali. Manufatti lignei. Criteri per l'identificazione delle specie legnose*, Milano 2004; R. B. HOADLEY, *Identification of Wood in Painting Panels*, in *The Structural Conservation of Panel Paintings*, Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum (24–28 April 1995), edited by K. DARDDES and A. ROTHE, Los Angeles 1998, pp. 21-38.
- 8 Cfr. C. CASTELLI, *Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti*, in *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, a cura di M. CIATTI, C. CASTELLI, A. SANTACESARIA, Firenze 1999, pp. 61-62; J. MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois: du XII au XVIIe siècle*, Parigi 1961. Per le caratteristiche tecniche del legno di pioppo si veda: *Banca dati dei Legnami Italiani del Progetto Xyloteca* realizzato dal C.N.R. – I.Va.L.S.A. – Istituto per la Valorizzazione del Legno e delle Specie Arboree di Firenze con il contributo finanziario dell'Agenda Regionale per lo Sviluppo e l'Innovazione del settore Agricolo-forestale della regione Toscana (ARSIA).
- 9 In merito alla tavola con la *Madonna in trono con il Bambino* si desidera ringraziare il dott. Sylvain Bellen-ger e la dott.ssa Linda Martino, rispettivamente Direttore ed ex Direttore del Museo di Capodimonte di Napoli, nonché la dott.ssa Angela Cerasuolo, responsabile per il settore Documentazione tecnica e per il restauro, per la documentazione fornita e per la collaborazione offerta ai fini della ricerca.
- 10 Cfr. R. ROMANO, *La preziosa Tavola della Pinacoteca Provinciale*, F. GIGANTINO, *Appunti da un work in progress*, in *Assunzione...*, 2013, pp. 10, 25. I tre dipinti del pittore viterbese sono stati sottoposti ad analisi scientifiche per il riconoscimento della specie lignea in occasione del restauro progettato e condotto dallo scrivente nell'anno 2011 relativo alla tavola con la *Madonna con il Bambino e Angeli*.
- 11 Occorre precisare che le misure attuali delle assi non sono quelle originali in quanto il manufatto ha probabilmente subito una leggera modifica delle dimensioni in occasione del già citato intervento sul supporto (descritto nel paragrafo *Interventi precedenti*) che ha comportato anche una riduzione sia dell'altezza che della larghezza originarie.
- 12 Per approfondimenti sulle modalità di assemblaggio e sulle tecniche di incastro degli elementi lignei si rimanda a M. SEBASTIANELLI, S. INCARBONE, *Le strutture di sostegno dei dipinti su supporto tessile: i telai*, in *Lo Stato dell'Arte 7*, Atti del VII Congresso Nazionale IGIC (Napoli, Castel Dell'Ovo, 8-10 ottobre 2009), Napoli 2009, pp. 389-399; S. RINALDI, *Per un lessico delle tec-*
- niche di lavorazione del legno*, in *Legni da ebanisteria*, a cura di G. BORGHINI, M. G. MASSAFRA, Roma 2002, pp. 305-308. La *Madonna con il Bambino e Angeli* del Museo Pepoli di Trapani è caratterizzata dalla medesima tecnica costruttiva in quanto il supporto è costituito da tre assi lignee con orientamento verticale e taglio tangenziale di cui una, quella centrale, presenta maggiori dimensioni rispetto alle due laterali; come per la *Santa Barbara*, l'assemblaggio delle tavole è basato sull'incastro *a giunti vivi*, in questo caso rafforzato da perni metallici interni a sezione circolare individuati mediante osservazione visiva ed indagine radiografica. Per la *Madonna in trono con il Bambino* di Napoli sono state identificate invece due assi lignee, di spessore medio.
- 13 Cfr. C. CASTELLI, *Tecniche di costruzione...*, 1999, pp. 63-64.
- 14 Anche la già menzionata tavola trapanese del Pastura presenta le tracce di un sistema di raccordo tra il dipinto ed una struttura architettonica lignea o, più probabilmente, una cornice, la cui originalità resta tuttavia dubbia: sebbene gli elementi non siano più presenti, ai quattro angoli del *verso* è infatti possibile riconoscere i segni dell'applicazione di placche metalliche rettangolari vincolate al supporto per mezzo di chiodi a sezione circolare. Per approfondimenti sulle tecniche costruttive dei supporti lignei cfr. UNI 11162:2005, *Beni culturali. Manufatti lignei. Supporti dei dipinti su tavola. Terminologia delle parti componenti*, Milano 2005; C. CASTELLI, *Tecniche di costruzione...*, 1999, pp. 59-98; L. UZIELLI, *Historical Overview of Panel-Making Techniques in Central Italy*, P. WALKER, *The Making of Panels. History of Relevant Woodworking Tools and Techniques*, in *The Structural Conservation...*, 1998, pp. 110-135, 178-185.
- 15 Dall'osservazione attenta e accurata delle altre lacune presenti non sono state rintracciate eventuali testimonianze della presenza dell'*impannatura* sull'intera superficie del dipinto, per cui si è potuto accertare l'utilizzo del tessuto solo lungo le linee di giunzione delle assi di supporto.
- 16 Non è stato possibile individuare il numero esatto di fili a causa dell'estensione limitata delle lacune relative agli strati pittorici che lasciavano intravedere una porzione di tessuto inferiore al centimetro.
- 17 La sussistenza dell'*ammannitura* di colore bianco è stata verificata in un primo momento dall'indagine visiva ravvicinata delle lacune e delle abrasioni della pellicola pittorica, trovando poi conferma nell'osservazione al microscopio digitale di sezioni stratigrafiche ottenute da campioni rappresentativi opportunamente selezionati.
- 18 L'analisi di Fluorescenza ai Raggi X (XRF) della *Santa Barbara* è stata condotta dal Dirigente Responsabile dott. Cosimo Di Stefano, dal Funzionario Direttivo

- dott.ssa Maria Grazia Cicero e dall'Istruttore Direttivo sig. Giacomo Cinà, per il Laboratorio di chimica (Unità Operativa 08) del Centro Regionale per la Progettazione e per il Restauro e per le Scienze Naturali ed Applicate ai Beni Culturali (CRPR) di Palermo. Si è fatto uso di strumentazione portatile ASSING Lithos 3000. Le indagini scientifiche relative al restauro dell'*Assunzione della Vergine* di Cristoforo Faffeo hanno evidenziato la presenza di uno strato preparatorio molto sottile (inferiore al millimetro) ottenuto mediante varie stesure di un composto a base di gesso di Bologna e gelatina organica, applicato a pennello: dalle analisi è inoltre emerso l'utilizzo di olio di lino come ulteriore legante della preparazione, in accordo con la tecnica descritta dalle fonti antiche; tracce di residui oleosi e di colla animale sulla parte superiore della preparazione sono state verificate anche mediante l'osservazione in luce UV delle sezioni stratigrafiche, le quali mostravano la tipica fluorescenza di colore giallastro. ATRAMENTUM S.R.L., *Indagini scientifiche*, in *Assunzione...*, 2013, pp. 29 e 31. Anche il restauro della tavola con la *Madonna in trono con il Bambino* di Napoli ha rivelato la presenza di una preparazione bianca a base di gesso e colla animale, caratterizzata da uno spessore sottile e da una stesura liscia e regolare. Infine i risultati di specifici spot test eseguiti su campioni prelevati dalla *Madonna con il Bambino e Angeli* del Pastura hanno confermato la presenza del gesso e della colla animale come componenti dello strato preparatorio bianco; ancora una volta la stesura unica effettuata a pennello e lo spessore ridotto (non oltre 1 mm) si pongono in linea con la tecnica tradizionale dei dipinti su tavola tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo.
- 19 L'analisi al SEM-EDS è stata effettuata dalla dott.ssa Claudia Pellerito, Ricercatore presso il Dipartimento di Fisica e Chimica (DiFC), Scuola delle Scienze di Base e Applicate, dell'Università degli Studi di Palermo. È stato utilizzato un Microscopio Elettronico a Scansione della ditta Philip FEI, modello Quanta 200 FEG, con sonda per microanalisi (analisi elementare o elementale) della ditta EDAX, Link Analytical Oxford (Link, UK), modello 6103. Per l'analisi si ringrazia il prof. Bruno Pignataro del Dipartimento di Fisica e Chimica (DiFC), Scuola delle Scienze di Base e Applicate, dell'Università degli Studi di Palermo.
- 20 L'olio di lino, ad esempio, fu impiegato dai pittori italiani negli impasti delle preparazioni, per conferire maggiore elasticità e compattezza alle stesure, proprio a partire dal XVI secolo. S. VOLPIN, A. CASOLI, L. ALBERICI, *I materiali nella pittura di Giovanni Bellini: tredici opere analizzate*, in *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 30 settembre 2000 – 28 gennaio 2001) a cura di R. GOFFEN, G. NEPI SCIRÈ, Venezia 2000, pp. 175-180; R. BAGAROTTO, R. CAVIGLI, L. GUSMEROLI, M. C. MAIDA, A. MICHIELETTO, G. TRANQUILLI, A. CASOLI, S. VOLPIN, *La tecnica pittorica di Giovanni Bellini*, in *Il colore ritrovato...*, 2000, pp. 184-186.
- 21 A conferma della pratica di sperimentare le imprimiture oleose pigmentate tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo si segnala lo spot test condotto in occasione del restauro del dipinto attribuito al Pastura del Museo Pepoli, il quale ha confermato la natura oleosa del sottile strato applicato al di sopra della preparazione bianca a base di gesso e colla.
- 22 Nella fase pittorica infatti l'artista può avere scelto di sfruttare pienamente le proprietà di fluidità e trasparenza del *medium* oleoso, in modo da accentuare il carattere di profondità e luminosità delle stesure.
- 23 L'indagine è stata eseguita per conto del Dirigente Responsabile arch. Rosaria Merlino dal Funzionario Direttivo dott.ssa Maria Grazia Cicero e dall'Istruttore Direttivo sig. Donato Perrone, del Laboratorio di fisica (Unità Operativa 09) del Centro Regionale per la Progettazione e per il Restauro e per le Scienze Naturali ed Applicate ai Beni Culturali (CRPR) di Palermo. È stato impiegato il sistema multispettrale digitale Artist dell'Art Innovation con camera digitale multispettrale Artist Art Innovation a geometria standard di acquisizione, con sensore delle immagini a scansione progressiva CCD, 1360 x 1036 pixel, obiettivo da 23 mm F/1.4. Per la riflettografia infrarossa le riprese sono state effettuate alle seguenti lunghezze d'onda: IR1 750 nm - 950 nm; IR2 950 nm - 1150 nm.
- 24 Pur non essendo state riscontrate delle tracce materiali nel caso della tavola di *Santa Barbara* si può ipotizzare una prima composizione dell'immagine ottenuta a carboncino e poi rimossa dall'artista per sostituirla e rafforzarla con il disegno a inchiostro. Una procedura simile è stata individuata infatti nella tecnica esecutiva di Sandro Botticelli. Cfr. R. BELLUCCI, F. CIANI PASSERI, C. GIOVANNINI, P. PETRONE, C. ROSSI SCARZANELLA, *La tecnica pittorica del Botticelli: un'analisi comparata*, in *L'Incoronazione della Vergine del Botticelli*, a cura di M. CIATTI, Firenze 1990, pp. 85-109.
- 25 Una procedura tecnica analoga alla tavola di *Santa Barbara* è stata individuata sulla *Madonna con Bambino e Angeli* del Pastura in occasione dell'intervento di restauro.
- 26 Per la disponibilità manifestata ai fini dell'osservazione ravvicinata del trittico attribuito al Faffeo si ringrazia Mons. Clemente Petrillo, parroco della Cattedrale di San Paolo di Aversa.
- 27 La presenza delle incisioni è rappresentativa della tecnica finora descritta soprattutto nelle zone della veste di *Santa Barbara* eseguite con il pigmento rosso Cinabro,

il quale è notoriamente piuttosto coprente e compatto così da nascondere un eventuale disegno sottostante eseguito a pennello.

- 28 La tipologia di disegno inciso, inoltre, richiama la tecnica di Sandro Botticelli: nei capolavori del pittore fiorentino infatti gli studi e i restauri effettuati hanno rintracciato la presenza di incisioni per le architetture e di un disegno molto calligrafico e particolareggiato che attestano la notevole abilità dell'artista toscano. Cfr. R. BELLUCCI, F. CIANI PASSERI, C. GIOVANNINI, P. PETRONE, C. ROSSI SCARZANELLA, *La tecnica pittorica del Botticelli...*, 1990, pp. 85-109.
- 29 *Pinacoteca Provinciale di Salerno...*, 2001, pp. 24-25.
- 30 La vera e propria dedizione manifestata dagli artisti nella realizzazione del disegno preparatorio è fornita anche dai pittori spagnoli (soprattutto castigliani) del XV e del XVI secolo, i quali a loro volta riprendono e rielaborano gli insegnamenti dei maestri fiamminghi: in entrambi i casi infatti, affiancate al disegno a pennello, si sono ritrovate le linee incise in corrispondenza di particolari aree della raffigurazione, soprattutto nel caso delle architetture e dei raggi luminosi che si irradiano dalle colombe dello Spirito Santo. Z. VÉLIZ, *Wooden Panels and Their Preparation for Painting from the Middle Ages to the Seventeenth Century in Spain*, in *The Structural Conservation...*, 1998, p. 144. Cfr. *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*, catalogo della mostra (Museo de Bellas Artes de Valencia, julio - octubre 2010), Valencia 2010.
- 31 Per l'angelo in particolare il disegno risulta molto superficiale al punto da rendersi visibile anche ad un'osservazione ravvicinata in luce diffusa.
- 32 Tracce di una tecnica analoga possono invece essere osservate in una tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino tra angeli musicanti* del Museo di Palazzo Abatellis, eseguita nel 1498 dal pittore Niccolò da Pettineo, il cui nome tra l'altro è stato proposto in passato per l'attribuzione della *Santa Barbara* oggetto della presente ricerca. L'incarnato del collo della Vergine e soprattutto dell'intera figura del Bambino possono essere accostati alle ombreggiature a tratteggio del disegno del Faffeo o comunque dell'autore del dipinto del Museo Diocesano di Palermo; tuttavia, trattandosi dell'unico elemento di affinità tra le due opere, è ragionevole escludere il nome di Niccolò da Pettineo per l'identificazione dell'artista responsabile dell'esecuzione del capolavoro presentato in questa sede.
- 33 C. CENNINI, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, (1390), edizione consultata a cura di F. FREZZATO, Trebaseleghe 2011, Cap. CXXII, pp. 149-150. D'altra parte il disegno inciso e tratteggiato non è inusuale nemmeno nella pittura straniera della fine del Quattrocento e degli inizi del Cinquecento per la quale si possono citare gli infiniti esemplari di dipinti riferiti a maestri spagnoli e fiamminghi che influenzarono tutta la cultura italiana, non solo veneta ma anche napoletana e siciliana. Nell'esecuzione del disegno inciso e soprattutto di quello tratteggiato la tecnica della *Santa Cecilia* trova maggiori punti di convergenza con lo stile meridionale, a diretto contatto con quello spagnolo, piuttosto che con Botticelli: infatti se per il pittore fiorentino le ombreggiature sono presenti ma molto più sfumate, i tratti decisi delle pitture meridionali risultano più simili a quelli dell'artista in esame. A rafforzare tale aspetto non mancano poi ulteriori confronti con altri autori italiani, come testimonia la presenza del disegno a tratteggio nella celebre *Pala di San Zeno* di Andrea Mantegna messo in evidenza dall'indagine riflettografica del dipinto e soprattutto del particolare con i santi Pietro e Paolo. Cfr. *El nacimiento de una pintura...*, 2010, p. 143.
- 34 Sull'argomento cfr. G. PREVIATI, *La pittura ad olio*, in *La tecnica della pittura*, Milano 1990, pp. 77-114.
- 35 ATRAMENTUM S.R.L., *Indagini...*, 2013, p. 29. La tecnica mista è stata invece riscontrata sulla tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino e Angeli* del Museo Pepoli di Trapani.
- 36 L'indagine in Infrarosso Falso Colore (FCIR1) è stata eseguita dai tecnici del Laboratorio di fisica del CRPR di Palermo: in questo caso le acquisizioni sono state effettuate con sovrapposizione delle riprese RGB (con lunghezze d'onda 400 nm - 700 nm) con quelle IR1 (750 nm - 950 nm) e fluorescenza ultravioletta (365 nm).
- 37 In certe zone le vesti sono state eseguite interamente facendo uso esclusivo delle lacche rosse. Anche la scheda di restauro relativa alla *Madonna in trono con il Bambino* di Napoli eseguita da Faffeo attesta l'utilizzo di lacche nella stesura della pellicola pittorica.
- 38 L'indagine XRF ha suggerito una miscela di Azzurrite e Biacca.
- 39 ATRAMENTUM S.R.L., *Indagini...*, 2013, pp. 30-31.
- 40 Per il velo sarebbe presente la medesima miscela di pigmenti ma con un minore quantitativo di Cinabro, così da conferire una colorazione molto chiara di tonalità celeste.
- 41 Con la tavola della *Madonna con Bambino e Angeli* di Trapani il viterbese Pastura ha mostrato una certa analogia con l'opera in esame nella scelta dei pigmenti e nella tecnica pittorica, a riprova della piena convergenza alla tradizione rinascimentale dei pittori italiani del periodo: si ritrova infatti l'uso del Resinato di rame per lo sfondo paesaggistico fortemente sfumato grazie anche all'esclusivo uso del legante oleoso, così come la Biacca per le lumeggiature chiare e l'Azzurrite sia per il manto blu della Vergine che per il cielo azzurro; quest'ultimo pigmento è stato individuato tramite osservazione visi-

- va in luce naturale ed ultravioletta, trovando poi conferma attraverso test microchimico condotto su campioni.
- 42 L'Assunzione della Vergine della Pinacoteca di Salerno è infatti analoga a quella eseguita dal Perugino per la Cattedrale di Napoli, così come i due angeli del registro superiore del Polittico di Santa Maria Maggiore a Laurino datato al 1482 e quello della lunetta del tritico di Aversa trovano forti similitudini con il Pinturicchio e il Pastura, oltre che con la *Resurrezione* della Pinacoteca Vaticana eseguita da Perugino nel 1499 circa. Cfr. *Pinacoteca Provinciale di Salerno...*, 2001, pp. 23-24; M. DE LUCA, L. BALDELLI, A. ZARELLI, *Il recente restauro della "Resurrezione" del Perugino*, in *Il Perugino del Papa. La pala della Resurrezione: storia di un restauro*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, Salone Sistino, 17 marzo – 31 maggio 2004), a cura di F. BURANELLI, Ginevra-Milano 2004, pp. 53-61. Diversa fattura nella composizione degli angeli si riscontra invece nella *Santa Rosalia ai piedi della icone della Vergine* riferita a Quartararo e aiuto.
- 43 T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento...*, 1998, p. 8.
- 44 Cfr. M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano di Palermo*, Palermo 2010, pp. 54-58 e pp. 81-96.
- 45 In questo senso è degno di nota Paolo da San Leocadio, un pittore italiano la cui attività in Spagna è stata considerevole tanto da essere ritenuta emblematica per il Rinascimento della penisola iberica.
- 46 Anche i dettagli delle mani e la rappresentazione dei gioielli riconoscibili nella *Santa Barbara* sono caratteristiche che trovano dei confronti con la coeva pittura italiana e spagnola, come nella tavola raffigurante la *Madonna del Cavaliere di Montesa* conservata al Museo del Prado di Madrid e quella con la *Virgen de Gracia* di Enguera i cui autori sono ancora da interpretare. Cfr. A. DEBOSQUE, *Artisti italiani in Spagna. Dal XIV secolo ai re cattolici*, Milano 1968, pp. 165-239.
- 47 Alcune similitudini sono rintracciabili nel manto blu della Vergine nella *Madonna in trono con il Bambino* di Napoli del Faffeo, oltre che nella *Madonna con il Bambino e Angeli* di Trapani del Pastura, così come osservato nel corso dei rispettivi restauri.
- 48 Una tecnica analoga nell'utilizzo dell'oro per impreziosire la composizione pittorica è stata individuata nella tecnica di Botticelli. Cfr. *L'Incoronazione della Vergine...*, 1990. Per approfondimenti sulla tecnica di doratura si veda G. PIGNOLO, *Effetti d'Oro. Storia e tecnica della doratura nell'arte*, Bologna 2000, pp. 104-105.
- 49 Cfr.: L. UZIELLI, M. FIORAVANTI, *Il comportamento fisico-meccanico del legno nei dipinti su tavola*, in *Dipinti su tavola...*, 1999, p. 43; R. BRUCE HOADLEY, *Chemical and Physical Properties of Wood*, in *The Structural Conservation...*, 1998, p. 19.
- 50 La parte sommitale della tavola risultava leggermente arretrata rispetto al piano della superficie dipinta.
- 51 Il fenomeno è quindi la testimonianza di come le staffe metalliche, seppure si riferiscano ad una delle operazioni di un intervento molto invasivo, in questo caso abbiano in parte contenuto i movimenti del supporto.
- 52 Alcuni dei fori di sfarfallamento erano presenti anche sul *recto* del dipinto, diffusi sull'intera superficie e maggiormente concentrati sulla metà inferiore in corrispondenza della veste dell'angelo musicale. Cfr.: M. ROMAGNOLI, A. BISTONI, F. AGOSTINI, F. SPANEDDA, V. VINCIGUERRA, *Insetti xilofagi: metodologie per la valutazione dello stato di degrado e delle variazioni chimico-fisiche nel legno*, in *Conservare e restaurare il legno. Conoscenze, Esperienze, Prospettive*, Atti del Convegno di Studi *Scienza e Beni Culturali XXV. 2009* (Bressanone, 23-26 giugno 2009) a cura di G. BISCONTIN, G. DRIUSSI, Albignasego (PD) 2009, pp. 667-676; C. LALLI, I. TOSINI, *Processi di degrado del legno*, in A. SANTACESARIA, *I fattori di degrado dei supporti lignei*, in *Dipinti su tavola...*, 1999, pp. 118-121; R. A. BLANCHETTE, *A Guide to Wood Deterioration Caused by Microorganisms and Insects*, in *The Structural Conservation...*, 1998, pp. 62-64; G. LIOTTA, *Agli insetti piacciono le opere d'arte. Degrado, difesa e conservazione*, Palermo 2007, pp. 17-24.
- 53 Per approfondimenti sulla classificazione e sulla nomenclatura delle forme di alterazione dei supporti lignei si veda: UNI 11130:2004, *Beni culturali. Manufatti lignei. Terminologia del degradamento del legno*, Milano 2004.
- 54 Sui profili del dipinto, in corrispondenza delle lacune, si sono riscontrati anche alcuni difetti di coesione degli strati pittorici.
- 55 In entrambi i casi l'origine delle alterazioni va individuata nei naturali movimenti del legno di supporto che si ripercuotono sulle stesure soprastanti.
- 56 Le abrasioni erano diffuse sull'intera superficie ma le aree maggiormente coinvolte erano corrispondenti al cielo di fondo sull'estremità superiore del dipinto, al paesaggio sottostante e alla veste dell'angelo.
- 57 Un significativo contributo alla ricostruzione e alla definizione della storia del restauro e degli interventi di conservazione è presente in A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, (prima edizione 1988 - nuova edizione 2002), Verona 2009. Attualmente sono inoltre estremamente importanti le attività di ricerca condotte dall'Associazione Giovanni Secco Suardo per la conservazione e il restauro dei Beni Culturali (con il progetto ASRI – Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani) e, più recentemente per il Meridione, dall' AISAR, Archivio Internazionale per la Storia e l'Attualità del Restauro – per Cesare Brandi

- fondato nel 2012 dal prof. Giuseppe Basile; tali associazioni culturali senza fini di lucro, infatti, costituiscono una preziosa banca dati sul restauro in Italia con informazioni sui nominativi, sugli interventi documentati e sulle pubblicazioni pertinenti. Per ulteriori informazioni cfr. i seguenti *link*: <http://www.associazionegiovaniseccosuardo.it> e <http://www.aisarweb.com>.
- 58 L'ultimo trattamento, in particolare, è classificabile come un'operazione di pronto intervento a scopo manutentivo.
- 59 Le due reintegrazioni plastiche erano localizzate sulla porzione dedicata all'imponente architettura alle spalle della santa e sul margine inferiore della tavola ed erano parzialmente debordanti sulla pellicola pittorica originale; la ridipintura ad olio è stata individuata durante la fase di pulitura del trattamento attuale al di sotto di una stuccatura grigia presente lungo il margine della commettitura sinistra.
- 60 Il documento di archivio che attesta la paternità di Pizzillo per il restauro della tavola allora nota come *Santa Cecilia* del 1884 è presente in: G. MELI, *Su i pittori che lavorarono nella cappella di S. Cristina nell'ultimo anno del secolo XV e sulla S. Cecilia, unico quadro che oggi esiste*, in *Archivio Storico Siciliano*, N.S., Anno IX, Palermo 1884, pp. 212-217.
- 61 Nel 1858 Pizzillo fu definito dal Di Marzo come *consicatore di antiche dipinture*.
- 62 L. SPATOLA, *Pizzillo Luigi Aloysio*, scheda "R" n. 9/21/123, in ASRI-RESI (Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani – Banca Dati RES.I), 2006/04/03, <http://resinet.associazionegiovaniseccosuardo.it/> (consultata il 2015/02/08).
- 63 Alla metà dell'Ottocento in Sicilia l'uso di restaurare i dipinti attraverso vistose ridipinture era piuttosto frequente e Pizzillo non era certamente estraneo a questa pratica. Cfr. M. GUTTILLA, *Un patrimonio documentario: esperienze di restauro nella Sicilia occidentale. Opere, luoghi e protagonisti*, in *Arte nel restauro, Arte del restauro. Storia dell'arte e storia della conservazione in Italia meridionale*, Atti del Seminario di Studi (Palermo, Palazzo Chiaromonte, Sala Magna, 15 giugno 2007) a cura di M. GUTTILLA, Bagheria 2007, p. 74.
- 64 Si è già ricordato che Pizzillo si era formato come pittore ma nel corso della sua attività svolse in massima parte incarichi esclusivamente di restauro. Per approfondimenti sul personaggio e sulla storia del restauro in Sicilia si veda: M. GUTTILLA, *Un patrimonio documentario...*, 2007, pp. 71-97; M. GUTTILLA, *Dai precetti del Mazzaresse al mestiere di Luigi Aloysio Pizzillo. Metodi ed esperienze del restauro pittorico nella Sicilia dell'Ottocento*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Napoli, Museo di Capodimonte, 14-16 ottobre 1999) a cura di M. I. CATALANO, G. PRISCO per il *Bollettino d'Arte - Volume Speciale* del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2003, pp. 239-258.
- 65 Agli esordi della sua attività arrivava anche a sostituire le iscrizioni alterate dei dipinti con la propria firma come nel caso della tavola con la *Madonna del Carmine* di Tommaso De Vigilia del 1492.
- 66 Padovani fu l'unico siciliano ammesso a Firenze alle lezioni di Secco Suardo oltre che il solo in Sicilia ad apprendere le metodologie per effettuare la tecnica dello *stacco*. Per ulteriori notizie cfr. L. SPATOLA, *Luigi Aloysio Pizzillo e Francesco Padovani: due protagonisti del restauro pittorico nella Sicilia del secondo Ottocento*, in *Arte nel restauro, Arte del restauro...*, 2007, pp. 141-155.
- 67 Il testo di Giovanni Secco Suardo fu pubblicato nel 1866 con il titolo *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti* e fu aggiornato fino alla quarta edizione del 1927 con l'intestazione oggi conosciuta; cfr. G. SECCO SUARDO, *Il restauratore di dipinti*, (1927), Milano 2010. Il volume di Ulisse Forni risulta edito nello stesso anno e, insieme a quello del Secco Suardo, rappresenta un caposaldo della trattatistica sul restauro dell'Ottocento in Italia; cfr. U. FORNI, *Manuale del pittore restauratore. Studi per la nuova edizione*, (1866), a cura di G. BONSANTI e M. CIATTI, Ospedaletto 2004. Antecedente ma di minore risonanza su scala nazionale è il breve manuale del trapanese Giuseppe Mazzaresse del 1825 dal titolo *Saggio pittorico sul restauro dei quadri antichi di Giuseppe Mazzaresse di Trapani*, il quale ha comunque un significato rilevante per il restauro della Sicilia; cfr. M. GUTTILLA, *Il "Saggio pittorico sul restauro" di un artista trapanese dell'Ottocento*, in *Miscellanea Pepoli. Ricerche sulla cultura artistica a Trapani e nel suo territorio*, a cura di V. ABBATE, Trapani 1997, pp. 201-214.
- 68 Le due staffe alle estremità del dipinto sono state vincolate al supporto mediante 2 chiodi metallici e 8 viti a sezione circolare, mentre quella centrale risulta applicata tramite 3 chiodi e 7 viti della medesima fattura. Probabilmente il sistema di vincolo originario prevedeva l'uso esclusivo di chiodi metallici, parzialmente sostituiti dalle viti applicate in occasione di uno degli interventi successivi. Un trattamento analogo è stato riscontrato sul polittico raffigurante l'*Incoronazione della Vergine e Santi*, un'opera del XV secolo proveniente dal Monastero del Santissimo Salvatore di Corleone e comunemente chiamata *Polittico di Corleone*; il dipinto si trova oggi conservato ed esposto nel *Salone delle Croci* della Galleria Interdisciplinare Regionale della Sicilia - Palazzo Abatellis di Palermo. Dalla relazione di restauro del Pizzillo si deduce che il restauratore ha effettuato un consolidamento del supporto e ha applicato tre strisce di ferro tenute da

- fascette dello stesso materiale, oltre ad un numero non precisato di ulteriori piccole strisce, ancora una volta in metallo; le tre fasce metalliche (lunghe circa 2 m) sono state poste in direzione orizzontale rispetto all'orientamento verticale delle assi di supporto con l'intento di tenere uniti i diversi elementi. Tale intervento sembrerebbe porsi in contrapposizione con quanto indicato dal Secco Suardo e dal Forni, i quali disapprovavano tale metodologia perché ritenuta una fonte di ostacolo ai naturali movimenti del legno. Cfr. L. SPATOLA, *Luigi Aloysio Pizzillo e Francesco Padovani...*, 2007, pp. 145-146. Nei famosi manuali di restauro sono comunque suggerite pratiche abbastanza invasive per il controllo delle deformazioni e dei fenomeni di imbarcamento delle tavole dipinte, con operazioni di assottigliamento del supporto, applicazione di listelli e di complesse parchetture. Cfr. G. SECCO SUARDO, *Il restauratore...*, 2010, pp. 68-78; U. FORNI, *Manuale del pittore...*, 2004, Parte prima, Sezione seconda, Cap. XX, pp. 58-59.
- 69 Il dipinto di *Santa Barbara* presenta una modifica delle dimensioni originali che ha riguardato la riduzione del profilo sinistro e del margine inferiore, probabilmente a causa del vistoso fenomeno di degrado relativo al supporto; tuttavia, le attuali condizioni conservative dell'opera non permettono di attribuire con certezza una datazione a tale intervento e di riferirlo in particolare al restauro del 1884 eseguito da Pizzillo. Più certa, invece, sembra essere l'operazione di assottigliamento del supporto da parte del restauratore siciliano: il Pizzillo è intervenuto sul *verso* della tavola per mezzo di strumenti simili a pialle e scalpelli, come dimostrano i segni di lavorazione visibili soprattutto mediante osservazione a luce radente; l'azione è stata comunque limitata ad alcune zone in quanto non si è prevista la rimozione delle traverse lignee originali ed ha avuto lo scopo di regolarizzare il piano e favorire così l'applicazione delle staffe metalliche. Ad ulteriore riprova della diffusione dei trattamenti sui supporti per "correggere" le eventuali deformazioni e le alterazioni biologiche può essere utile menzionare la *Madonna con il Bambino e Angeli* del Pastura, in cui sono stati individuati due interventi precedenti: dall'esame della documentazione fotografica d'archivio e dagli studi condotti sull'opera è emerso che il primo restauro è antecedente al 1934 mentre il secondo risale agli anni '70; in particolare per l'intervento più antico, effettuato probabilmente tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, sono stati ipotizzati e proposti i nomi del già citato Giuseppe Ruffino, attivo a Trapani tra il 1916 e il 1919 (soprattutto nel 1917), o di Vito Mameli, che lavorò tra il 1922 e il 1923. In questo caso è stato quindi identificato un intervento di assottigliamento del supporto ligneo: il
- trattamento è riconoscibile dall'osservazione del *verso* in luce radente che mostra gli evidenti segni lasciati dalla pialla ed è stato eseguito probabilmente per porre rimedio al consistente attacco entomatico al legno. Per contenere il fenomeno di imbarcamento, oltre alla riduzione dello spessore della tavola, sono stati applicati cinque listelli lignei secondo la tecnica delle "segate".
- 70 L'applicazione delle traverse metalliche ha effettivamente favorito il mantenimento della planarità del supporto, come dimostra l'unica deformazione riscontrabile sull'angolo superiore sinistro del *verso*, in corrispondenza di un parziale distacco della staffa causato dal deterioramento del materiale ligneo prossimo al foro impiegato per l'alloggiamento della vite e quindi alla perdita della funzionalità di quest'ultima.
- 71 Tra gli elementi metallici riscontrati sul manufatto, la cui funzione non è ancora del tutto chiarita, sono da menzionare tre antichi chiodi a sezione quadrata, di manifattura artigianale, applicati in direzione leggermente obliqua tra le assi laterali e quella centrale, con la testa ribattuta su quest'ultima; più precisamente sono individuabili due chiodi sulla metà superiore dell'asse destra e uno su quella sinistra, in prossimità del centro. Sebbene siano abbastanza antichi, attualmente non sussistono elementi sufficienti per associare la presenza di tali chiodi all'intervento di restauro del 1884.
- 72 Un intervento di pulitura noto e documentato, relativo ad un restauro del Pizzillo, è quello del dipinto raffigurante l'*Ascensione*, una pala d'altare del 1533 realizzata da Vincenzo degli Azani (conosciuto anche come Vincenzo da Pavia) e conservata presso la chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio o della Martorana di Palermo. Sulla tavola in questione il Pizzillo ha eseguito una pulitura con alcool e acquaragia, proseguendo l'intervento con ritocchi limitati, applicazione di vernice mastice sul *recto* e stesura di olio di lino sul *verso*. L. SPATOLA, *Luigi Aloysio Pizzillo e Francesco Padovani...*, 2007, pp. 143-146.
- 73 Per l'identificazione della cera sono stati ricavati dei campioni da due diverse zone rappresentative: il primo (SCQ25) riguardava la reintegrazione plastica di una lacuna di profondità sulla copertura della torre; il secondo campione di cera (SCQ26) è stato prelevato dalla commettitura sinistra, in prossimità del margine inferiore. Le analisi chimiche di spettroscopia infrarossa in riflettanza totale attenuata (FTIR-ATR) sono state condotte dalla dott.ssa Maria Letizia Amadori della Scuola di Conservazione e Restauro, Dipartimento di Scienze Pure e Applicate (DiSPeA), Università degli Studi "Carlo Bo" di Urbino.
- 74 In conformità con numerosi restauri condotti sulle opere del Meridione nell'epoca di attività del Pizzillo (fine Ottocento), anche in questo caso le stuccature in-

- dividuate sul dipinto del Museo Diocesano non si limitano a colmare l'area di lacuna effettivamente esistente ma si ancorano alla superficie debordando al di sopra della pittura originale e occultandone la leggibilità. Si precisa che lungo le commettiture l'impasto ceroso è stato affiancato a quello di colore grigio, il primo applicato al centro della lacuna mentre il secondo lungo il perimetro della stessa; il medesimo composto a base di cera è stato poi impiegato come adesivo per la riadesione di alcuni sollevamenti degli strati pittorici.
- 75 A tale proposito si vuole indicare l'esempio di un dipinto su tela raffigurante la *Gloria di Santa Brigida*, attribuito ad Andrea Carreca, databile agli inizi del XVII secolo e conservato presso la chiesa di Santa Maria della Catena a Palermo: si tratta di un'opera recentemente restaurata dallo scrivente sulla quale è stato individuato un precedente intervento, non documentato ma certamente datato al 1884, come attesta l'iscrizione con la dicitura "rist. ° in Luglio 1884." realizzata a pennello con colore nero sul *verso* del supporto ausiliario relativo; tra le varie operazioni condotte, tra cui la foderatura che ha permesso di datare il restauro, si è individuata la reintegrazione plastica delle lacune eseguita mediante un impasto a base di gesso e colla animale pigmentato di colore grigio, così come per la *Santa Barbara*; anche per la tela con la *Gloria di Santa Brigida* le stuccature non rispettavano pienamente i profili delle lacune e, tra l'altro, si trovavano al di sopra di frammenti di carta di colore bianco. Un altro esempio è costituito dal dipinto su tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino e Angeli* di Antonio Del Massaro: analogamente alle opere già esaminate la tavola trapanese presentava molteplici stuccature che si differenziavano per colore e composizione, a testimonianza di come era usuale impiegare stucchi pigmentati a base cerosa almeno fino alla seconda decade del XX secolo; nel caso specifico si è riscontrato un impasto grigio costituito da inerti e leganti cerosi, uno rosa analogo nella composizione ma con inerti di granulometria più sottile e uno stucco bruno a base di cera.
- 76 Un "illuminato" Giuseppe Mazzaresè già nel 1825 suggeriva l'uso di colori a vernice e non ad olio per il ritocco pittorico nel trattamento dei dipinti, così come i due più famosi esponenti del settore, Secco Suardo e Forni, i quali fornivano indicazioni dettagliate per le reintegrazioni. Cfr. G. SECCO SUARDO, *Il restauratore...*, 2010, pp. 501-502; U. FORNI, *Manuale del pittore...*, 2004, Parte prima, Sezione seconda, Cap. XLI, pp. 73-74.
- 77 Come descrive Giovanni Secco Sardo, la mastice è una resina ricavata dall'arbusto sempreverde *Pistacia lentiscus*, L. 1753, noto con il nome comune di Lentisco e appartenente alla famiglia delle *Anacardiaceae*. Altre vernici tipiche della prima metà del XX secolo e de-
- scritte dal Secco Suardo sono la "Vernice di gomma Thamar" (Damar), la "Vernice di gomma elastica" e la "Vernice d'ambra". Cfr. G. SECCO SUARDO, *Il restauratore...*, 2010, pp. 289-297.
- 78 Cfr. *Antonello da Messina e la Pittura del '400 in Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, Palazzo Zanca, 30 marzo – 30 giugno 1953) a cura di G. VIGNI, G. CARANDENTE, Venezia 1953.
- 79 COMITATO DI REDAZIONE, *Della Rotta Ottemi*, scheda "R" n. 10/2/184, in ASRI-RESI, 2006/09/12 (scheda censitiva), <http://resinet.associazionegiovaniseccosuardo.it/> (consultata il 2015/02/08).
- 80 Cfr. *Antonello da Messina...*, 1953, p. 8.
- 81 M. ONORATO, *La tavola del Maestro delle Incoronazioni nella Galleria Regionale della Sicilia a Palazzo Abatellis: vicende conservative e di restauro*, in *Arte nel restauro, Arte del restauro...*, 2007, pp. 157-166.
- 82 Nonostante la preparazione e la competenza professionale sia sul piano tecnico che su quello teorico manifestate dal Della Rotta in svariati contesti, nella specifica occasione della mostra messinese non tutti i restauri furono universalmente apprezzati: non bastarono, infatti, gli sforzi e le risorse scientifiche messe in campo prevedendo anche il coinvolgimento diretto dell'ICR di Roma e i vari interventi non mancarono di suscitare alcune critiche. Attraverso le conoscenze odierne è ragionevole ipotizzare che le maggiori difficoltà riscontrate dai restauratori siano da correlare alla presenza di precedenti interventi sulla maggior parte delle opere trattate piuttosto che all'abilità delle professionalità coinvolte, come tra l'altro potrebbe dimostrare l'esempio della *Santa Barbara* già visibilmente manomessa nel secolo precedente. Tuttavia all'epoca R. Longhi si dimostrò molto intransigente e nel suo testo *Frammento Siciliano* del 1953 affermava che sarebbe stato opportuno fare menzione di tali difficoltà proprio nel catalogo di accompagnamento alla celebre mostra. Cfr. *Frammento Siciliano*, in R. LONGHI, "Fatti di Masolino e Masaccio" e altri studi sul Quattrocento, a cura di M. BOSKOVITS, Firenze 1975, p. 144.
- 83 Per il dipinto di Antonio Veneziano, il trittico e la tavola del Maestro delle Incoronazioni e il trittico di Gera da Pisa cfr. *Antonello da Messina...*, 1953, rispettivamente pp. 40-41, p. 47, p. 48, p. 41.
- 84 Nel 2010 il dipinto di Antonio Veneziano è stato oggetto di un restauro, progettato e condotto dallo scrivente, che ha fornito una preziosa occasione per approfondire le conoscenze in merito alle tecniche esecutive e ai trattamenti eseguiti nel passato. In particolare, oltre ad un intervento sul *verso* che ha previsto la sostituzione della struttura di sostegno originale con un nuovo sistema di parchettatura e l'applicazione di listelli e farfalle lignee, sono state individuate le lacune reintegrate a tinta neu-

- tra in corrispondenza delle linee di giunzione delle assi, sul margine inferiore e lungo il perimetro del timpano e dei triangoli laterali. Sulla tavola del Maestro delle Incoronazioni il Della Rotta è intervenuto sul *verso* mediante la sostituzione delle traverse lignee non originali che costituivano la struttura di sostegno; sul *recto* invece ha eseguito la pulitura della superficie pittorica per la rimozione delle reintegrazioni relative ai restauri precedenti ma non coerenti con la materia originale: tra queste va menzionata la grande lacuna sul margine inferiore poi trattata dal Della Rotta con la tecnica della tinta neutra. Analoghi trattamenti sono stati effettuati sulle opere riferite allo stesso maestro e conservate sia presso la Galleria di Palazzo Abatellis sia al Museo Diocesano di Palermo: anche in questi dipinti, infatti, è evidente la reintegrazione delle lacune mediante tinta neutra, ovvero l'intervento pittorico che consiste nel colmare un'interruzione del tessuto figurativo non ricostruibile, perché ritenuta troppo ipotetica, tramite una stesura di colore uniforme selezionando la tonalità come media di quelle circostanti. Altre informazioni sullo studio della tavola di *Abramo e i tre Angeli*, connesso al restauro condotto dallo scrivente nel 2008, sono presenti nella seguente tesi per il corso di Laurea Specialistica in Conservazione e restauro dei Beni Culturali, Facoltà di Scienze MM.FF.NN., Università degli Studi di Palermo (a.a. 2008/2009): *Studio sulla tecnica pittorica del Maestro delle Incoronazioni: il caso dell'Abramo e i tre angeli nel Museo Diocesano di Palermo*, candidata Fulvia Bartolone, relatori prof.ssa Maria Concetta Di Natale, prof. Franco Palla, correlatore dott. Mauro Sebastianelli.
- 85 Cfr. ASDPa, *Archivio Pottino-Collura*, n. 8, *Restauri e mostre*, carte sciolte (vedi G. TRAVAGLIATO, *infra*).
- 86 M.C. DI NATALE, *Il Museo Diocesano...*, 2010, p. 19, fig. 11.
- 87 La successione temporale di questo intervento rispetto all'applicazione delle staffe metalliche è comprovata dal presenza delle strisce di tela lungo le committiture ma anche al di sopra delle traverse in ferro, frutto del trattamento ottocentesco, senza prevederne la rimozione.
- 88 Le immagini della Soprintendenza sono state rintracciate grazie alla collaborazione e alla disponibilità della dott.ssa Concetta Lotà dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza BB.CC.AA. di Palermo.
- 89 In corrispondenza del cielo i ritocchi a tempera talvolta risultano sovrapposti a quelli più antichi eseguiti con colori ad olio.
- 90 La mostra *Capolavori d'arte nel Museo Diocesano. Ex sacris imaginibus magnum fructum...* curata dalla prof.ssa M.C. Di Natale si è svolta presso il Salone Filangeri Palazzo Arcivescovile di Palermo dal 27 aprile al 31 maggio 1998.
- 91 C. BRANDI, *Teoria del Restauro*, (1963), Roma 2010; cfr. UNI 11161:2005, *Beni culturali. Manufatti lignei. Linee guida per la conservazione, il restauro e la manutenzione*, Milano 2005.
- 92 Si è fatto uso del tensioattivo non ionico Tween 20. Cfr. P. CREMONESI, *L'uso di tensioattivi e chelanti nella pulitura di opere policrome*, (2001), Saonara (PD) 2003, pp. 45-46.
- 93 È stato impiegato il consolidante Paraloid B72. Cfr. C. CASTELLI, A. SANTACESARIA, *Il restauro dei supporti lignei*, in *Dipinti su tavola...*, 1999, pp. 174-175. Per approfondimenti sulla resina acrilica (Paraloid B72) si veda L. BORGIOI, P. CREMONESI, *Le resine sintetiche usate nel trattamento di opere policrome*, Saonara 2005, pp. 120-124.
- 94 È stato utilizzato l'adesivo Plexisol P550; cfr. L. BORGIOI, P. CREMONESI, *Le resine sintetiche...*, 2005, pp. 120-122 e pp. 125-126.
- 95 Si è scelta la miscela di Bruxelles forte, composta da alcool isopropilico al 50%, acqua al 25% e ammoniaca al 25%.
- 96 La miscela selezionata è il TaCo 8: si tratta di una delle 9 miscele messe a punto dall'ISCR di Roma (Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, ex ICR, Istituto Centrale per il Restauro) e note con la denominazione di TaCo, la cui composizione prevede i solventi alcool isopropilico (alcool), nonano (idrocarburo) e acetone (chetone), in percentuali variabili in relazione alla variante considerata. Cfr. F. TALARICO, M. COLADONATO, *Impiego dei parametri di solubilità nel restauro*, in *Materiali e Strutture. Problemi di Conservazione*, rivista a cura di M. CORDARO, anno VII, fasc. 1, Roma 1997, pp. 27-42; M. COLADONATO, P. SCARPITTI, *Note sul Triangolo interattivo dei solventi e delle solubilità*®, avvertenze relative al *Triangolo interattivo dei solventi e delle solubilità*® progettato da Maurizio Coladonato e Paolo Scarpitti dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro (ISCR) di Roma, disponibile e consultabile *online* al seguente *link*: <http://www.icr.beniculturali.it/flash/progetti/TriSolv/TriSolv.html>. Il TaCo 8 utilizzato per la pulitura della tavola di *Santa Barbara* è stato preparato con il 45% di alcool isopropilico, il 32% di ligroina e il 23% di acetone.
- 97 Ulteriori notizie sui solventi dipolari aprotici e sul DMSO sono presenti in P. CREMONESI, *L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome*, (2000), Saonara 2004, pp. 33-36.
- 98 È stata impiegata una vernice à *retoucher surfín brillant-gloss* applicata pura a pennello.
- 99 In questo caso è stato applicato, per nebulizzazione e con quattro stesure successive, uno strato protettivo composto da 1/3 di vernice *matt* e 2/3 di vernice à *retoucher surfín brillant-gloss*.

Indice

S.E.R. MONS. CORRADO LOREFICE <i>Arcivescovo Metropolitana di Palermo</i>	5
MARINO BREGANZE <i>Presidente di Banca Nuova - Palermo</i>	6
FRANCESCO DI PAOLA <i>Presidente del Consiglio di Amministrazione della Fondazione Camposanto di S. Spirito</i>	7
MONS. GIUSEPPE RANDAZZO <i>Direttore del Museo Diocesano di Palermo</i>	8
MARIA CONCETTA DI NATALE <i>Direttore del Dipartimento "Culture e Società" - Università degli Studi di Palermo</i>	9
UN'ICONOGRAFIA "TRASFIGURATA": DA SANTA CECILIA DI RICCARDO QUARTARARO A SANTA BARBARA DI CRISTOFORO FAFFEO <i>Giovanni Travagliato</i>	13
<i>I dati della tradizione: provenienza ed attribuzione</i> <i>(Antonello Crescenzo, Riccardo Quartararo e/o Nicolò <da> Pettineo)</i>	13
<i>A. Cattedrale</i>	13
<i>B. Museo Diocesano</i>	20
<i>Una giovane Vergine, un angelo musico, un donjon: l'iconografia controversa (Cecilia o Barbara?)</i>	24
<i>Una Santa Barbara di Cristoforo Faffeo riscoperta</i>	30
LA TAVOLA DI SANTA BARBARA (olim CECILIA) DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO: LA TECNICA, LA STORIA E IL RESTAURO PER UNA POSSIBILE ATTRIBUZIONE A CRISTOFORO FAFFEO <i>Mauro Sebastianelli</i>	45
<i>Uno studio multidisciplinare per la ricerca dell'autore</i>	45
<i>Materiali costitutivi e tecniche esecutive</i>	48
<i>Struttura di sostegno e supporto</i>	49
<i>Strati preparatori</i>	50
<i>Pellicola pittorica</i>	65
<i>Stato di conservazione</i>	74
<i>Interventi precedenti</i>	76
<i>L'intervento del 1884 di Luigi Pizzillo</i>	78
<i>Il coinvolgimento della tavola nella mostra del 1953 su Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia</i>	81
<i>Ipotesi sul terzo e quarto intervento della seconda metà del XX secolo</i>	83
<i>Intervento di restauro</i>	84

Finito di stampare nel mese di giugno 2016
presso le Officine Tipografiche Aiello & Provenzano
Bagheria (Palermo)

